

CESARINO RUINI

PRODUZIONE E COMMITENZA DEI TRATTATI DI TEORIA MUSICALE
NELL'ITALIA DEL QUATTROCENTO*

Omaggi sotto forma di dedica o di lettera, menzioni di nomi di personaggi illustri o di colleghi inserite direttamente nei testi, sono abbastanza frequenti nei trattati di teoria musicale medievali e rinascimentali e riflettono un uso ampiamente praticato fin dalla tarda antichità nei generi letterari alti e nella produzione artistica. Spesso tali riferimenti, insieme alla decorazione figurativa che adorna talvolta questi prodotti della speculazione sulla musica, sono gli unici indizi che permettono di ricostruire il contesto e le finalità pratiche dell'attività dei teorici, oltre a costituire una fonte di informazioni sui sistemi di organizzazione della cultura musicale e sulla loro evoluzione.

Proprio l'unico riferimento ad un autore latino contemporaneo, l'Albinus, citato nel primo libro del *De institutione musica* di Boezio, ha offerto a Donatella Restani lo spunto per avanzare un'affascinante ipotesi che mette in relazione il più noto e studiato teorico della musica dell'Occidente con la cultura di Ravenna tra il quinto e il sesto secolo. La spia rappresentata dal nome del senatore, amico di Boezio, ha aperto la strada per collegare il manuale di studio della musica più diffuso nelle università medievali – solitamente esso appare isolato su uno sfondo vuoto e disomogeneo – con un momento di alta considerazione della cultura greca, sviluppatosi nella Ravenna di Teodorico, anche per ragioni di carattere politico legate al confronto con la sede imperiale di Bisanzio.¹

Una panoramica sui trattati di musica prodotti a partire dall'epoca carolingia, i cui autori si rivolgono a personaggi contemporanei per fare loro

* Il presente contributo è l'esposizione molto succinta di alcune riflessioni sviluppate nel redigere la sezione italiana del sesto volume della serie *The Theory of Music* (RISM B III/6), curata dallo scrivente insieme a Giuliano Di Bacco, in corso di pubblicazione presso G. Henle di München. A causa dei limiti posti dal tipo di intervento, è parso opportuno trascurare per il momento la pur cospicua produzione quattrocentesca di copie di trattati della tarda Antichità (soprattutto di Boezio), che sarà oggetto di un più ampio studio sull'argomento.

¹ Donatella Restani: *Cultura musicale nella Ravenna di Boezio*. In: *La musica ritrovata. Iconografia e cultura musicale a Ravenna e in Romagna dal I al VI secolo*, Ravenna 1997, pp. 47-71: 60-62.

omaggio della propria opera o per esprimere l'intenzione di indirizzarla a loro, permette di cogliere a grandi linee, riflesse nelle formule spesso stereotipate dello stile solenne, le strutture dell'organizzazione della cultura e della società civile.

Tra il nono e l'undicesimo secolo i teorici Aureliano di Réôme,² Regino di Prüm,³ Guido d'Arezzo,⁴ Aribone,⁵ Johannes Afflighemensis⁶ dedicano i loro trattati a vescovi o abati oppure, come Bernone di Reichenau⁷ e

² AURELIAN. praef. 1-2 (ed. Lawrence Gushee: CSM 21, 1975): «Cristianorum nobilissimum, viroque praestantissimo, atque honoris culmine apostolici nobilissime sublimato, simulque imperiali dignitate decorato, et virtutum omni genere florenti in Christo feliciter, Bernardo archicantori, ut opto, totius sanctae ecclesiae et vocato, futuro vero archiepiscopo, Aurelianus vernaculus quondam monasterii sancti Iohannis reomensis, nunc autem abiectus, sed tamen vester, et velit nolit mundus, vester - vester, inquam, vester - servusque omnium minimus famulorum Christi».

³ REG. PRUM. 1, 1 (ed. Michael Bernhard: Clavis Gerberti 1, VMK 7, München 1989, p. 39-73): «Excellentissimo domino Rathbodo sanctae Treverensis ecclesiae Archiepiscopo, Regino devotum obsequium in perpetuum». In modo analogo, Bernone di Reichenau dedica il *Prologus in Tonarium* a Pellegrino, vescovo di Colonia: «Domino Deoque dilecto Piligrino, vero mundi huius advenae et peregrino, Berno licet parvus meritis, servus tamen Dei genitricis virginis municipatum in arce Divinae speculationis» (BERNO prol. ep. 1 ed. Alexander Rausch: Die Musiktraktate des Abtes Bern von Reichenau. Musica mediaevalis Europae occidentalis 5, Tutzing 1999, p. 31-70).

⁴ GUIDO micr. praef. 7-9 (ed. Jos. Smits van Waesberghe: CSM 4, 1955): «Divini timoris totiusque prudentiae fulgore clarissimo, dulcissimo Patri et reverendissimo Domino Theodaldo Sacerdotum ac praesulum dignissimo, Guido suorum monachorum utinam minimus, quidquid servus et filius».

⁵ ARIBO 2 p. 1 (ed. Joseph Smits van Waesberghe: CSM 2, 1951): «Domno suo Ellenharo praesulum dignissimo, in universa morum honestate praeclaro, Aribone, quae praeparavit Deus diligentibus se».

⁶ IOH. COTT. mus. praef. 1 (ed. Joseph Smits van Waesberghe: CSM 1, 1950): «Domino et patri suo venerabili Angelorum antistiti Fulgentio, viro scilicet ex re nomen habenti, quippe qui et prudentia pollet et sanctitate fulget, Iohannes servus servorum Dei, quicquid patri filius dominoque servus»; cfr. anche Michel Huglo: L'auteur du traité de musique dédié à Fulgence d'Affligem. RBM 31, 1977, p. 5-19: 17-19.

⁷ De varia psalmodum atque cantuum modulatione (ed. GS 2, p. 91): «Bernone qui quod vult deus, Meginfrido, Eipennoni, dilectis in Christo Fratribus, perenne immarcescibilis gloriae decus ... Igitur fraternae dilectionis tuae rogatu compulsus, o Meginfridè aliquid tibi scribere de varia psalmodum atque cantuum modulatione ...»; *Epistola de tonis* (BERNO ep. 1 ed. Rausch, Bern p. 12-15): «Dilectissimis in Christo filiis Purchardo et Kerungo, una cum caeteris in dominicarum scolarum gymnasio Augiae vacantibus, de virtute in virtutem diatim proficere, ut Deum deorum in Syon valeant conspicerè».

l'anonimo autore del *Dialogus de musica*,⁸ dicono di averli scritti su richiesta di allievi o confratelli. Il circuito della cultura circoscritto tra i monasteri e le scuole annesse alle cattedrali è l'ovvia premessa di una produzione che a tale ambiente fa riferimento, facendo affiorare rapporti interpersonali, caratteristiche delle modalità d'insegnamento, scambi proficui e conflitti. È abbastanza noto che nell'*Epistula ad Michaellem* Guido d'Arezzo, mentre espone con intensa partecipazione umana una delle sue più originali scoperte didattiche, apre anche uno squarcio illuminante sugli interessi e le posizioni di potere gravitanti all'epoca intorno alla tradizione del canto liturgico.⁹

L'affermarsi dell'università nel corso dei secoli tredicesimo e quattordicesimo sposta gradualmente in ambito accademico il baricentro della riflessione teorica e tecnica sulla musica. Il *milieu* di riferimento è ora costituito da discepoli, amici e colleghi: a tali categorie sembrano infatti fare riferimento, da un lato, i «novi auditores» cui si rivolge Petrus Picardus nell'*Ars motetorum compilata breviter*¹⁰ e «i giovani, suoi amici», per cui scrive Johannes de Grocheo,¹¹ dall'altro, le richieste «quorundam magnatum» (oppure, più suggestivamente, «magistorum»), come riporta uno dei testimoni dell'*Ars cantus mensurabilis*) che hanno indotto Franco da Colonia a por mano al suo trattato.¹² In una situazione sostanzialmente analoga,

⁸ PS.-ODO prol. 1 (ed. Michel Huglo: Der Prolog des Odo zugeschriebenen 'Dialogus de musica'. AMW 28, 1971, p. 138-139): «Petitis obnixè, karissimi fratres, quatenus paucas vobis de Musica regulas traderem, atque eas tantummodo, quas pueri vel simplices sufficiant capere, quibusque ad cantandi perfectam peritiam velociter, Deo adjuvante, valeant pervenire.»

⁹ Cfr. Joseph Smits van Waesberghe: De musico-paedagogico et theoretico Guidone Arcetino eiusque vita et moribus. Firenze 1953, pp. 9-36; Giampaolo Ropa: Strutture ideologico letterarie nell'*Epistula ad Michaellem* di Guido d'Arezzo o di Pomposa. L'aneddoto del vetro infrangibile. In: Ivano Cavallini (ed.), Studi in onore di Giuseppe Vecchi, Modena, 1989, pp. 19-28.

¹⁰ PIETR. PIC. 1, 1 (ed. F. Alberto Gallo, CSM 15, 1971): «Quoniam nonnulli, maxime novi auditores, compendiosa brevitate letantur, quatuor tantum capitula mensurabilis musicae, quae quidem sunt ipsis novis auditoribus necessaria, breviter enodabo.»

¹¹ IOH. GROCH. 1 (ed. Ernst Rohloff: Leipzig 1967): «Quoniam quidam iuvenum, amici mei, me cum affectu rogaverunt, quatenus eis aliquid de doctrina musicali sub brevibus explicarem, eorum precibus mox acquiescere volui.»

¹² FRANCO COL. prol. 1 (ed. Gilbert Reaney / André Gilles: CSM 18, 1974): «Cum de plana musica quidam philosophi sufficienter tractaverint, ... idcirco nos de mensurabili musica, quam ipsa plana praecedat tanquam principalis subalternam, ad preces quorundam magnatum tractare proponentes»; Michel Huglo: Recherches sur la personne et l'oeuvre de

agli inizi del Quattrocento, Prosdocimo de Beldemandis dedica due dei suoi lavori, uno al collega dello studio di Padova Nicolò de Collo da Conegliano (*Parvus tractatulus de modo monacordum dividendi*),¹³ l'altro ad un non meglio specificato caro amico che gli aveva chiesto di stendere l'opera.¹⁴ Un terzo scritto, il *Tractatus musice speculative* composto intorno al 1425, anche se non espressamente dedicato, si apre con l'intenso ricordo dell'amico d'infanzia Luca da Lendinara, cantore presso la cattedrale di Padova da poco scomparso, che equivale ad un omaggio postumo.¹⁵

I teorici menzionati non rappresentano che fenomeni abbastanza isolati in una miriade di compilazioni per la maggior parte anonime e motivate dai fini eminentemente pratici di un manuale di studio, e un trattato di musica per essere tale non necessita di particolari prefazioni o dediche; resta comunque assodato che i casi citati sono dei modelli di eccellenza.

Il mecenatismo artistico, esercitato con intensità crescente da nobili, regnanti e soprattutto dalla curia papale sotto l'impulso del movimento umanistico, a partire dal secolo quattordicesimo si manifesta anche nella produzione dei trattati di teoria musicale. Il fenomeno però potrebbe venir

Francon. AcM 71, 1999, p. 2, n. 6: «Remaçons que le ms S (St-Dié, Bibl. mun. 42, du XVe siècle) donne ici la variante *magistorum* au lieu de *magnatum*».

¹³ PROSD. mon. 1, 1 (ed. Jan Herlinger: Greek and Latin Music Theory <4>, Lincoln - London 1987): «... qua de re complacentia michi fratris dilecti ac intellectus subtilissimi viri scientifici, necnon artium et medicine doctoris egregii, Magistri Nicholai de Collo de Conegliano extendam hunc tractatum ...».

¹⁴ PROSD. exp. proh. 1 (ed. F. Alberto Gallo: Prosdocimi de Beldemandis opera 1. AMIS 3, Bologna 1966): «Rogasti me amice dilecte ut in arte musicali tui amore aliqua in uno opusculo colligerem ...».

¹⁵ PROSD. spec. p. 731 (ed. Raffaello Baralli / Luigi Torri: Il «Trattato» di Prosdocimo de' Beldemandis contro il «Lucidario» di Marchetto da Padova per la prima volta trascritto e illustrato. RMI 20, 1913, pp. 731-762): «Dum quidam mihi carus ac uti frater intimus lucas nomine de castro lendinarie policinii rudigiensis oriundus Sacerdos quam honorandus et ego fraternalem caritatem a puerili etate in simul duxissemus multa uariaque uolumina musicalia transcurissemus ...». Cfr. F. Alberto Gallo: La trattatistica musicale. In: Storia della cultura veneta, 2: Il Trecento, Vicenza 1976, pp. 469-476: 475-476, e Id.: Die Notationslehre im 14. und 15. Jahrhundert. In: Frieder Zamminer (ed.), Geschichte der Musiktheorie 5, Darmstadt 1984, pp. 257-356: 327. Una copia completa delle opere di Prosdocimo, eseguita nel 1437 a Sabbioncello, presso Ferrara, da Antonio Obizzi, è conservata a Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, A 56; la fine ornamentazione e l'accurata impaginazione ne fanno un libro non esclusivamente di studio ma destinato ad una biblioteca gentilizia, come conferma lo stemma nobile della famiglia Obizzi che figura in calce alla prima pagina, riprodotta in F. Alberto Gallo: La tradizione dei trattati musicali di Prosdocimo de Beldemandis. Quadrievium 6, 1964, pp. 57-84: tavola fuori testo.

anticipato di qualche decennio, rispetto all'affermarsi dell'Umanesimo a metà Trecento, se si considerano due casi di opere teoriche concernenti la musica redatte in case patrizie da parte di maestri che vi godevano di qualche forma di ospitalità. Mi riferisco soprattutto ad Amerus che, nel 1271, afferma di avere scritto la *Practica artis musice* mentre era membro della «familia» del cardinale Ottobuono Fieschi.¹⁶ Ma, esattamente venti anni dopo, anche Sinibaldo da Volterra, autore dell'eterogenea compilazione conservata nel manoscritto 1336 della Biblioteca Oliveriana di Pesaro (comprendente, fra l'altro, l'*Ars musice* di Guido Faba),¹⁷ dice di aver lavorato a Bologna in casa del conte Galasio di Mangona, rappresentante bolognese di quel ramo del casato toscano degli Alberti cui appartenevano i due fratelli Alessandro e Napoleone, collocati da Dante nella Caina.¹⁸

Ciò che dicono Amerus e Sinibaldo e ciò che si sa delle loro figure forse è troppo poco per collocarne l'opera entro una vera e propria attività di protezione delle arti;¹⁹ diversa è la situazione per Marchetto da Padova. Le sue due opere, composte intorno agli anni '20 del Trecento, nascono in un contesto cortigiano contraddistinto dal culto delle lettere e delle arti non-

¹⁶ AMERUS I, 15 (ed. Cesarino Ruini: CSM 25, Stuttgart 1977): «Ias quidem regulas cantus ad laudem et honorem omnipotentis Patris et Filii et Spiritus Sancti et utilitatem puerorum ego Amerus presbiter anglicus clericus et familiaris venerabilis patris domini Octoboni Sancti Adriani dyaconi cardinalis in domo eiusdem, anno Domini millesimo ducesimo septuagesimo primo. mense augusti compilavi». Cfr. Cesarino Ruini: Alcune osservazioni sulla «Practica artis musice» di Amerus. ANIT 5, Certaldo 1985, pp. 218-225.

¹⁷ Pesaro, Biblioteca Oliveriana, 1336, c. 30v: «... Hec est compositio artis musice ordinata et ex diversis voluminibus compilata a Sinibaldo de Vulteris in domo comitis Galasii de Manghona Bononie». Il contenuto del codice è descritto da Michel Huglo: Il manoscritto 1136 della Biblioteca Oliveriana di Pesaro. RIM 9, 1974, pp. 20-36.

¹⁸ Su Galasio di Mangona non sono state rintracciate notizie biografiche, tuttavia sembra verosimile un suo collegamento con il ramo della famiglia toscana degli Alberti, conti di Vernio e Mangona, che aveva possedimenti nel bolognese. Inoltre, nel 1248, il conte Alessandro aveva stretto alleanza con il Bologna. Cfr. Renato Piattoli: «Alberti», «Alberti, Alessandro», «Alberti, Napoleone». In: Enciclopedia dantesca I, Roma 1970, pp. 97-99.

¹⁹ In base alla ricostruzione di Agostino Paravicini Bagliani: Cardinali di curia e «familiae» cardinalizie dal 1227 al 1254. Italia Sacra, 18, 2 voll., Padova 1972, Amerus è l'unico musicista a far parte di quella «élite» intellettuale che costituiva le «familiae» cardinalizie nel corso del Duecento. Considerato che la *Practica artis musice* è il primo scritto in Italia a trattare della notazione mensurale (cfr. F. Alberto Gallo: La teoria della notazione in Italia dalla fine del XIII all'inizio del XV secolo. Bologna 1966, pp. 13-17), la presenza del suo autore a Roma non è forse da disgiungere dalla circolazione nell'ambiente curiale di libri di polifonia d'arte, di cui è rimasto traccia negli inventari della biblioteca di Bonifacio VIII; cfr. Peter Jeffery: Notre Dame Polyphony in the Library of Pope Boniface VIII. JAMS 32, 1979, pp. 118-124.

ché dalla protezione di poeti e artisti. Nella dedica del *Lucidarium* a Ranieri di Zaccaria da Orvieto, il teorico padovano asserisce di aver posto mano al trattato a Cesena, su commissione dello stesso dedicatario,²⁰ che probabilmente aveva fissato la propria sede in quella città in qualità di vicario generale di Giovanni d'Angiò per la Romagna.²¹ Quanto al *Pomerium*, dedicato al re di Napoli Roberto d'Angiò,²² la sua stesura fu portata a compimento in casa di Rainaldo de Cintius,²³ un cesenate che nella sua breve ma intensa carriera politica aveva cercato di instaurare, insieme ad un dispotico potere personale, anche una corte frequentata da intellettuali e artisti di spicco.²⁴ Una delle copie più autorevole di questi due trattati (il codice D 5 inf. della Biblioteca Ambrosiana di Milano) risulta preparata con molta cura e arricchita di splendide miniature, riporta inoltre le parole della dedica del *Pomerium* evidenziate in oro.²⁵ Non è possibile determinare se Marchetto sia responsabile in prima persona della preparazione di questo manoscritto concepito per un destinatario di rango principesco, di certo la

²⁰ MARCH. luc. ep. 2 (ed. Jan W. Herlinger: Chicago-London 1985): «Magnifico militi et potenti, domino suo, Domino Raynerio Domini Zacharie de Urbeveteri, illustris principis Domini Iohannis, clare et excelsae memorie Domini Karoli Regis Ierusalem et Sicilie gloriosi filii, Comitis Gravine et honoris Montis Sancti Angeli Domini, in provincia Romandiole Vicario Generali, Marchetus de Padua se ipsum paratum ad omnia genera mandatorum»; MARCH. luc. ep. 5: «... cum michi inter musicos minimo mandaverit Vestra Nobilitas, quam ad regimen tante provincie Maestas Regia destinavit, Lucidarium plane musice componere ...».

²¹ Nino Pirrotta: Marchetto da Padova e l'ars nova italiana. In Id., *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino 1984, pp. 63-79: 66-67, chiarisce che, tra il 1310 e il 1318, il papa Clemente V, trasferita la sede pontificia ad Avignone, aveva nominato il re di Napoli Roberto d'Angiò suo vicario e governatore su tutti i suoi domini italiani e che re Roberto, a sua volta, esercitava tale potere tramite il fratello Giovanni, conte di Gravina, a sua volta rappresentato da Ranieri di Zaccaria.

²² MARCH. pom. 1-6 (ed. Giuseppe Vecchi: CSM 6, 1961): «Praelarissimo principum, domino Roberto, Dei gratia Jerusalem et Siciliae regi, Marchetus de Padua recommendationem humilem et devotam, et hic triumphalem exitum in agendis, et sursum diademate coronari perenni. ... Hinc est quod devota mentis intentione considerans quid per me dignum foret vestrae celsitudini offerendum, decrevi quoddam meae exilitatis indagine musicae artis opusculum condere, quod regium animum in campo praesentis militiae marte bellorum ancipiti laborantem interdum suae novitatis ordine delectaret».

²³ MARCH. pom. 55, 4: «... Explicit Pomerium artis musicae mensurabilis Magistri Marcheti de Padua conditum Cesenae in domo Raynaldi de Cintius».

²⁴ Cfr. Giuseppe Vecchi: *L'ars musica di Marchetto e l'ambiente culturale di Cesena nella Padania del Trecento. Romagna musicale nei secoli 1, Cesena 1987*, pp. 11-16.

²⁵ Pagine miniate del codice sono riprodotte in CSM 4, tav. 2 (c. 1v), CSM 6, tav. 1 (c. 78v: inizio del *Pomerium*).

sua preziosità e le espressioni encomiastiche rivolte ai dedicatari in segno di gratitudine per averne ricevuto la protezione forse necessaria per realizzare l'opera, sono elementi caratteristici del rapporto paternalistico-clientelare che diverrà uno dei tratti tipici del mecenatismo umanistico.

Lo spirito di competizione tra le signorie che prendono la guida degli stati italiani nel corso del Quattrocento non esclude un oculato indirizzo dell'attività culturale come valido strumento di governo. Correlata con la tendenza ad assumere in prima persona la gestione di università e biblioteche o a crearne di nuove è la produzione libraria che la civiltà signorile incentiva, conferendo al libro di lusso un valore di mercato significativo: il libro illustrato diventa un bene di classe, atto tanto a costituire una riserva patrimoniale quanto a proiettare all'esterno un'immagine raffinata del possessore. Tali istanze maturano insieme alla proliferazione di cappelle di corte capaci di eseguire repertori polifonici sul modello di analoghe istituzioni oltremontane, il che a sua volta comporta per il nobile la necessità di affinare la propria sensibilità musicale al fine di produrre e gestire eventi sonori simbolizzanti il proprio rango.²⁶ Anche un trattato di musica, purché confezionato secondo il modello della produzione libraria di lusso, può assolvere il compito di esibire gli interessi musicali del signore ed eventualmente la sua personale musicalità.

Almeno tre delle dieci copie superstiti della *Declaratio musicae disciplinae*, che Ugolino da Orvieto, arciprete nella cattedrale di Ferrara, scrisse nella prima metà del Quattrocento, recano nella ricca decorazione chiari segni di una committenza illustre del tipo sopra delineato.

Di una, conservata nella Biblioteca del Seminario di Bressanone (Tav. 1), non è dato sapere né a chi appartenesse né come vi sia giunta, ma la sottoscrizione del copista Nicola di Andrea da Urbino, che la eseguì nel 1489, suggerisce come possibile luogo d'origine la capitale del ducato dei Montefeltro:²⁷ nella biblioteca del loro palazzo ducale, all'epoca di

²⁶ Cfr. Claudio Annibaldi: *La musica e il mondo. Mecenatismo e committenza musicale in Italia tra Quattro e Settecento*. Bologna 1993, pp. 11-19.

²⁷ Bressanone, Biblioteca del Seminario maggiore, D 21, c. 186v: «Nicola Andree de Urbino scripsit M.cccc.lxxxviii Die XXIII Octobris»; cfr. Albert Seay: *The «Declaratio musicae disciplinae» of Ugolino of Orvieto*: Addenda. MD 11, 1957, pp. 126-133: 128-129, e Albert Seay (ed.): *Ugolini Urbeveterani Declaratio musicae disciplinae*. CSM 7, Roma 1959, vol. 1, p. 3.

Federico, compagno almeno due copie del trattato di Ugolino,²⁸ il che può valere come riprova del prestigio goduto dall'opera presso le corti rinascimentali.

Una seconda copia, il codice Urbinato latino 258 della Vaticana (Tav. 2), permette di identificare con sicurezza il possessore, giacché reca inserito in una ricca cornice vegetale, decorata con bottoni d'oro, putti e animali, lo stemma di Alessandro Sforza, signore di Pesaro dal 1445 al 1473.²⁹

L'esemplare più sfarzoso, dotato di un eccezionale apparato decorativo, è costituito dal manoscritto Rossiano 455 della Vaticana.³⁰ Giordana Mariani Canova e Federica Toniolo hanno riconosciuto nelle mani dei due miniatori responsabili dell'ornato quelle di Giorgio d'Alemagna e Guglielmo Giraldi, i due più prestigiosi artisti che lavorarono alla Bibbia di Borso d'Este, autentico capolavoro dell'arte libraria.³¹ Se l'origine ferrarese del manoscritto, tra il 1455 e 1460, è accertata, non altrettanto si può dire del committente e presumibile destinatario dell'opera. Lo stemma posto in alto al centro del fregio che inquadra la pagina è stato identificato – è quello della famiglia ferrarese dei Ruggeri³² – ma non è escluso che si tratti di una contraffazione, giacché reca segni evidenti di manomissione. Da un

²⁸ Cfr. Nicoletta Guidobaldi: *La musica di Federico. Immagini e suoni alla corte di Urbino*. Firenze 1995, p. 43.

²⁹ Cfr. Augusto Vernarecci: *La libreria di Giovanni Sforza signore di Pesaro*. Archivio storico per le Marche e per l'Umbria 3, 1886, pp. 501-523: 514; Augusto Campana: «Pueri mingentes» nel Quattrocento. In: Vittorio Gabrieli (ed.), *Friendship's Garland Essays Presented to Mario Praz on his Seventieth Birthday* 1, Roma 1966, pp. 31-42: 35; Seay, *Declaratio*, pp. 129-131; CSM 7, pp. 7-8.

³⁰ Cfr. Albert Seay: *Ugolino of Orvieto, Theorist and Composer*. MD 9, 1955, pp. 111-166: 133-137; CSM 7, p. 6.

³¹ Federica Toniolo: *I miniatori estensi*. In: Hermann Julius Hermann, *La miniatura estense*, a cura di Federica Toniolo, Modena 1994, 207-253: 237; Giordana Mariani Canova: *Guglielmo Giraldi miniatore estense*. Modena 1995, pp. 51-55, 159-160; Id.: *Cosmè Tura e il libro miniato al tempo di Borso*. In: Federica Toniolo (ed.), *La miniatura a Ferrara. Dal tempo di Cosmè Tura all'eredità di Ercole de' Roberti*, Modena 1998, pp. 131-135: 132, con scheda descrittiva del codice, pp. 141-145, di Federica Toniolo.

³² L'identificazione, operata da Federica Toniolo e accolta anche da Giordana Mariani Canova, è riportata nelle tre pubblicazioni citate alla nota precedente. È il caso di precisare che il motto in caratteri greci dorati sopra lo stemma, interpretato dalle due studiose come «XOOMOYE», verosimilmente è «απομονη» («costanza»). Come osserva Lewis Lockwood: *La musica a Ferrara nel Rinascimento. La creazione di un centro musicale nel XV secolo*. Bologna 1987, p. 156, n. 93, la stessa scritta compare, associata ad un diverso stemma nobile non identificato, anche in un altro manoscritto italiano di teoria musicale conservato a Berlino, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Mus. ms. theor. 1599.

lato non sono noti interessi di tale famiglia per la musica, dall'altro la sontuosità e il pregio artistico del libro depongono piuttosto a favore di una committenza di rango elevato, come quella degli Estensi, il cui intenso patrocinio musicale ben giustificerebbe il possesso di un'opera di tal fatta. Se è vero, come ha osservato Lewis Lockwood, che «la dottrina sistematica del trattato ugoliniano pare avulsa dalla pratica musicale e da quell'atmosfera di ricreazione e passatempo, caratteristici della vita musicale delle corti»,³³ si può tuttavia sostenere che, nel caso in esame, il compito di ricreare tale atmosfera leggera e dilettevole è ben assolto dall'apparato iconografico. Le miniature dell'Alemagna e del Giraldi hanno qualche attinenza col testo, non però integrando la spiegazione delle astrusità tecniche (che è affidata ai diagrammi e schemi tracciati dal copista), bensì giocando allusivamente sul tema della musica ed evocando quella concezione di innocuo svago che gli scritti di vari umanisti del tempo attestano. I temi di interesse per i due miniatori sono prevalentemente rappresentati dai miti sulle origini della musica, comuni al retroterra filosofico dei trattati della scolastica.

Lo Jubal raffigurato nella pagina d'apertura, che nel battere l'incudine scopre le leggi della musica, affiancato dalle colonne che recano incisi gli elementi essenziali dell'arte (note e intervalli),³⁴ faceva parte di uno schema figurativo tradizionale, come il Pitagora che compie la stessa scoperta ascoltando il suono prodotto da diversi martelli nell'officina di un fabbro riprodotto nella c. 224. Abbastanza singolare è invece l'immagine di Aristotele che tiene scuola di musica, attorniato da otto fanciulli in atto di suonare diversi strumenti, in un solenne interno classicheggiante (c. 131v).³⁵ Si tratta di una scelta chiaramente riferibile all'importanza fondamentale attribuita in ambiente cortese al modello pedagogico della *Politica* di Aristotele, il cui libro VIII mette in rilievo il valore della musica nell'educazione dei giovani.³⁶

In genere tali immagini prendono spunto da un nome che compare nel testo; completamente svincolate da riferimenti sono invece le raffigurazioni di strumenti musicali, che, se in qualche caso riproducono una realtà

³³ Lockwood, *Ferrara*, p. 98.

³⁴ La sontuosa pagina è riprodotta in Toniolo, *Miniatori*, p. 237; Mariani Canova, *Giraldi*, p. 52, e in Toniolo, *Miniatura*, p. 142.

³⁵ Riprodotta in Toniolo, *Miniatura*, p. 143.

³⁶ Cfr. Lockwood, *Ferrara*, pp. 24, 100-101; F. Alberto Gallo: *Musica nel castello*. Bologna 1992, pp. 76-77.

organologicamente precisa, più spesso vengono sfruttati per costruzioni di fantasia, in cui pare affiorare l'atmosfera giocosa altrimenti assente nella materia del trattato. Così sembra da interpretare il tondo di c. 225v, entro il quale un putto naviga su un'imbarcazione costituita da una tiorba, un doppio timpano e un salterio, con una tromba per albero e un'arpa per timone, mentre a fianco è riprodotta una sfera armillare simboleggiante l'armonia delle sfere celesti.

Il trattato di Ugolino, nel tentativo di racchiudere in un'unica grande opera l'intero campo del pensiero teorico musicale coevo, va ben al di là della semplice esposizione dei rudimenti che dovevano essere impartiti nelle scuole cattedrali, ed è difficile immaginare che fosse oggetto di lettura quotidiana da parte di un regnante assorbito da questioni di stato, anche se desideroso di affinare la propria cultura o quella dei propri rampolli.

Un testo apparentemente più consono alle esigenze di educazione musicale di un signore rinascimentale sembra invece il piccolo *Liber musices* commissionato, sul finire degli anni Ottanta del Quattrocento, dal cardinale Ascanio Maria Sforza a Florentius de Faxolis, canonico di Fiorenzuola d'Arda.³⁷ La copia conservata alla Biblioteca Trivulziana di Milano (ms. 2146), eseguita a Firenze dal calligrafo Alessandro da Verrazzano e miniata nella bottega di Attavante degli Attavanti (due firme illustri della produzione libraria quattrocentesca),³⁸ è uno dei più splendidi e preziosi manoscritti di teoria musicale, contraddistinto da una profusione di oro nelle decorazioni, nella scrittura e nella notazione, oltre che da una severa e solenne cura nell'impaginazione. La concisa trattazione, in cui si concede adeguato risalto alle lodi e agli effetti della musica, si può dire che rifletta con ammirevole chiarezza gli interessi musicali di un principe del

³⁷ Milano, Biblioteca Trivulziana, 2146, c. Iv: «Florentius Musici Sacerdotisque Ad Ill^m Ac Amplissimum Dominum Et .D. Ascanium Mariam Sfortiam Viccomitem Ac Sancti Viti Diaconum Cardinalem Dignissimum Liber Musices Incipit». Cfr. Albert Seay: «The «Liber Musices» of Florentius de Faxolis. In: Musik und Geschichte. Leo Schrade zum sechzigsten Geburtstag, Köln 1963, pp. 71-95; Edward E. Lowinsky: Ascanio Sforza's Life: a Key to Josquin's Biography and an Aid to the Chronology of His Works. In: Edward E. Lowinsky (ed.), Josquin des Prez: Proceedings of the International Josquin Festival-Conference held at the Juillard School at Lincoln Center in New York City, 21-25 June 1971, London 1976, pp. 31-75: 47-50; Paul A. Merkeley / Lora L. Merkeley: Music and Patronage in the Sforza Court. Studi sulla Storia della musica in Lombardia 3, Turnhout 1999, pp. 448, 453-454.

³⁸ Cfr. Angela Dillon Bussi / Giovanni M. Piazza (edd.): Biblioteca Trivulziana. Milano. Firenze 1995, p. 198, con riproduzione delle cc. Iv-1r, 31r e 95r del manoscritto.

Rinascimento, ed è preceduta da una dedica indirizzata al cardinale, redatta in un autentico stile encomiastico.³⁹

Anche se profondamente diverso nella struttura, il *Terminorum musicae diffinitorium*, che Johannes Tinctoris pubblica nel 1495, dedicandolo alla figlia del re di Napoli Beatrice d'Aragona,⁴⁰ è molto vicino all'opuscolo del Faxolis, poiché con questo condivide l'intento pratico di fornire uno strumento di rapida e agile alfabetizzazione musicale. Il musicista brabantino al servizio di Ferrante d'Aragona con questo libretto realizza uno strumento che, in relazione agli scopi educativi connessi alla sua mansione di precettore di corte, poteva svolgere una funzione di accesso alla complessa materia esposta negli undici più o meno voluminosi trattati in cui affronta i diversi aspetti dello scibile musicale. Anche queste opere, composte presso la corte partenopea nell'ottavo decennio del Quattrocento, rientrano, forse più consapevolmente di altri casi già esaminati, nella categoria della produzione promossa dal mecenatismo artistico. Vivente l'autore, furono raccolte in un magnifico volume di presentazione, ora nella Biblioteca Universitaria di València (ms. 835), cui pose mano il calligrafo Wenceslao Crispo.⁴¹ Lo stemma aragonese che compare sul frontespizio, dove il Tinctoris stesso è ritratto intento al lavoro nel suo studio napoletano, prova che l'esemplare era destinato alla famiglia dei regnanti.⁴²

³⁹ La dedica e ampi stralci del trattato sono riportati in Seay, Florentius, pp. 76-77 e 85-89.

⁴⁰ Stampato a Treviso da Gerardo de Lisa, l'opuscolo si apre con la dedica: «Prudentissimae virginis ac illustrissimae dominae Beatricis de Aragonia, serenissimi principis, Divi Ferdinandi dei gratia regis Sciciliae, Hierusalem et Ungariae probissimae filiae, Joannes Tinctoris eorum qui musicam profiterentur infimus voluntariam ac perpetuam servitatem». L'assimile in Heinrich Bellermann / Peter Gülke (edd.): Johannes Tinctoris - Terminorum musicae diffinitorium. Faksimile der Inkunabel Treviso 1495, Leipzig 1983.

⁴¹ L'apparato decorativo, ritenuto opera del miniaturista Cristoforo Maiorana da Tammaro De Marinis: La biblioteca napoletana dei re d'Aragona I. Milano 1947, pp. 150, 155, e in seguito da Leeman L. Perkins / Howard Garey (edd.): The Mellon Chansonnier I, New Haven - London 1979, pp. 22-26, è stato recentemente attribuito a Nardo Rapicano, un altro artista attivo presso la corte di Napoli, da Gennaro Toscano: I miniatori di corte nella seconda metà del Quattrocento. In: Gennaro Toscano (ed.), La biblioteca reale di Napoli al tempo della dinastia aragonese, Catalogo della mostra: Napoli, Castel Nuovo, 30 settembre - 15 dicembre 1998, València 1998, pp. 383-490: 397-405.

⁴² Lo stemma della corona aragonese riprodotto in calce al frontespizio ha facilmente fatto pensare al re Ferrante come destinatario del codice (Perkins/Garey, Chansonnier, p. 22). Un'osservazione accurata della raffigurazione, in cui la corona risulta ridipinta su di un precedente galero cardinalizio, proverebbe invece che il libro è stato eseguito per suo figlio, il cardinale Giovanni d'Aragona (Toscano, Miniatori, p. 357, che cita da Thomas Haffner:

Ciascun trattato è preceduto da una dedica indirizzata a personaggi di volta in volta diversi; solo Ferrante risulta destinatario di due dediche, e nella seconda, all'inizio del *Proportionale musices*, l'elogio del protettore assume le dimensioni di un excursus storico che ha come punto d'arrivo la propria epoca, in cui il fiorire del patronato (anche per merito dello stesso re di Napoli, paragonato al biblico Davide) rende possibile la nascita della cappelle di corte e uno straordinario incremento della produzione musicale.⁴³

La dedica, una delle manifestazioni più dirette dello scambio paternalistico-clientelare di protezione contro sottomissione che sta alla base del rapporto mecenatesco, nel panorama della produzione musicale di quest'epoca non manca quasi mai. Con l'invenzione della stampa, infatti, l'individuazione di un personaggio eminente cui dedicare l'opera rappresenta quasi una condizione imprescindibile per procurarsi il finanziamento necessario a coprire gli elevati costi di edizione.⁴⁴

Sotto questo aspetto è esemplare la vicenda occorsa a Franchino Gaffurio quando tra il 1500 e il 1518, ormai all'apice della carriera artistica e didattica, dovette bussare alla porta di ben quattro potenziali patrocinatori, prima di trovare chi esaudisse la sua richiesta di sussidio per la pubblicazione del *De harmonia musicorum instrumentorum opus*. Claude Palisca, sulla base di alcune copie manoscritte del trattato, ha accertato che il teorico lombardo, in seguito alla conquista di Milano da parte dei francesi, si era dovuto adattare a rincorrere le diverse personalità che si avvicendavano al

Die Bibliothek des Kardinals Giovanni d'Aragona (1456-1485). Wiesbaden 1997). Entrambi gli studi citati contengono una riproduzione del frontespizio in questione.

⁴³ IOH. TINCT. pr. prol. 9-11 (ed. Albert Seay: CSM 22, IIa, 1978): «... Denique principes Christianissimi quorum omnium, rex piissime, animi, corporis fortunaeque donis longe primus es, cultum ampliare divinum cupientes more Davidico capellas instituerunt in quibus diversos cantores per quos diversis vocibus, non adversis, Deo nostro iocunda decoraque esset laudatio, ingentibus expensis assumpserunt. Et quoniam cantores principum si liberalitate, quae claros homines facit praedicti sint, honore, gloria, divitiis afficiuntur, ad hoc genus studii ferventissime multi incenduntur. Quo fit ut hac tempestate facultas nostrae musices tam mirabile susceperit incrementum quod ars nova esse videatur...».

⁴⁴ Come rileva Oscar Mischiati: Considerazioni in margine alla dedica come tramite tra compositore e committente. In: Giuseppe Ferraro / Annunziato Pugliese (edd.), Fausto Torrefranca: l'uomo, il suo tempo, la sua opera, Atti del Convegno internazionale di studi: Vibo Valentia, 15-17 dicembre 1983, Vibo Valentia 1993, pp. 223-233: 223-224, tra i vari scopi di una dedica, nel caso della pubblicazione di libri di musica, quello motivato dall'aspettativa di un sostegno finanziario talvolta trova riscontro contabile in specifiche documentazioni d'archivio.

governo della città in una situazione politica instabile. La dedica dell'opera, indirizzata in origine a Bonifacio Simonetta (prima che questi venisse travolto dalla caduta di Ludovico il Moro), venne dapprima (1506) sostituita con quella a Charles Jaufred, vice cancelliere del Senato di Milano. Ma quando nel 1518 il libro viene infine stampato dal tipografo milanese Gottardo Pontano, reca la dedica a Jean Grolier, bibliofilo e tesoriere del re di Francia per il ducato di Milano; però la copia manoscritta di presentazione dell'opera allo stesso Grolier, decorata con il suo stemma (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Ser. nov. 12745), reca una data (1507) e segni di interventi successivi – lo stemma di Grolier risulta dipinto sopra un preesistente diverso blasone – tali da far supporre che il codice fosse stato compilato per un precedente dedicatario non identificabile.⁴⁵

Difficoltà analoghe non erano mancate allo stesso Gaffurio, giovane musico esordiente, al momento di pubblicare la prima opera, il *Theoricum opus musicae discipline*.⁴⁶ Il doge genovese Prospero Adorno – primo protettore di Gaffurio, per il quale il trattato dev'essere stato concepito – si trovava in esilio a Napoli, ed è dunque probabile che fosse diventato per lui insostenibile mantenere la sua pur piccola corte nonché esercitare forme munifiche di mecenatismo. Al venir meno di un sì valido aiuto sopprime tuttavia la solidarietà di un concittadino: il nobile lodigiano Filippino Bononi, che riveste la carica di segretario presso la corte aragonese. Nel proemio del trattato contenuto in una pressoché sconosciuta copia autografa del *Theoricum opus* (London, British Library, Hirsch, IV.1441) il Bononi è menzionato come mediatore in un intervento a favore di Gaffurio da parte di Antonio de Guevara, conte di Potenza. Il manoscritto possiede infatti, nella sobria ma fine ornamentazione delle iniziali e soprattutto nella riproduzione del blasone dei Guevara, le caratteristiche di una copia di presentazione da offrire in omaggio al patrocinator. Il nuovo protettore al quale Gaffurio si rivolge, è il secondogenito di Inigo de Guevara, uno dei membri più rappresentativi di quella nobiltà che Alfonso d'Aragona aveva portato con sé dalla Spagna e con l'aiuto della quale aveva

⁴⁵ Un dettagliato resoconto di tale vicenda editoriale è offerto da Claude V. Palisca: Humanism in Italian Renaissance Musical Thought, New Haven - London 1985, pp. 9 e 200-203.

⁴⁶ Le peripezie editoriali di questo libro sono esposte, con dovizia di particolari, nell'introduzione all'edizione anastatica di Franchino Gaffurio: *Theoricum opus musicae discipline*, a cura di Cesarino Ruini, Musurgiana, 15, Lucca 1996, pp. VII-LXXII.

posto le basi per il controllo politico e la rinascita artistica e culturale del regno di Napoli.⁴⁷

L'omaggio indirizzato ad Antonio de Guevara non ottenne l'effetto desiderato:⁴⁸ quando il testo del *Theoricum opus* esce dalla stamperia di Francesco di Dino, a Napoli nel 1480, reca una dedica al cardinale Giovanni Arcimboldi, vescovo di Novara, noto come reclutatore di musicisti per la corte milanese degli Sforza.⁴⁹ Il tratto più curioso della vicenda sta comunque nella lettera dedicatoria posta come proemio all'edizione del trattato; essa ripete parola per parola l'analoga lettera già composta per il conte di Potenza, sostituendo solo i nomi del dedicatario e dei personaggi nominati nel contesto, che ovviamente non sono più gli stessi. Le uniche vistose divergenze tra il manoscritto e il testo a stampa consistono in questo frettoloso adattamento della dedica alla nuova situazione e nell'epigramma encomiastico posto alla fine del trattato, che sostituisce con espressioni convenzionalmente adulatorie all'indirizzo dell'Arcimboldi il precedente poemetto elogiativo composto in onore del Guevara. Tali modifiche sembrano essere state dettate sotto l'incalzare di avvenimenti che imponevano una rapida conclusione della vicenda editoriale: come racconta Pantaleone Malegolo nella biografia di Gaffurio, la preoccupante situazione in cui era venuto a trovarsi il regno di Napoli in seguito ai saccheggi e al tremendo massacro compiuti dai turchi a Otranto

⁴⁷ Cfr. Benedetto Croce: *La Spagna nella vita italiana durante la rinascenza*. Scritti di Storia letteraria e politica 8, Bari 1917, pp. 35-36.

⁴⁸ Carlo Galiano: *Gaffurio, il conte di Potenza e la prima dedicatoria inedita del «Theoricum opus musicæ discipline»* (London, British Library, Hirsch IV. 1441). In: Gabriella Rossetti / Giovanni Vitolo (edd.), *Medioevo Mezzogiorno Mediterraneo*. Studi in onore di Mario Del Treppo 2, Europa Mediterranea - Quaderni 13, Napoli, 1999, pp. 271-302: 275-282, ha contribuito ad approfondire la riflessione sulla complessità del rapporto mecenatesco nella Napoli di fine Quattrocento, evidenziandone gli «scopi preminentemente esecutivi del patrocinio della musica»: in sostanza, Gaffurio rivolgendosi al Guevara, aveva sbagliato *target*. Forse un po' meno congrua appare invece l'argomentazione di Galiano, quando esclude la possibilità che il teorico lodigiano avesse originariamente pensato a Prospero Adorno come dedicatario dell'opera, perché «priva di elementi documentari di riscontro»: rimane immotivato il riferimento encomiastico al valore bellico degli Adorno inserito nel lungo discorso introduttivo sugli effetti della musica (soprattutto se rapportato alle vicende biografiche di Gaffurio), riferimento eliminato nella successiva riedizione del trattato sotto il titolo di *Theorica musicæ*.

⁴⁹ Cfr. Merkeley/Merkeley, *Patronage*, pp. 41-68.

(8 agosto 1480), ai quali si univa una nefasta comparsa della peste, deve aver consigliato o propiziato un rapido ritorno del teorico alla natia Lodi.⁵⁰

Mentre per il *De harmonia* l'avvicinarsi dei dedicatari sembra più che altro rispondere alla necessità di reperire uno sponsor editoriale, infatti a quell'epoca Gaffurio aveva raggiunto una stabile posizione istituzionale e poteva fregiarsi del titolo di «Regius musicus», nel caso del *Theoricum opus* si direbbe che prevalga l'intenzione di mettere in opera strumenti adeguati all'ottenimento di tale posizione. Forse non è un caso che, dopo aver pubblicato a Milano la *Theorica musicæ* (1492) e la *Practica musicæ* (1496), entrambe precedute da ampia dedica al duca Ludovico Maria Sforza, Gaffurio sia stato chiamato dallo stesso sovrano ad occupare la cattedra di musica nello Studio universitario milanese di fresca istituzione. Come rileva Roger Chartier a proposito delle strategie sottese a mecenatismo e dedica, commentando l'abilità con cui Galileo Galilei fa dono del *Sidereus nuncius* a Cosimo de' Medici (cinque mesi dopo la presentazione del libro lo scienziato viene nominato Filosofo e Matematico Primario del Granduca di Toscana), «per gli scrittori, gli scienziati, gli artisti, entrare a far parte di una clientela, di una corte, la dipendenza nei confronti di un sovrano sono spesso il solo modo di conquistare un'indipendenza che le appartenenze tradizionali all'università o alle comunità di mestiere non consentono». ⁵¹ Anche se in realtà per Gaffurio si trattava di entrare in quell'ambiente da cui Galileo aspirava ad uscire, in entrambi i casi è tuttavia operante la prassi fondamentale che, nell'economia del mecenatismo, obbliga il principe a concedere protezione, impiego o retribuzione in cambio del libro dedicato.

⁵⁰ Cfr. Alessandro Caretta: *La biografia di F. Gaffurio nel cod. Laud. XXVIII.A.9*. In: Franchino Gaffurio, Lodi 1951, pp. 13-25: 22.

⁵¹ Roger Chartier: *Cultura scritta e società*. Milano 1999, pp. 46-47.