PROPRIETÀ ARTISTICA E LETTERARIA RISERVATA
Copyright by Giovanni Treccani degli Alfieri 1961

170

STORIA DI MILANO

FONDAZIONE
TRECCANI DEGLI ALFIERI
PER LA STORIA DI MILANO

COLLABORATORI DEL NONO VOLUME

† FEDERICO CHABOD, predetto

Parte I: L'EPOCA DI CARLO V

ENRICO CATTANEO, mons., l. d. nell'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano

Parte II: ISTITUZIONI ECCLESIASTICHE MILANESI

CLAUDIO SARTORI, professore ordinario di materie letterarie, Biblioteca Braidense in Milano

Parte III: LA MUSICA NEL DUOMO E ALLA CORTE SINO ALLA SECONDA METÀ DEL '500

Cap. I - La cappella del Duomo dalle origini a Franchino Gaffurio

FEDERICO MOMPELLIO, maestro, dott., prof. ordinario di storia della musica presso il Conservatorio di musica "G. Verdi" di Milano

Parte III: Cap. II - La cappella del Duomo da Matthias Hermann di Vercore a Vincenzo Ruffo

GUGLIELMO BARBLAN, maestro, dott., del Conservatorio di musica "G. Verdi" di Milano, l. d. nell'Università degli studi di Milano

Parte III: Cap. III - Vita musicale alla corte sforzesca

Cap. IV - La vita musicale in Milano nella prima metà del Cinquecento

PRESENTAZIONE

Chi dirige questa « Storia » si proponeva di rivolgersi ancora una volta al lettore solo dalle ultime pagine dell'opera, per il congedo, con un epilogo che riassumesse i risultati, così come nel primo volume ne aveva esposto il programma. Ma, per un naturale, umano impulso, è parso che proprio alla soglia di questo volume, segnato da un evento, quanto mai altro, doloroso, non potesse mancare un invito a raccogliersi per ricordare lo studioso che ci ha lasciato.

Questo IX volume della Storia di Milano, che vede la luce dopo che è uscito il XIV, è opera nella sua parte essenziale del professore Federico Chabod, il nostro maggiore studioso dell'epoca di Carlo V, la cui approfondita preparazione in materia è largamente documentata da insigni opere sull'attività di questo monarca in Italia e, in particolare, nella Lombardia.

Il prezioso contributo, materiato di nuove e fruttuose ricerche, era già quasi tutto in bozze, quando si manifestarono i sintomi della grave e lunga malattia che condusse prematuramente l'Autore alla tomba il 14 luglio 1960, proprio quando Egli aveva raggiunto il culmine della sua maturità scientifica.

Il vuoto e l'amaro rimpianto da lui lasciato nel cuore di tutti non è solo triste e profondo per ciò che riguarda la nostra attività scientifica nazionale, ma anche lo è per tutto il mondo degli studi, che non conoscono confini. Delineare lo svolgimento e i caratteri salienti dell'attività di Federico Chabod è cosa superflua e non è del momento attuale. Al disimpegno di una laboriosa attività didattica svolta particolarmente nelle Università di Milano e di Roma, dove fu chiamato a degno coronamento dei suoi meriti, Egli aggiungeva a Napoli, con la direzione dell'Istituto di studi storici fondato da

Capitolo IV - *Ordinamenti religiosi cittadini*: Le feste, p. 663 - Le processioni per l'offerta, p. 665 - Le processioni devozionali, p. 666 - La parrocchia, p. 668 - Le congregazioni, p. 669 - Luoghi pii, p. 671 - Le Corporazioni, p. 681 - Le confraternite dei Disciplini, 687 - Scuole per i ragazzi, p. 691.

Capitolo V - *Sentimento religioso popolare,* p. 693 - Confraternite del SS. Sacramento, p. 695 - Il Crocifisso, p. 696 - Nostra Signora di Milano, p. 697 - Santi ausiliatori, p. 700 - Superstizioni, p. 701 - Disordini morali in pubblico, p. 702 - Carnevale, p. 705.

Capitolo VI - *La riforma protestante a Milano,* p. 707 - Le prime infiltrazioni, p. 712 - Diffusione di libri eterodossi, p. 713 - Il convento agostiniano di S. Marco, p. 714 - Reazione cattolica, p. 715 - Difesa del culto cattolico, p. 716 - Appelli ai sentimenti patrii, p. 718 - Riforma cattolica, p. 720.

Parte III - La musica nel Duomo e alla Corte sino alla seconda metà del Cinquecento

Capitolo I - *La cappella del Duomo dalle origini a Franchino Gaffurio,* p. 723 - Le origini, p. 725 - Il primo organista: maestro Monti da Prato, p. 726 - Il primo maestro di cappella: Matteo da Perugia, p. 728 - Bertrand Feragut di Avignone, p. 733 - L'interregno di Ambrogio da Pessano e l'anarchia finale, p. 734 - Il priorato di Santino Taverna, p. 735 - Giovanni Molli, p. 738 - Franchino Gaffurio, p. 740 - Organico dopo la morte del Gaffurio, p. 748.

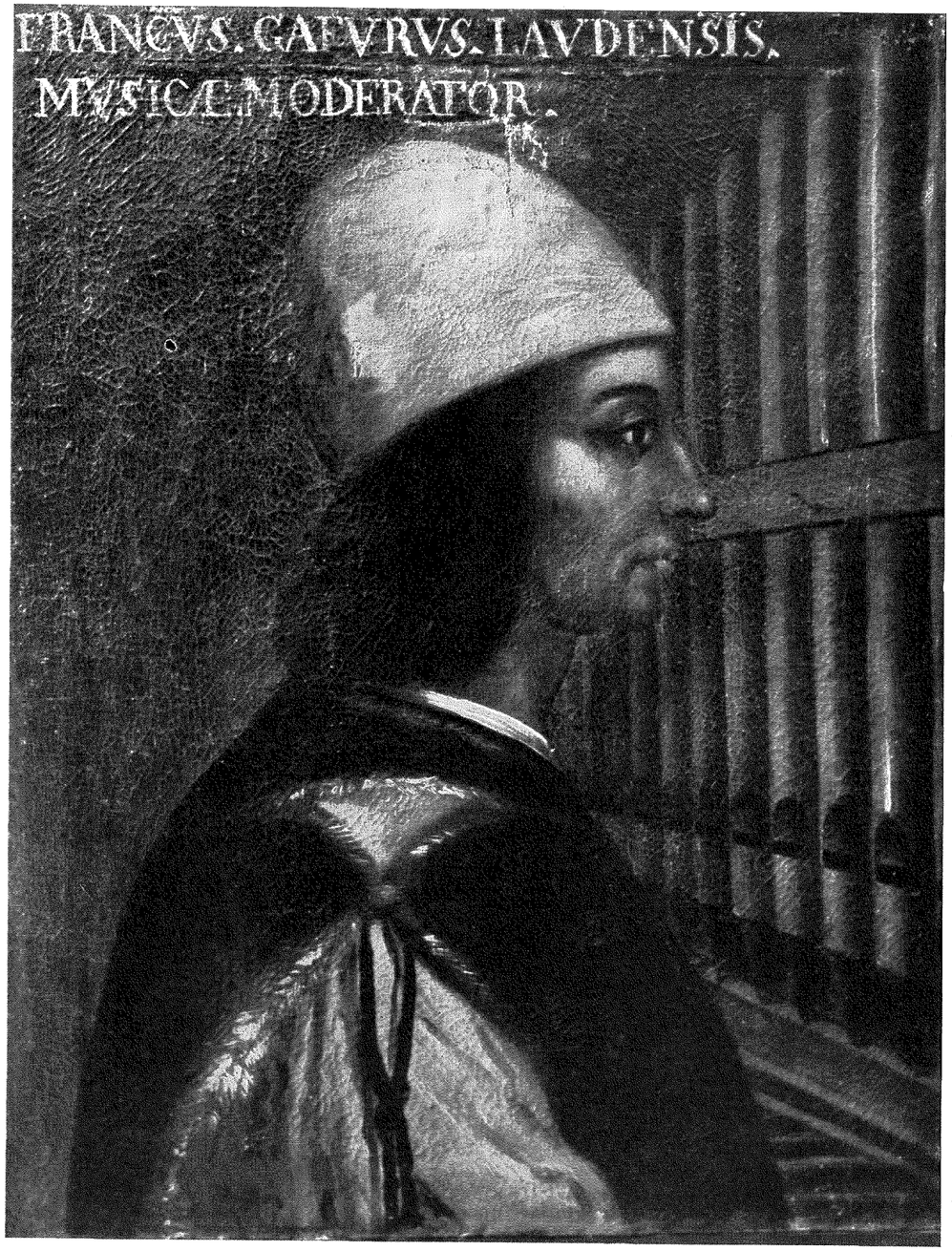
Capitolo II - *La cappella del Duomo da Matthias Hermann di Vercore a Vincenzo Ruffo*. Il successore di Gaffurio: Matthias Hermann di Vercore, p. 749 - Cenni biografici, p. 750 - Il maestro di cappella, p. 753 - Il compositore, p. 757 - Olivero de Phalanis e Simon Boyleau, p. 762 - Bartolomeo Torresani, p. 768 - Vincenzo Ruffo, p. 769 - S. Carlo Borromeo, p. 771 - La cappella al tempo del Ruffo, p. 773 - Il Ruffo come autore di musica sacra, p. 778 - Il nuovo organo. Gli organisti, p. 784.

Capitolo III - *Vita musicale alla corte sforzesca*: Trombetti comunali e ducali, p. 787 - I pifferi comunali e ducali, p. 794 - La vita musicale all'interno del castello. Il liuto, p. 801 - Le viole e gli altri strumenti, p. 804 - I complessi strumentali, p. 805 - La didattica, p. 809 - Organi e strumenti a tastiera, p. 809 - La danza. Le feste, p. 814 - L'educazione musicale nella Milano quattrocentesca, p. 818 - Verso una cappella di Corte, p. 818 - Inizia la incetta di musici valenti, p. 820 - Organizzazione della cappella sforzesca, p. 822 - L'idea di Galeazzo Maria per una rinascita musicale italiana, p. 823 - La grande cappella ducale, p. 825 - Il trattamento riservato ai cantori, p. 828 - La cappella del 1474, p. 829 - Il più famoso cantore della cappella, p. 830 - Gli altri musici della corte sforzesca, p. 834 - Accaparramento dei cantori e complicazioni diplomatiche, p. 837 - Vicende della cappella sotto Lodovico il Moro, p. 840 - Interesse musicale di Beatrice d'Este, p. 841 - Il « caso » del cantore Cordier, p. 843 - I cantori sforzeschi considerati « più che gli famigli », p. 846 - Carattere della cappella di Lodovico il Moro, p. 848 - La disgregazione della cappella musicale sforzesca, p. 850 - L'opera equilibratrice del Gaffurio, p. 851.

Capitolo IV - *La vita musicale in Milano nella prima metà del Cinquecento*: Sopravvivenza della cappella sforzesca, p. 853 - La musica nei primi anni del dominio spagnolo, p. 856 - Orlando di Lasso alla corte milanese, p. 857 - I musicisti della cappella di Ferrante Gonzaga. Il Moscatello, p. 858 - I musicisti della cappella di Ferrante Gonzaga. L'Hoste da Reggio, p. 861 - La Milano musicale al passaggio di Filippo di Spagna, p. 872 - I festeggiamenti alla corte del governatore, p. 873 - La Gagliarda, la Pavana e il Torchio, le danze della Milano dell'epoca, p. 874 - I « Trombetti della Comunità » nel '500, p. 876 - La vita musicale all'infuori della corte, p. 879 - Francesco da Milano, p. 880 - Altri strumentisti e compositori della prima metà del Cinquecento, p. 882 - Strumenti a tastiera fatti a Milano, p. 887 - La musica nelle grandi feste patrizie. Il torneo del 1559, p. 889 - Singolare « orchestrazione » delle varie portate di un banchetto, p. 893 - Danze e mascherata finali, p. 893 - Conclusioni sulla Milano musicale del 1500-1550, p. 895.

PARTE III

LA MUSICA NEL DUOMO E ALLA CORTE SINO ALLA SECONDA METÀ DEL CINQUECENTO



Ritratto di Franchino Gaffurio (Lodi, Biblioteca comunale)

Capitolo I - LA CAPPELLA DEL DUOMO DALLE ORIGINI A FRANCHINO GAFFURIO

Intorno alla storia della Cappella musicale del Duomo di Milano si pongono vari problemi che inviterebbero a condurre lo studio parallelamente su due piani: il primo, quello della storia interna della Cappella, la sua origine, la sua formazione, la trasformazione nei secoli, e le sue manifestazioni esteriori sia come partecipazione alle funzioni del culto, che come vere e proprie espressioni d'arte con intento spettacolare e concertistico, anche se sempre concluse e limitate dall'ambiente della chiesa; insomma la storia della *schola cantorum* e della cappella; il secondo invece sarebbe lo studio dei rapporti della Cappella con il mondo musicale esteriore, sia come apporto di essa al movimento generale, sia come risultato dell'influenza su di essa di correnti d'arte apparentemente lontane.

E sarebbe anche questa una parte affascinante, perché dallo studio dei rapporti della Cappella della Chiesa milanese con l'esterno, ne siamo certi, ritroveremmo prima i legami della cattedrale con il più vicino ambiente musicale cittadino e stabiliremmo l'interdipendenza dell'uno dall'altra, e non solo la stretta connessione dei due, ma risaliremmo poi anche al più vasto ambiente musicale generale italiano e straniero e scriveremmo così la parte più notevole e più nuova di quella storia della musica in Milano, che è ancora da fare e che è destinata, se i sintomi non ci ingannano, ad affermare una importanza ancora non avvertita, ma singolarissima, della nostra città, sia come centro musicale indipendente e vivo da secoli di proprie caratteristiche sostanziali, sia come ganglo vitale dei rapporti in ogni secolo fra la cultura musicale italiana e quella internazionale, quasi crogiuolo nel quale gli elementi nazionali e quelli internazionali si incontrano e si fondono creando le basi dei movimenti europei di tutte le grandi correnti musicali. E quando si sarà raggiunta e dimostrata questa realtà, per ora solamente intuita e suggerita da quanto si può leggere nei documenti solo parzialmente e superficialmente noti, bisognerà anche riconoscere che se in Milano, in epoche diverse, altri focolai musicali ebbero vita brillante, ma breve, l'unico centro cittadino che mantenne la propria vitalità su un piano di continuità ininterrotta, anche se con vicenda alterna di fasi più o meno fortunate, fu solamente quello che irradiava dal seno della Cappella musicale del Duomo, dalle sue origini fino ad oggi, pur se affiancato e completato dalle attività squisitamente e unicamente profane delle cappelle di corte, delle cappelle private delle case patrizie, dei concerti di camera e delle orche-

stre pubbliche, e più recentemente dei teatri. Ma la stessa molteplicità di questi centri di musica profana, nel loro continuo divenire, nel loro spegnersi e riaccendersi diversamente, li allontana storicamente in un secondo piano di fronte alla solidità della ininterrotta vitalità della Cappella del Duomo, nella quale veramente si rifugia e si crea e si trasforma, al contatto con l'esterno, la sola vera tradizione musicale milanese.

Ma dobbiamo operare una scelta fra i due piani di lavoro, fra la storia interna della Cappella e lo studio dei suoi rapporti con il mondo esteriore. Lo stato attuale degli studi sulla Cappella non ci permette di accontentarci del già noto, per stabilire una specie di contaminazione dei due argomenti, rifacendoci cioè a quanto già altri ha affermato e pubblicato sulle vicende storiche della Cappella, per studiarne, quale unico nostro contributo, l'influenza svolta sull'esterno e dall'esterno subita. Un primo tentativo di raffronto degli studi precedenti e di controllo dei documenti originali, ci ha chiaramente dimostrato che anche la storia pura e semplice della Cappella è tutta da fare [1]. Infatti là dove gli studi precedenti non sono ingangatori e non ripetono dall'uno all'altro errori anche troppo evidenti, sono tutti per lo meno troppo lacunosi per potercene accontentare, per limitarci ai loro dati. Nessuno infatti degli studiosi si è preoccupato di ricercare i documenti originali conservati con estrema cura nell'Archivio della Fabbrica del Duomo, mentre tutti si sono accontentati, nei casi migliori, di quanto era stato pubblicato negli *Annali* della Fabbrica stessa [2], per di più qualche volta trascurando anche notizie che vi si potevano trovare con una più attenta lettura.

Convinti come siamo sempre stati della necessità di dare in qualsiasi studio la precedenza alla ricerca storica e allo spoglio dei documenti, non possiamo quindi esimerci qui dal trattare anzitutto la vicenda storica della Cappella milanese, portando alla luce quel minimo di documentazione nuova che serva ad illustrarla e chiarirla. Così dovremo limitarci a brevi accenni, quasi illuminazioni, agli scambi culturali e artistici svoltisi fra la Cappella e l'ambiente cittadino e quello di altre città e regioni. Si tratterà più che altro di segnare il cammino da seguire, di mostrare le grandi linee del disegno generale dello studio a venire, che si dovrà pur fare, quando la ricerca storica sarà per lo meno sufficientemente esaurita, ed avremo sgomberato il campo dalle ricerche erudite per dedicarci completamente alla caratterizzazione del movimento musicale profondamente vincolato alle sorti della Cappella del Duomo di Milano, e che costituirà l'ossatura centrale della futura storia della musica in Milano, che per la sua importanza e la sua ricchezza non può essere racchiusa e limitata negli stretti confini di un capitolo, per quanto vasto, della storia di Milano: proprio per la necessità nella quale ancora oggi ci troviamo di chiarirne, e spesso di scoprirne, tutti gli aspetti.

[1] La prima documentazione e la più seria finora pubblicata sulla musica nel Duomo di Milano è quanto si trova nel volume di AMBROGIO NAVA (*Memorie e documenti storici intorno all'origine, alle vicende ed ai riti del duomo di Milano*, Milano, Borroni e Scotti 1854). Ma i dati che riguardano la cappella sono mescolati a tutti gli altri e lo studio è solo parziale, arrestandosi al 1451. Dopo di lui DAMIANO MUONI approfitta della pubblicazione in corso in quegli anni dei volumi degli *Annali della Fabbrica del Duomo* per dare alle stampe lo studio: *Gli Antegnati organari insigni e serie dei Maestri di cappella del Duomo di Milano*, Milano 1883, ma la sua documentazione è solo parziale per quanto riguarda l'opera svolta dagli Antegnati in Duomo e l'elenco che egli traccia dei Maestri di cappella milanesi (da Matteo da Perugia al Platania) è incompleto e inesatto per quanto riguarda le date dell'attività dei singoli maestri. CARLO ROMUSSI dedica poi un capitolo alla cappella musicale nel suo volume *Il Duomo di Milano nella storia e nell'arte* (Milano, Sonzogno 1908) che è però inesatto e superficiale: il suo elenco dei Maestri di cappella, non più valido di quello del Muoni, raggiunge il Gallotti (1892). Più serio e documentato, ma solo sui dati offerti dagli *Annali*, è invece lo studio di ANGELO NASONI, *Musica e organaria nel duomo di Milano* (Musica Sacra 1909-1911) che tocca solo la metà del sec. XVI; ARCANGELO DE GANI ripete tutti gli errori dei suoi predecessori in *I maestri cantori e la cappella del Duomo di Milano dalle origini al presente* (Milano 1910). Un attento studio dei documenti precedentemente pubblicati compie invece per quanto riguarda esclusivamente l'organo RENATO LUNELLI (*Die Orgelwerke des Domes zu Mailand*, Rheingold-Verlag zu Mainz, 1947); termina con la descrizione dell'organo Mascioni-Tamburini del 1938.

[2] *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente pubblicati a cura della sua amministrazione*, con prefazione di Cesare Cantù, vol. 6, più due di Appendici e uno di Indici generali, Milano, Libreria editrice G. Brigola, 1877-1885.

Le origini.

Le origini della Cappella musicale del Duomo di Milano si riallacciano a una precedente tradizione di musica religiosa milanese che fa naturalmente capo all'opera di s. Ambrogio, e della quale, anche se scarse, si ritrovano tracce di una continua esistenza nei secoli. La *schola cantorum* milanese (come preparazione dei cantori al servizio liturgico, come pratica di canto fermo dei sacerdoti) precede insomma la Cappella (come organismo che comprende e regola tutte le manifestazioni musicali della Cattedrale) e in essa, al suo sorgere, verrà a fondersi. Riteniamo dunque non inutile richiamare le poche notizie già accertate che ci assicurano della continuità della tradizione musicale milanese dall'epoca di s. Ambrogio alla nomina del primo Maestro di Cappella del duomo [1].

Il successore stesso di s. Ambrogio sulla cattedra milanese, s. Simpliciano, contribuisce notevolmente alla costituzione della liturgia ambrosiana e in luogo dell'unico «magister chori puerorum», che pare reggesse la schola sotto s. Ambrogio, ne istituisce ben tre « cum ferulis ». Il sacco di Attila (452) infierisce anche su questa fiorente schola e il vescovo Eusebio, al suo ritorno in città, deve ricominciare tutto da capo, componendo egli stesso « multos cantos ecclesiae ». Altri ordinamenti riguardanti la schola la tradizione attribuisce a s. Lorenzo e a un vescovo del sec. VIII. Poi si deve giungere fino all'arcivescovo Alberto da Intimiano (1018-1045), potenziatore e riorganizzatore della schola, che avrebbe ripetuto in Milano quanto con maggiore ricchezza aveva fatto in Roma Gregorio Magno: in *S. Maria avanti le porte* (questo era il nome della chiesa milanese precedente al duomo) quattro sacerdoti stipendiati dall'Arcivescovo insegnano ai fanciulli della schola il canto, la grammatica e la filosofia, mentre in chiesa si accompagnano i canti con gli strumenti: il salterio, il timpano e forse l'organo. Di alcuni di questi maestri sappiamo anche i nomi: sono Arialdo e Azzone nella prima metà del sec. XII ed Eriprando e Ogero nel 1144. Nel secolo successivo è ricordata l'opera di Orrico o Obrico Scaccabarozzi (morto nel 1293), arciprete del duomo e prevosto di S. Nazzaro in Brolio, che compone testo e musica di 35 inni, 20 ufficiature e circa 20 Messe. Nel sec. XIV, dal Concilio Provinciale del 1311, scaturisce il primo documento ufficiale milanese che contenga canoni di materia musico-liturgica. Si ordina infatti alle chiese collegiate di cantare nuovamente la Messa ogni giorno, come pure la divina Ufficiatura e a tale scopo si impone che « nullus assumatur nisi bene legere noverit et cantare vel saltem legere et costruere condecenter, in cantu aliqualiter informatus ». Cosicché, alla fine del secolo stesso, quando i Milanesi decisero la costruzione di un nuovo duomo, più grande e più bello di qualsiasi altra chiesa al mondo, la musica entra di diritto nella nuova chiesa ancor prima che essa sia condotta a termine, non appena Gian Galeazzo Visconti pubblica, nel 1394, il bando che stabilisce le prerogative dei Deputati della Fabbrica del duomo e concede al Capitolo della Fabbrica la libera e indipendente amministrazione delle rendite [2]. Anzi la musica nei due suoi aspetti, profano e sacro, sarà uno degli elementi che concorrono alla costruzione del duomo stesso, in quanto i cittadini sono invitati pubblicamente alle oblazioni per la nuova chiesa dal suono dei pifferi e trombetti della città, e nella chiesa stessa, ancora in costruzione, i canti e il suono per lo meno di un organo attirano la partecipazione dei fedeli alle funzioni e stimolano la loro generosità.

Infatti in quello stesso anno 1394 i Deputati della Fabbrica assumono il primo organista della chiesa di S. Maria Maggiore, il duomo di Milano: *Magister Montis a Prato sonator ab organo et aliis instrumentis*. È questa la data dell'ingresso ufficiale della musica nel duomo di Milano e non il successivo 1395, come si è sempre detto, e come si vedrà in seguito. E questa si deve considerare come la data di nascita della Cappella musicale, come organismo ufficialmente costituito, tanto è vero che si stipendia il primo professionista laico.

[1] Le fonti principali di queste notizie sono le due opere di mons. ENRICO CATTANEO, alle quali rimandiamo senz'altro: *Il breviario ambrosiano*, note storiche ed illustrative, Milano 1943; *Note storiche sul canto ambrosiano*, «Archivio Ambrosiano», III, Milano 1950.

[2] L'editto di Gian Galeazzo Visconti è datato da Pavia, 23 dicembre 1394 e fu bandito, come è detto alla fine del testo, al suono della tromba di Ambrogio Grimoldo « preconem Communis Mediolani ». Dunque la musica, sia pure sotto il modesto aspetto della tromba del Grimoldo, partecipa anche alla proclamazione dell'editto.

Putto musicante (Milano, Museo del Duomo)

Il primo organista: maestro Monti da Prato.

Chi sia questo Monti da Prato non si sa. Anzi non è ben certo nemmeno il suo nome, poiché i documenti dell'Archivio del Duomo lo registravano latinamente a volte come *Mons*, a volte come *Montus* de Prato. Ma molto probabilmente ci troviamo di fronte nientemeno che al capostipite della grande famiglia dei maestri d'organo da Prato che si illustrò nel successivo secolo XV con Matteo, Lorenzo e Benricevuto da Prato. Ad ogni modo è un laico e ha diritto al titolo di *Magister*.

E veniamo alla questione della sua data di assunzione in Duomo. Il documento originale della ordinazione capitolare che lo riguarda è andato distrutto in un incendio del 1906 con l'intero primo volume delle ordinazioni dei deputati della Fabbrica del Duomo che racchiudeva le deliberazioni dal 1390 al 1444, ma gli Annali [1] ce ne hanno conservato copia. La trascriviamo per la sua importanza:

« 10 giugno 1395. Quod accipiatur magister Montus sonator ab organo et aliis instrumentis meliori pretio, quo poterit ex illis florenis quatuor, quos requirit pro ejus mercede sonandi in vigiliis et festivitatibus sanctorum Johannis et Petri proxime futuris, *prout sonavit anno proxime preterito cum uno sotio*, et in caso quo non possit melius fieri dentur ei pro se et dicto ejus sotio dicti floreni quatuor, prout requirit ».

Il che ci pare che non ammetta dubbi di sorta. Maestro Monti deve venire assunto, contrattando sul compenso da versargli e cercando di farlo recedere dalla sua richiesta di quattro fiorini, ma in caso contrario, accordandogli quanto richiede, per sonare l'organo e forse anche altri strumenti esclusivamente nelle vigilie e feste di s. Giovanni e di s. Pietro, come aveva fatto l'anno precedente. È quindi chiaro che le prestazioni dell'organista erano incominciate l'anno prima, cioè nel 1394, e che questa (e non il 1395) deve essere la data ufficiale della nascita della Cappella.

Il Monti si era fatto aiutare da un compagno (*cum uno sotio*), probabilmente per girare la ruota dell'organo. Quanto alle sue mansioni erano molto limitate: due interventi l'anno. Ma era logico poiché la chiesa era ancora in costruzione e l'organo usato dal Monti, benché richiedesse l'aiuto di un compagno, doveva essere uno strumento di fortuna, probabilmente un organetto portatile. Subito dopo, infatti, nello

[1] *Annali*, vol. I, p. 142.

stesso anno 1395, i deputati deliberano di far costruire un « organo bellissimo, proporzionato alla bellissima fabbrica della Chiesa di Milano, per suo utile e per onore di questa alma città di Milano ». [1] L'incarico della costruzione dell'organo bellissimo viene affidato a frate Martino Stremidi di Concorezzo, frate professo dell'Ordine degli Umiliati della Casa di S. Calimero, il quale, mentre costruisce l'organo nuovo concede in prestito al Duomo un altro organo, probabilmente portatile, ma forse anche positivo, che egli possiede [2]. Tale strumento doveva essere migliore del precedente usato dal Monti, poiché, a partire da questo momento, le mansioni dell'organista assumono ben altra importanza: egli si obbliga a suonare l'organo in tutte le vigilie e le domeniche, nelle feste degli Apostoli e quando piaccia ai Deputati. Naturalmente chiede subito un aumento di compenso, anzi uno stipendio fisso, che gli viene concesso per un anno in ragione di 30 fiorini annui, pari a 48 lire imperiali, dal 10 agosto 1395 al 9 agosto 1396 [3], e le sue prestazioni dovevano essere tanto apprezzate che, allo scadere dell'anno, il 29 agosto 1396, viene riconfermato in servizio non più solo per un anno, ma fino a tutto il 1400, mentre lo stipendio gli viene aumentato a 50 fiorini annui, con l'obbligo però per il futuro di suonare non solo sull'organo attuale, ma anche su « magna organa nova que portabuntur ad ecclesiam » [4]. L'organo nuovo non sarà però consegnato da frate Martino Stremidi che il 19 aprile del 1397 e gli sarà pagato ben 600 fiorini [5]. Da quel momento l'organista prende servizio sull'organo nuovo e col nuovo secolo la convenzione tra la Fabbrica e l'organista viene rinnovata: l'organista è assunto a vita (« fino a quando potrà », dicono gli Annali [6]) e gli si concede in affitto una casa d'abitazione per lui e per un suo servo. Confermato in carica « fino a quando potrà » Monti da Prato serve fedelmente il Duomo fino a tutto il 1404 con stipendio immutato e anche negli anni seguenti lo stipendio non muta, però l'organista per far fronte alla peste che infierisce in città nell'estate del 1405 e alla carestia che la precede e che continua anche negli anni seguenti, chiede e ottiene un sussidio mensile di carovita di due fiorini, che nel 1408 è aumentato fino a 3 fiorini al mese [7].

Putto musicante (Milano, Museo del Duomo)

[1] Ivi, p. 146.
[2] Ivi pp. 146 e 148.
[3] Ivi, p. 150.
[4] Ivi, p. 168 e A. NAVA, *Memorie e documenti storici* cit., p. 69.
[5] *Annali*, vol. I, pp. 176-77.
[6] Ivi, p. 210.
[7] Ivi, pp. 268 e 728.

Al ritorno della normalità, nel 1410, i deputati vorrebbero togliergli ogni caro-vita, ma di fronte alle sue proteste concordano con lui di sopprimere ogni soprassoldo, ma di arrotondargli lo stipendio a otto lire al mese (invece delle precedenti sei lire mensili, più 13 soldi e 4 denari) e di concedergli l'abitazione gratuita [1]. E passano così altri cinque anni. Poi improvvisamente, nel 1415, dopo 21 anni di servizio ininterrotto, Maestro Monti chiede un anticipo sullo stipendio, di 12 ducati d'oro, per recarsi a casa sua per affari privati. Lo ottiene e parte, facendosi sostituire all'organo dal suo servo e allievo Pedrazzino Bigli da Pioltello. In quel suo viaggio a casa non si sa che cosa sia avvenuto, fatto si è che Maestro Monti rientra sì in Milano nell'ottobre del 1415, ma riprende servizio solamente per pochi mesi. L'11 agosto del 1416 viene definitivamente liquidato di tutte le sue spettanze dalla Fabbrica e viene sostituito dall'allievo Pedrazzino, con il modesto stipendio di due fiorini mensili, poco più di tre lire [2]. Evidentemente il Monti era ritornato solo per chiedere il congedo definitivo. Dove si sia recato non si sa ma probabilmente raggiunse gli altri membri della sua famiglia oramai notevolmente attivi in Toscana. Così si conclude la vicenda del primo organista del Duomo di Milano. Ma durante il suo servizio più che ventennale nel Duomo si era costituita ufficialmente la Cappella e i Deputati avevano provveduto anche alla nomina del primo Maestro di Cappella nella persona di Maestro Matteo da Perugia. Anzi si era già conclusa anche la vicenda dei rapporti fra il primo maestro di cappella e il Duomo, poiché, con perfetto e forse non casuale sincronismo, nello stesso agosto del 1416, anche il primo maestro di cappella abbandona definitivamente il Duomo, insieme all'organista. Ma la vicenda sua era stata ben altrimenti burrascosa che non quella del Monti.

Il primo maestro di cappella: Matteo da Perugia. [3]

Otto anni dopo l'inizio del servizio del primo organista, in Duomo viene nominato il primo maestro di cappella: è il secondo passo decisivo per la costituzione e stabilizzazione dell'organismo.

Enigmatica figura dell'*Ars Nova* italiana, ma imbevuto certamente di cultura francese, tutto quanto ci è noto della biografia di Matteo da Perugia è proprio e solamente quanto riguarda il suo periodo di residenza milanese. Non si sa quando sia nato, né quando sia morto. Oriundo probabilmente da Perugia, come dice il suo nome, a Milano compare nel 1402, e, dopo qualche assenza temporanea, ne scomparirà definitivamente nel 1416. Il resto si perde nella bruma dei secoli. Delle sue composizioni conosciamo un gruppo di musiche su testo profano francese e pochissime musiche sacre [4]. Willi Apel ne ha trascritto in notazione moderna 22 e ne ha senz'altro considerato l'autore come appartenente all'Ars Nova francese[5]. Guido Fano invece, nella prefazione al volume dei Monumenti e Istituzioni Musicali Ricordi che pubblica la trascrizione di Gaetano Cesari delle composizioni di Matteo, si batte per dimostrare l'italianità dell'arte del musicista, pur dovendo però ammettere nell'artista una profonda conoscenza della cultura francese[6]. Fra le due tesi contrastanti più facile e più logico ci sembra invece riconoscere in Matteo da Perugia uno dei tipici esponenti dell'ambiente culturale e musicale milanese dove si incontrano e si fondono gli elementi della cultura e dell'arte italiana, francese e fiamminga, superando i limiti nazionali (se mai esistettero realmente tali limiti nella cultura dell'epoca) verso la formazione di un'arte europea. Comunque poiché il periodo milanese di Matteo è l'unico noto della sua vita, vediamo di raccogliere tutto quanto i documenti dell'Archivio del Duomo ci dicono di lui, aggiungendo al già noto alcune notizie inedite.

Probabilmente l'istituzione della carica di maestro di cappella in Duomo è dovuta all'interessamento

[1] Ivi, p. 299, *Liber solutionum* del 1413-14-15, *Liber dati et recepti* del 1412-14-15.

[2] *Liber dati et recepti* del 1415, c. 111 r., 1° agosto, 1415, e *Liber dati et recepti* del 1416, c. 100 v.

[3] C. SARTORI, *Matteo da Perugia e Bertrand Ferragut, i due primi maestri di cappella del Duomo di Milano*, in «Acta Musicologica» 1956, XXVIII, I, pp. 12-27.

[4] Conservate nella Biblioteca Estense di Modena, nel Cod., Ms. Lat. 568. Sono 23 composizioni su testo francese, 2 su testo italiano, 1 canone, 5 Gloria e 1 mottetto (*Ave sancta mundi salus*).

[5] W. APEL, *French Secular Music of the Late fourteenth Century*, Mediaeval Academy of America, Cambridge, Massachussetts 1950, pp. 1–30. Sono 4 ballate, 7 virelais, 10 rondeaux e 1 canone.

[6] G. CESARI - G. FANO, *La Cappella musicale del Duomo di Milano*, P. I, G. FANO, *Le origini e il primo maestro di cappella: Matteo da Perugia*, Milano, *Istituz. e Monum. dell'arte musicale it.*, vol. I, nuova serie, 1957.

dell'arcivescovo di Milano Pietro Filargo di Candia. Questi si insedia nella cattedra milanese nel 1402 e Matteo da Perugia viene chiamato in Duomo il 3 settembre dello stesso anno, quando Perugia è sotto il dominio dei Visconti, e vedremo che in seguito l'Arcivescovo volle spesso presso di sé il musicista.

Comunque sia la domenica 3 settembre 1402 Matteo da Perugia è nominato *cantor* nel Duomo. Non si dice né chi sia né da dove venga, ma è chiaro che è un laico, un professionista e un compositore, come sta a indicare il suo titolo specifico di *musichus*. Il suo stipendio è di quattro fiorini al mese; i suoi obblighi sono di intervenire a tutti gli uffici con gli Ordinari, indossando un camice, in funzione di *discantator*, cantore in contrappunto, di insegnare musica in una scuola pubblica, aperta a chiunque voglia frequentarla, e di insegnare il canto a tre fanciulli, particolarmente dotati, scelti dai deputati, destinati evidentemente a far da voci bianche nel coro [1]. Su queste basi si svolgono regolari i rapporti tra la Fabbrica e il musico fino al 1404, con la sola variante che nel 1403 il suo stipendio viene aumentato di tre lire e due soldi al mese, il che testimonia la soddisfazione dei Deputati, ma anche il fatto che Maestro Matteo era considerato meno dell'organista Monti da Prato che in quello stesso 1403 percepiva cinque soldi e quattro denari più di lui al mese [2]. Nel 1404, se dobbiamo far fede al Nava, incominciano i primi screzi. Il musico doveva aver trascurato qualche funzione, poiché lo si minaccia di trattenergli sul salario sedici soldi per ogni assenza. Ma nell'aprile dell'anno seguente i Deputati decidono invece di versare al Maestro un sussidio di due fiorini al mese per sei mesi « pro aliquali subventione... vigente presenti carestia » [3]. Era incominciato il flagello dell'epoca: la carestia prima, la peste poi.

Si diffonde il morbo per la città, fuggono i cittadini e la maggior parte degli Ordinari lasciano la chiesa e il servizio divino. Le funzioni solenni si sopprimono: in Duomo non si canta più né risuona l'organo. I pochi Deputati coraggiosi che rimangono in città l'8 giugno 1405 deliberano di sopprimere gli stipendi all'organista e al maestro di cappella rimasti inoperosi « quia maxime qui non laborat manducare non debet » [4]. Curiosa deliberazione che sembra però essere stata annullata al ritorno del corpo dei Deputati in sede, perchè il *Libro delle uscite* per il 1405 registra i versamenti regolari degli stipendi mensili per tutto l'anno all'organista e al musico e anzi mantiene al musico il sussidio di caro-vita dei due fiorini al mese, anche allo scadere dei sei mesi previsti [5], sussidio che viene versato regolarmente fino a tutto l'agosto del 1406 [6]. Cosicché in questi anni Matteo percepiva lo stipendio mensile di lire 6 e soldi 8, più il sussidio di L. 3, s. 4 (totale: L. 9, s. 12), superando quindi ora di pochi denari la paga dell'organista, che aveva maggiore stipendio, ma minore sussidio (L. 9, s. 11, d. 8).

Durante la pestilenza era rimasto in città, anche se inoperoso, il nostro Matteo? Probabilmente no. Doveva averlo accolto presso di sé a Pavia l'arcivescovo Filargo. Infatti se la sua assenza da Milano si può solo supporre per il 1405, è invece certa per buona parte del 1406, a incominciare dal principio dell'anno. Tanto è vero che il *Libro delle entrate e delle uscite* del 1406, n. 83, sospende i versamenti dello stipendio mensile al musico a partire dall'agosto. La deliberazione dei deputati veniva però come conseguenza di una assenza che si protraeva ormai da qualche mese.

Matteo era andato dal suo Arcivescovo a Pavia. Era il periodo più fortunato del prelato, che, creato cardinale nel 1405 da Innocenzo VII, dirà poi di se stesso « di essere stato ricco vescovo, povero cardinale, poverissimo papa » [7]. Nato a Candia verso il 1340, addottorato a Oxford e Parigi, insegnante all'Università di Pavia, consigliere e ambasciatore di Gian Galeazzo Visconti, a quest'ultimo aveva ottenuto dall'imperatore Venceslao il titolo di Duca di Milano nel 1395, e alla sua morte si era trovato a capo del consiglio di tutela dei figli minorenni. Potente e ricco, in quest'epoca tiene corte bandita, con quaranta servi ri-

[1] *Annali*, vol. I, 1877, p. 252.

[2] *Liber dati et recepti* del 1403 n. 71 e del 1404 n. 73. e *Liber rationum magistrorum* del 1404 n. 72.

[3] *Annali*, vol. I, p. 268.

[4] Ivi, p. 268.

[5] *Liber dati et recepti* del 1405 n. 73, c. 187 v.

[6] *Liber dati et recepti* del 1406 n. 83.

[7] N. MALVEZZI, *Alessandro V papa a Bologna*, in « Atti e Memorie della R. Deputaz. di S. P. per le provincie di Romagna», s. III, vol. IX, 1891 e vol. XI, 1893. Cfr. vol. IX, p. 374.

Particolare di sculture del Duomo di Milano con angeli musicanti

vestiti tutti di eguale livrea, dando molto tempo « ai conviviali piaceri »[1]. Forse voleva istituire a Pavia una propria personale cappella: certo si è che chiama presso di sé il musico Matteo, e questi accorre, forse già nel 1405, certamente nel 1406. I Deputati del Duomo vogliono punirlo sospendendogli lo stipendio, ma è un tentativo di economia abortito, perché l'intervento dell'arcivescovo in favore del suo protetto, costringe già la domenica 4 luglio del 1406 i Deputati a piegare il capo ai desideri del Porporato e « per riverenza al reverendissimo padre e signore Pietro » (Filargo) a pagare gli stipendi a Matteo non solo per i passati mesi, ma anche per il futuro « pro illo tempore quo contingit esse in servitiis prefati Dom. Cardinalis ibidem Papiae seu in Partibus istis »[2]. Il che vuol dire che la domanda di Matteo appoggiata dal cardinale, lasciava prevedere che le assenze del musico del Duomo sarebbero state frequenti e probabilmente continuate anche per il futuro.

Non c'era nulla da fare. I deputati piegano apparentemente la testa ai desideri del cardinale. Ma non è che un armistizio. Riprenderanno in seguito la questione molto più abilmente. Intanto gli stipendi del musico, sempre aumentati del caro-vita, corrono regolarmente per tutto il 1406 e per i primi mesi del 1407.

Ma nel luglio di quest'anno i deputati con diabolica abilità riprendono la questione sotto tutt'altro aspetto. Prendono a pretesto, vera o immaginaria che fosse, « una supplica di molti cittadini milanesi affinché sia soppresso il posto del musico maestro Matteo da Perugia, ed impiegatone il salario di mensili fiorini 6 in qualche cosa più necessaria e più utile alla fabbrica »[3]. Con molta abilità si sorvola completamente sul fatto che lo stipendio del musico era versato inutilmente perché questi non prestava servizio in Duomo, ma presso l'arcivescovo, e i deputati fingono di essere costretti dall'opinione pubblica a rivedere la questione nientemeno che dalle basi, mettendo in discussione la necessità o meno della presenza di un maestro di cappella in Duomo. Di fronte a tale quesito essi hanno un compito facile e possono anche assumere una nobile posizione che il cardinale non può non approvare. Deliberano infatti di mantenere al suo posto il musico, ma di ridurgli il salario da fiorini sei a quattro « pel riflesso che esso è mantenuto di cibo e bevanda dal reverendo signor cardinale »[4]. Così con un capolavoro di ipocrisia, o di abilità politica e amministrativa, i deputati assumono il ruolo di difensori della musica e del musico di fronte all'opinione pubblica contraria e si limitano, quasi costretti, per accontentarla, a diminuire lo stipendio di Matteo, in quanto è mantenuto dall'Arcivescovo e tutti sapevano con quale larghezza. Col che, sottolineavano per le orecchie del Cardinale, che il maestro di cappella del Duomo viveva abitualmente presso di lui, e si dimostravano nobilmente generosi e obbedienti continuando a mantenergli lo stipendio, anche se decurtato di un terzo, proprio e solo per accontentare i cittadini milanesi che vedevano di malocchio la spesa vana. Era un modo abilissimo per non irrigidirsi sulle proprie posizioni a rischio di irritare il Cardinale, ma di ottenere ugualmente il risultato desiderato, costringendo Matteo a prendere la decisione che essi non potevano.

[1] A. Nava, op. cit., p. 54.

[2] *Registro di spese varie* del 1406 n. 82 e *Liber solutionum* del 1407, n. 87.

[3] *Annali*, vol. I, p. 283.

[4] Ibid.

E l'abile manovra riesce perfettamente. Immediatamente, il 25 luglio, Maestro Matteo, per dignità, abbandona il posto ai cui oneri si era ormai sottratto, rifiutandosi di mantenere i suoi obblighi alle nuove condizioni. Infatti il *Liber dati et recepti* del 1407, N. 86 a c. 97 registra:

« Die 6 sept. - Item pro eius sallario dierum XXV finitorum die XXV augusti proxime preteriti ad computum consuetum sibi in mense secundum additionem alliarum factam ipsi eius sallario de flor. duobus in mense finito eius offitio et sallario dicto die XX augusti facta de hoc sibi notitia de eius cassatione die lune XXV Julii proxime preteriti quia *noluit servire inde in antea pro sallario flor.* 4 secundum formam per inde factam die III septembris 1402 ».

Cioè si mantiene perfettamente fede al patto di assunzione del 3 settembre 1402: Matteo si rifiuta di servire con una diminuzione di stipendio il 25 luglio; i Deputati accolgono le sue dimissioni e gli pagano gli stipendi regolarmente fino a tutto il 25 luglio, aggiungendo il mese di preavviso stabilito dalle condizioni di assunzione, fino a tutto il 25 agosto 1407. Ecco dunque la vera ragione della prima interruzione dei rapporti fra Matteo da Perugia e la Fabbrica del Duomo.

Che si trattasse poi di manovra preorganizzata da parte dei Deputati lo dimostra il fatto che immediatamente, il 21 agosto 1407, questi nominano due sacerdoti, di cui si tace il nome, a sostituire Matteo nelle sue mansioni che essi si dividono fraternamente, senza averne il titolo, e riaprendo la scuola di musica pubblica nella casa dove abitava Matteo[1].

Questi se ne era dunque andato oltre che dal Duomo anche da Milano, se lasciava libera anche la sua casa. E non è azzardato supporre che, riparato presso il suo Cardinale, l'abbia poi seguito nelle fortunose vicende che lo attendevano in quegli anni.

Il Filargo infatti lascia Milano, dove non ritornerà più, al principio del 1408 e nell'aprile giunge a Bologna dove con il cardinale legato Baldassarre Cossa decidono di por fine allo scisma fra il papa avignonese e il papa romano. Insieme nell'agosto vanno a Pisa dove indicono un Concilio che il Filargo inaugura il 25 marzo 1409 e dal quale è nominato Papa col nome di Alessandro V il 7 luglio 1409. Il nuovo Papa si reca a Prato, Pistoia e Bologna e qui improvvisamente muore il 3 maggio del 1410, forse avvelenato per ordine del Cossa, che gli succederà col nome di Giovanni XXIII.

Matteo da Perugia fu sempre al seguito del suo arcivescovo e papa in questi anni? Probabilmente sì. Ma, dopo la morte di papa Alessandro V, siamo ancora senza notizie di lui. Forse rimase accanto a papa Giovanni XXIII a Bologna, anche se questi era accusato della morte del suo primo protettore. Certo si è che di Matteo ritorneremo ad avere notizia a Milano proprio in quell'anno 1414, nel quale Giovanni XXIII si vedrà costretto a indire il Concilio di Costanza, dal quale uscirà deposto.

Intanto a Milano la soluzione dei due sacerdoti in sostituzione di Matteo era stato ripiego di breve durata. Nel 1411 si ritorna alla nomina di un solo musico, pur rivolgendosi ancora a un sacerdote: è prete Ambrosino da Pessano, con lo stipendio di due fiorini al mese[2]. Probabilmente godeva di qualche beneficio ecclesiastico che permetteva questa economia alla Fabbrica. Prete Ambrosino regge da solo la cappella, fino all'8 maggio del 1414. Però non ebbe mai il titolo di Maestro di Cappella.

In tale data assistiamo all'improvviso ritorno sulla scena milanese di Matteo da Perugia. L'ordina-

[1] A. Nava, op. cit. p. 158 e *Annali*, vol. I, p. 283.

[2] *Annali*, vol. I, p. 313 e *Liber solutionum* del 1412 n. 107, c. 81.

Particolari di sculture del Duomo con angeli musicanti

zione che riguarda la sua riassunzione non fa cenno alcuno al passato. Il Maestro riprende servizio il giorno 29 giugno del 1414, un venerdì, alle stesse identiche condizioni stipulate al suo primo ingresso in Duomo il 3 settembre del 1402, compreso il salario immutato di sei fiorini al mese. Ma la sua riassunzione non fa allontanare prete Ambrosino, che gli rimane a fianco [1]. Forse il ritorno a Milano di Matteo va collegato anche coll'assunzione del potere da parte di Filippo Maria Visconti, secondo figlio di Gian Galeazzo, con la moglie Beatrice di Tenda.

Comunque sia, arricchita di ben due *dischantatores*, la Cappella del Duomo procede per tutto il 1414 e il 1415. Sono i due anni di maggior splendore di questo primo periodo: all'organo siede Monti da Prato, aiutato da Zillio da Pioltello e dall'allievo Pedrazzino Bigli, fra i cantori levano le loro voci Matteo da Perugia e Ambrosino da Pessano. Ma tanta ricchezza e gloria sono di breve durata. Improvvisamente nel 1416 tutto si sfascia e non si sa perché. S'è già visto che l'organista Monti abbandona la chiesa nell'agosto di quel fatale 1416. Quanto a Matteo il 1416 deve essere stato per lui nuovamente un anno burrascoso. Il Libro dei mandati N. 124 del 1416 assicura che è stato pagato solo fino al giorno 8 di aprile, nel qual giorno se ne era andato [2]. Il *Liber solutionum* N. 122 sempre del 1416 testimonia che è stato pagato fino al maggio compreso, e il mese di differenza potrebbe essere il solito mese di preavviso, a termine di contratto. Ma poi ancora il *Liber solutionum* testimonia il 31 ottobre il versamento a Matteo del suo stipendio per il mese di agosto del 1416. Quindi, sia pure con qualche interruzione, Matteo è presente a Milano fino all'agosto del 1416, dopodiché, come l'organista Monti, scompare definitivamente e non si trova più traccia di lui.

[1] *Liber dati et recepti* del 1414 n. 114, c. 78 v.

[2] *Liber dati et recepti* del 1416 n. 124, c. 152 v.: « Magistro Matheo de perusio biscantori pro eius salario primorum octo dierum presentis mensis aprilis finitorum dicto die VIII ipsius mensis *quo recessit*, ad computum f. VI in mense, 1, 2, s. 8 ».

Bertrand Feragut di Avignone.

Dopo la partenza di Matteo e di Monti da Prato si apre un lungo periodo di vita oscura per la Cappella del Duomo, che corrisponde al lungo regno di Filippo Maria Visconti (1412-1447), negato a qualsiasi interesse d'arte, e ai tre anni di regime repubblicano (1447-1450). Poiché, e lo vedremo anche meglio in seguito, le sorti della Cappella sono sempre legate alle vicende politiche cittadine e spesso dipendono dal gusto dei governanti.

Dal 1416 i quadri della Cappella rimangono a lungo modesti e invariati, con Ambrosino da Pessano, *bischantator* senza titolo di *musichus*, e Pedrazzino Bigli all'organo. Qualche nome di cantore compare qua e là: nel 1420 certo Donato Ambrogio, detto Georgius de Pontulo, da Piacenza [1], nel 1423 frate Pietro da San Severo [2]. E si giunge così al 1425 nel quale anno si ha notizia per la prima volta del secondo maestro di cappella della Cattedrale.

Il suo nome, che viene qui segnalato per la prima volta, non compare in nessuno degli studi precedenti sul Duomo. Per ritrovarlo bisognava andare a ricercarne notizia nei *Libri dati et recepti* di questi anni, che sono i soli a mantenere traccia del suo passaggio, e abbiamo già detto che tali fonti sono sfruttate da noi per la prima volta. Ecco dunque la nostra scoperta: si tratta di *Don Beltrandus de vignone musichus*, ossia del maestro D. Bertrand di Avignone. Era dunque uno straniero, il primo francese che assumesse la direzione della Cappella e che la assumesse con stipendio pari a quello già riscosso da Matteo da Perugia: sei fiorini al mese, pure essendo egli un sacerdote e non un laico come Matteo. La sua condizione di sacerdote è testimoniata sempre dai *Libri dati et recepti*, dove dal 1425 al 1428 è chiamato *Dominus*, e dal 1429 al 1430 più chiaramente *Presbiter*. Quanto alla carica di maestro di cappella risulta anch'essa anzitutto dal fatto che nei *Libri* è qualificato come « musichus in ecclesia maiori Mediolani » e dall'altezza del suo stipendio, maggiore di quello di Ambrosino da Pessano e dell'organista, e appunto pari a quello di Matteo da Perugia, il suo predecessore nella carica. Tutto sta dunque a indicare la considerazione nella quale era tenuto maestro Bertrand, l'importanza già assunta dalla Cappella milanese, dove uno straniero non disdegnava di recarsi, e la funzione che Milano e il suo Duomo vengono già fin da ora ad accaparrarsi, di centro di intesa delle varie correnti nazionali.

Ma sul musico prete Bertrand di Avignone possiamo dire ancora qualche cosa e di notevole interesse. Possiamo cioè identificarlo con Bertrand Feragut, compositore ben noto del gruppo dei contemporanei del Dufay, del quale ci rimane un certo numero di composizioni su testo sacro e profano conservate in due Codici preziosi di Bologna, in uno di Parma e in un quarto di Oxford [3]. L'identificazione è avvenuta grazie alla pubblicazione da parte degli *Annali* della richiesta di tre preti milanesi di sostituire maestro Bertrand, nel servizio e nello stipendio, all'atto della sua partenza da Milano nel 1430.

Infatti Bertrand Feragut di Avignone rimane al servizio del Duomo e ne riceve regolare stipendio dal 1 luglio 1425 al maggio del 1430.[4] Nel giugno del 1430 abbandona il posto e il servizio di sua volontà.[5] Immediatamente dopo, il 18 giugno dello stesso 1430, tre preti cantori milanesi, Ambrogio Macchi, Giacomo Lanezzi e Beltramino Villa, presentano una supplica alla Fabbrica nella quale chiedono di dividersi fra di loro lo stipendio e le funzioni che erano già state di Bertrand, puntando soprattutto sulla necessità

[1] Durerà in carica fino al febbraio del 1424, cfr. *Annali*, vol. II, p. 13 e i *Libri dati et recepti* del 1423 e 1424 nn. 146-50-54-60.

[2] Doveva essere cantore di qualità poiché era pagato con quattro fiorini al mese, più di tutti gli altri, per diretta imposizione del vicario dell'Arcivescovo. Se ne va nell'aprile del 1424, cfr. *Liber dati et recepti* n. 160.

[3] Sono i codici della Biblioteca del Conservatorio di Bologna (Q 1), della Bibl. Universitaria di Bologna (ms. 2216), quello frammentario dell'Archivio di Stato di Parma e il *Canonici misc. 213* della Bibl. Bodleiana di Oxford.

[4] *Libri dati et recepti* del 1426-27-28-29-39, nn. 167, 169 bis, 171, 175 e 180.

[5] Nel luglio nel *Liber dati et recepti* del 1430 è detto che Bertrand *recessit*. Non fu dunque *cassus* perché licenziato, ma dimissionario.

di eliminare gli elementi stranieri dalla Cappella, elementi sempre instabili per loro natura e che non si peritano di abbandonare senza preavviso il servizio, come dunque doveva aver fatto maestro Bertrand. Il quale maestro Bertrand in quest'unico documento e per la prima volta, viene chiamato con il suo nome intero, tradotto latinamente in: Beltramus de Ferragutis [1].

Ecco quindi chi era maestro Bertrand di Avignone: Bertrand Feragut. Di lui si sapeva fino ad oggi solamente che nel 1430 era stato cantore a Milano, che nel 1433 era a Vicenza, dove compone un Mottetto (*Excelsa civitas Vincencia*) a tre voci, per l'ingresso in città del nuovo vescovo, Francesco Malipiero, e che nel 1449 era a capo della Cappella di Corte di Renato re di Sicilia. Oggi alla sua scheletrica biografia possiamo aggiungere che era nato ad Avignone, che resse la Cappella del Duomo di Milano dal 1 luglio 1425 al maggio del 1430, e che probabilmente lasciò Milano per andare a reggere la Cappella del duomo di Vicenza, che già stipendiava dei cantori [2].

Quanto alle sue mansioni milanesi, sappiamo che era molto apprezzato come tenorista e che probabilmente i suoi obblighi si limitavano all'esibizione appunto quale tenorista e alla direzione della Cappella vera e propria, mentre forse l'insegnamento ai fanciulli rimaneva affidato ad Ambrosino da Pessano: divisione del lavoro che vedremo adottata anche in seguito.

Messo in chiaro tutto quanto s'è detto, ritorniamo alla Cappella del Duomo. Alla partenza del Feragut, i Deputati accolgono senz'altro la proposta dei tre preti milanesi e li assumono come biscantori, ognuno con lo stipendio di tre lire e quattro soldi al mese, a partire dal luglio del 1430 [3].
Così, compreso Ambrogio da Pessano, la Cappella conta ora quattro cantori e un organista.

L'interregno di Ambrogio da Pessano e l'anarchia finale.

In questa formazione si procede ora per parecchi anni. Con questo esiguo organico la Cappella funziona senza maestro. Evidentemente il cantore più anziano, Ambrogio, pur senza averne il titolo, ne era il moderatore e certamente a lui era affidata la schola dei fanciulli. In questa specie di interregno l'autorità di Ambrogio da Pessano gli era garantita dalla sua anzianità di servizio e dal maggiore stipendio che riscuoteva.

In tale ambigua situazione Ambrogio si barcamenerà fino al 1459 [4], ma mentre per i primi anni del suo interregno, dal 1430 al 1442, la cappella non subisce mutamenti di sorta, dopo il 1442 incominciano le nuove immissioni e il movimento si accelera con l'assunzione del Ducato da parte di Francesco Sforza (1450), fino a diventare vorticoso intorno al 1460, quando evidentemente l'interesse del duca per la musica era stimolato anche dal figlio giovinetto Galeazzo Maria. Proprio in questi anni assisteremo in Duomo all'invasione dei cantori francesi, evidentemente chiamati in Milano da Galeazzo Maria e sistemati dapprima presso il Duomo, fino a che egli non costituirà la sua propria Cappella musicale personale a Palazzo (1471) attirandovi tutti quei cantori stranieri che aveva prima indotto la Fabbrica del Duomo ad assumere.

[1] Gli *Annali* (vol. II, p. 58) pubblicano il testo originale della supplica dei tre preti cantori: « Vobis reverendis patribus, sapientibus et nobilibus viris dominis praesidentibus in consilio fabricae, significant presbyteri Ambrosius de Machis archipresbyter, Jacobus de Laneziis, canonicus canonicae decumanorum Mediolani, et Beltraminus de Villa rector ecclesiae sancti Victoris, ad quadraginta martyres Mediolani, quod propter absentiam fratris Beltrami de Ferragutis, ecclesia praedicta sine tenorista remansit, et pluries sic evenit, recipiendo advenas et forenses, qui ad eroum arbitrium recedunt. Ne autem haec venerabilis ecclesia absque cantus melodia remaneat, quod in maximum scandalum redundaret, offerunt supradicti servire eidem ecclesiae in hujusmodi cantu et cum ecclesiasticis utilitatibus, contenti sunt ex solo salario, de quo eidem fratri Beltramo respondebatur, et habebit memorata ecclesia tre pro uno servientes, videlicet dictum presbyterum Ambrosium qui facit sopranum, dictum presbyterum Jacobum tenoristam, et Beltraminum facientem contratenorem ».

[2] Cfr. G. MANTESE, *La cappella musicale del duomo di Vicenza*, in « Note d'Archivio per la storia musicale », 1942, n. 6, pp. 170-71.

[3] *Liber dati et recepti* del 1430, n. 180: dal luglio al dicembre.

[4] L'ultimo pagamento ad Ambrosino si rileva nel *Liber mandatorum* del 1479, n. 609, al 27 luglio, per un prestito sul suo salario del prossimo mese di agosto di L. 3 e s. 4. Dopo, il suo nome non compare più.

In questi anni entrano nella Cappella prete Santino Taverna nel 1444 [1], Simpliciano da Novate, poi prevosto di S. Tecla, nel 1450 [2], Maffiolo Conte e Donato Cagnoli prima del 1457, e nel 1457 Giovan Maria Marchesi, Giovan Pietro Pozzobonello, Giovanni da Lodi e Filippo Gallico [3]. Filippo Gallico, di indubbia provenienza francese, apre le porte agli stranieri e nel 1459, proprio nell'anno della morte di Ambrogio da Pessano, è la volta di un Judocho de Frantia, sul quale ritorneremo in seguito e poi di tutti gli altri che elencheremo più tardi. Poiché ormai siamo giunti al 1461, cioè all'anno della crisi.

Aumentata nel suo organico e con elementi disparati, priva di un direttore, la Cappella era destinata per forza di cose a precipitare nell'anarchia. La crisi era già matura, attendeva solamente un pretesto per manifestarsi. Lo trovò nel dicembre del 1461, quando tutti i cantori in massa si rifiutarono di andare a cantare i Vespri nella chiesa di S. Ambrogio, e ciò che era ancor peggio, si rifiutarono di partecipare alla Messa nel giorno di s. Ambrogio. Solo un organismo nel quale predominavano ormai gli stranieri poteva permettersi una offesa simile alle tradizioni cittadine e al patrono dei Milanesi! Lo scandalo inaudito di questo sciopero indusse l'Arciprete e il Capitolo degli Ordinari a multare tutti i cantori, il che servì però a ben poco, poiché l'anno seguente la cosa si ripeteva nell'identico modo. Era una situazione intollerabile, una mancanza di disciplina così basilare che richiedeva decisioni drastiche e immediate: i deputati le presero licenziando in massa tutti i cantori della Cappella. Ridiedero poi incarico a prete Santino Taverna, sopranista, di ricostituire la Cappella su nuove basi, offrendogli anzitutto il titolo di *priore dei biscantori*, che gli desse autorità necessaria sui colleghi [4]. Era ancora un compromesso che continuava a lasciare la Cappella senza un maestro titolare, tuttavia era già un buon passo verso la chiarificazione.

Angeli musicanti. Part. dei fregi marmorei nella volta della cappella dell'Albero (Milano, Duomo)

Il priorato di Santino Taverna.

Prete Santino Taverna, biscantore, era entrato la prima volta nella Cappella del Duomo nell'aprile del 1444 per sostituire certo Zopino [5] e la lascerà nel 1492, all'atto della sua morte, dopo un servizio ininterrotto a partire almeno dal 1456, poiché nei primi tempi i suoi rapporti con la Fabbrica dovettero essere un poco burrascosi. Nominato infatti

[1] Vol. II delle Ordinazioni, 26 aprile 1444, il Taverna sostituisce un cantore Zopino entrato non si sa quando a far parte della cappella.

[2] Vol. II delle Ordinazioni, 22 febbraio 1450. Simpliciano da Novate sostituisce Giacomo Lanezzi, che si era assentato.

[3] *Liber mandatorum* del 1457, n. 605, 30 settembre.

[4] *Annali*, vol. II, p. 212 e vol. II delle Ordinazioni, 9 gennaio 1463.

[5] Vol. II delle Ordinazioni, 26 aprile 1444.

cantore nel 1444, non dovette durare a lungo, poiché nel 1449 era nuovamente assunto come cantore sopranista [1] e, dopo una evidente seconda assenza, veniva assunto per la terza volta il 13 maggio del 1456 [2] e pare fosse la volta definitiva perché le ragioni portate per il suo richiamo erano tali da persuadere i deputati a non lasciarselo più sfuggire: avevano constatato che quando Santino era assente spendevano di più, per sostituirlo, di quando era in servizio. Da allora la sua autorità doveva essersi andata rafforzando, se, dopo la crisi degli anni 1461-1463, la Cappella del Duomo gli viene praticamente affidata, anche se gli manca il titolo di Maestro.

Dopo la crisi e il licenziamento in massa, i cantori vengono riassunti nel gennaio del 1463 a patto che accettino delle condizioni che vengono precisate nel vol. II delle Ordinazioni, il 9 gennaio del 1463 sotto forma di: *Capitula per biscantores observanda*; esse si possono senz'altro considerare come il primo embrionale statuto della Cappella. I Capitula constano di tre punti: 1°, i cantori devono partecipare agli uffici in duomo e fuori del duomo ai quali intervengono gli Ordinari, pena una multa pecuniaria; 2°, devono esibirsi cantando « aliquem cantum per contrapunctum » o negli Ingressa o nei Lucernaria, ma specialmente nel Transitorio e nel Confractorio; 3°, si eleggano un superiore al quale debbono obbedire.

Ma i cantori non seppero usufruire della facoltà lasciata loro di scegliersi un capo e furono invece i deputati a nominare priore dei biscantori il Taverna il 20 novembre dello stesso anno, per evitare « confusio et discrepantia turpiter inter eos exorta propter prioris carentiam ». Il Taverna deve fare osservare gli statuti e provvedere i libri di biscanto: per tali mansioni avrà un fiorino al mese in più dello stipendio [3].

Dal 1463 al 1471 il Taverna deve darsi da fare a reggere una Cappella continuamente manomessa dai desideri di Galeazzo Maria Sforza, che considerava il Duomo un poco come una riserva personale nella quale raccoglieva e addestrava i cantori che avrebbe poi chiamato a costituire la sua personale Cappella Ducale. Eccolo infatti, il Taverna, il 15 aprile del 1464, a lamentarsi che la Cappella è « admodum deordinata pro confusione vocum »: ci sono troppi soprani, mentre mancano tenori « succentores et contracentores » [4]. Ne aveva ben donde. Sotto di lui, per colpa di Galeazzo Maria, la Cappella si fa pletorica raccogliendo due gruppi di cantori che distinguiamo per comodità a seconda della loro nazionalità: gli italiani, pagati quasi tutti con due fiorini al mese (pari a tre lire e quattro soldi) e che continueranno il servizio in Duomo, quasi tutti, anche dopo la costituzione della Cappella Ducale; gli stranieri, considerati generalmente francesi, anche se provengono oltre che dalla Francia vera e propria, dalla Borgogna e dalle Fiandre, con paghe che variano a seconda dei loro contratti personali, ma tutte superiori a quelle degli italiani, e che abbandoneranno in massa il Duomo nel 1471 per raccogliersi al servizio del Duca, sotto la direzione del Guinati e del Weerbeke. Ecco i nomi dei cantori che costituiscono i due gruppi:

Cantori italiani: prete Simpliciano da Novate, preposto di Santa Tecla, entrato in Duomo per lo meno dal 1450, passerà al Duca nel 1471; prete Giovanni Maria Marchesi, presta servizio dal 1465 al 1484; Maffiolo Conte, presta servizio con qualche interruzione dal 1462 al 1485; Donato Cagnoli, in servizio dal 1446 al 1477; prete Giovanni Brivio, in servizio dal 1466 fino alla morte nel 1499; prete Giovanni Antonio Terzago, dal 1470 al 1492; Giacomo da Bestetero, in servizio nel 1465.

Cantori francesi: Giovannino de Larcotin e Giovannino de Licurti, in servizio nel 1465; prete Giovanni Segry e Giovanni de Basseya, nel febbraio 1466; Giovanni de Franzia, dal 1454 al 1472; Cardino de Franzia (o Cardin Du Bois) nel 1469; e, per ultimo, certo Iuschino de Francia, nel quale non sarà difficile riconoscere nientemeno che Josquin Després e del quale i Libri dei mandati del Duomo di Milano ci forniscono oggi nuovi dati biografici del più alto interesse che siamo lieti di comunicare per la prima volta. Finora si credeva infatti che il Després fosse giunto a Milano nel 1474 per entrare direttamente nella Cappella Ducale: era la prima notizia certa della sua vita. E non si sapeva da dove fosse giunto a Milano e

[1] Vol. II delle Ordinazioni, 24 agosto 1449 e 2 settembre 1449.

[2] Vol. II delle Ordinazioni, 13 maggio 1456.

[3] Vol. II delle Ordinazioni, 20 novembre 1463.

[4] Vol. II delle Ordinazioni, 15 aprile 1464.

con chi avesse studiato, verosimilmente in patria. Due domande alle quali oggi siamo perfettamente in grado di rispondere. Josquin non giungeva a Milano nel 1474 da nessun'altra parte, perché a Milano viveva già da molti anni, per lo meno dal 1459, se non anche da prima, e nel 1459 prestava già servizio come cantore, e non come putto cantore, si badi bene, presso la Cappella del Duomo. Doveva dunque avere ben più di quegli undici anni che avrebbe dovuto avere se si potesse ancora accettare la sua data di nascita intorno al 1450. Bisognerà invece anticiparla di circa dieci anni, intorno al 1440. Quanto ad assicurarci della sua giovane età (ma non giovanissima) in quest'epoca sta il fatto che il Duca lo chiama a sé con gli ultimi cantori che strappa al Duomo, solo nel 1473, e che egli era pagato meno degli altri, sia in Duomo, che in seguito nella Cappella Ducale.

Le fonti uniche di queste nuove notizie biografiche sul Després sono i *Libri mandatorum* e i *Libri dati et recepti* del Duomo a partire dal 1459. Infatti negli uni e negli altri si ha notizia che nell'agosto del 1459 prestava servizio nella Cappella per lire 3 e soldi 4 al mese il *bischantor Iudocho de Frantia*, il cui nome viene però subito corretto il mese seguente in *Iuschino de Franzia*. Si tratta dunque del Després che presta servizio continuato presso il Duomo, salvo saltuarie assenze di pochi mesi, dall'agosto del 1459 a tutto il dicembre del 1472 [1]. Poi su di lui in Duomo si fa il silenzio, come sugli altri stranieri. Ma sappiamo che erano passati in blocco dal Duomo alla Cappella Ducale. Se non abbiamo, in quella, notizia di Josquin fino al 1474, si è perché ci mancano le liste dei cantori ducali dell'anno precedente.

E a questo punto entra in campo il problema dell'educazione musicale di Josquin. Se giunge a Milano nel 1459, anche se già aveva studiato in patria, a Milano veniva per lo meno a perfezionarsi. Con un cantore straniero o un cantore italiano? E se scelse un italiano, chi poteva essere se non il priore dei cantori del Duomo, prete Santino Taverna?

Comunque sia, la Cappella del Duomo di Milano può d'ora in poi vantare tra i suoi titoli di nobiltà anche quello dell'addestramento al canto del più soave e melodioso musicista del secolo, che nel Duomo trascorse i dieci anni più importanti della sua vita, quelli che dalla giovinezza lo dovevano condurre alla maturità.

Compiuta questa splendida funzione, la Cappella del Duomo può anche riposarsi e cedere la direzione del movimento musicale cittadino alla Cappella Ducale, ricca di un complesso di 40 cantori nel 1474, di 33 nel 1475, retta da un Maestro di Cappella, Antonio Guinati, e da un vice-maestro, Gaspar van Weerbeke. Il Duomo non tenta nemmeno di rivaleggiare col Palazzo, tanto più che nelle feste solenni i cantori ducali intervengono alle funzioni del Duomo. E il Taverna, a partire dal 1471, può finalmente ricondurre l'ordine e la regola tra i pochi cantori che sono rimasti con lui a costituire il nerbo della Cappella del Duomo ridotta: il Brivio, il Marchesi, il Cagnoli, il Caponago e il Terzago, ai quali si aggiunge nel dicembre del 1473 Agostino da Camerino e con i quali ritorna nel 1475 Maffiolo Conte. Col priore sono in tutto otto cantori.

Questa formazione modesta, ma omogenea, caratterizza in Duomo tutto il periodo del fiorire della Cappella Ducale (1471-1476). Ma improvvisamente il colpo di fulmine dell'assassinio del Duca si abbatte su di quella. E l'organismo da lui creato per il suo piacere non gli sopravvive. Sotto la reggenza della duchessa Bona la cappella ducale si sfascia, poichè i migliori cantori lasciano Milano.

Immediatamente in Duomo se ne avverte il contraccolpo. Perso il sussidio della Cappella Ducale, bisogna che la Cappella del Duomo ritorni in grado di funzionare soddisfacentemente da sola. E i Deputati prendono una prima decisione importantissima, nominando un Maestro di Cappella del Duomo, cioè tornando a far coprire una carica che non era più stata offerta a nessuno dopo la partenza di Bertrand

[1] *Liber beretinus dati et recepti* N. 250. Al 31 agosto: « Iudocho de frantia similiter bischantori pro solutioni (*sic*) salarii sui suprascripti mensis augusti ad computum consultum l. 3 s. 4 ». È questo il primo stipendio versato dal Duomo al Després. L'ultimo versamento, sempre di 3 lire e 4 soldi, pari a 2 fiorini, avviene il 23 dicembre 1472 (*Liber niger dati et recepti* N. 267).

Feragut nel 1430, ben 47 anni prima. Questo atto decisivo sta a indicare non solo il desiderio dei Deputati di rinsanguare la Cappella del Duomo, dopo il dissanguamento operato da Galeazzo Maria, ma è anche una presa di posizione per il futuro. D'ora in poi la Cappella del Duomo dovrà vivere indipendente e autosufficiente sempre, comunque vadano le sorti della Cappella Ducale o di altri organismi cittadini. Lo si vedrà tra pochi anni, quando, benché Ludovico il Moro riorganizzi splendidamente la Cappella di Palazzo, quella del Duomo continuerà una vita rigogliosa e indipendente, retta nientemeno che da un artista della tempra di Franchino Gaffurio.

Giovanni Molli.

Nel 1477 si provvede dunque a ridare un titolare alla Cappella del Duomo e si nomina Maestro della medesima Giovanni Molli, o Johannes de Molis o de Mollis, che prende servizio il primo settembre del 1477 con il modico stipendio mensile di quattro fiorini (sei lire e otto soldi) [1]. Di lui ben poco si sa. Ma probabilmente a lui si deve una più rigida disciplina fra i cantori e una regolamentazione anche dal lato amministrativo dei pueri. Infatti, tolto al Taverna il titolo di priore dei cantori, dopo la nomina del nuovo Maestro, gli si attribuisce invece la carica di « notator » cioè di incaricato di annotare le assenze dei cantori dagli Uffici e di calcolarne le multe da trattenersi sugli stipendi. Le somme così raccolte andranno per un terzo al *notator* e per due terzi ai fanciulli cantori. Così la sanzione disciplinare adottata per i cantori torna a vantaggio della *schola puerorum*. I fanciulli organizzati vedono riconosciuto il loro diritto a un compenso per le loro prestazioni, ma in cambio si chiede loro, o ai loro genitori, l'impegno a prestare servizio in chiesa per un minimo di quattro anni consecutivi [2]. I fanciulli erano in numero di dieci [3].

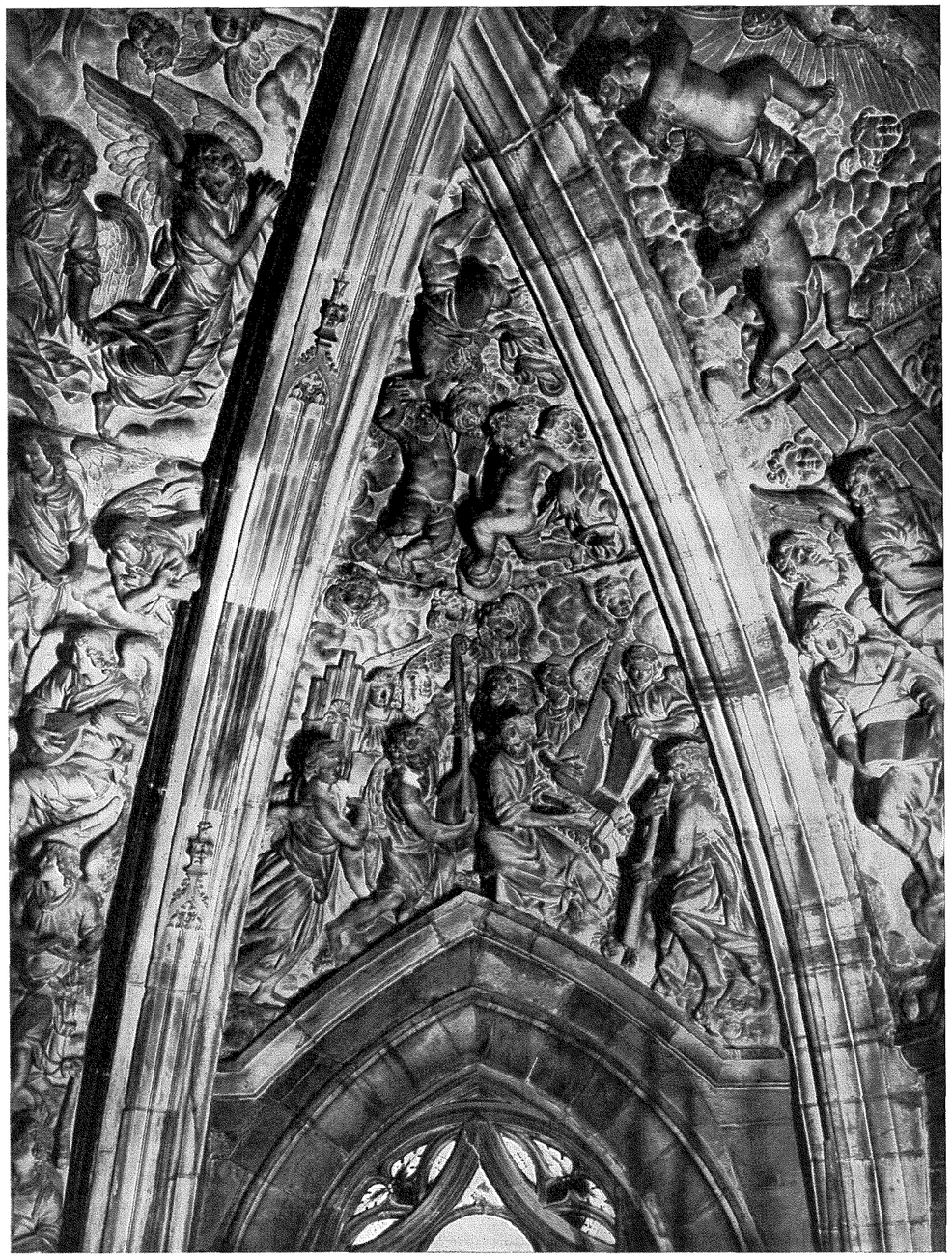
Sotto la reggenza del Molli si provvede a rinnovare e rinsanguare l'esiguo corpo dei cantori. Agli otto precedenti si aggiungono nel 1477 Giovan Pietro degli Organi [4] e Nicolao da Niguarda [5], ma il numero totale non muta perché nello stesso anno cessano dal servizio il Cagnoli e il da Camerino. Nel 1480 si aggiunge invece il berrettaio Maffeo Salimbeni e un bravo biscantore, Giacomo Litta, un tenorista forse eccezionale, dati i forti stipendi che specialmente in seguito riuscirà a farsi pagare. Così la Cappella raggiunge la cifra totale di dieci cantori. È la consistenza normale per le cappelle dell'epoca, quella che ritroverà Franchino Gaffurio al suo ingresso nel Duomo nel 1484, dopo che il Molli, non si sa per quale ragione, se ne sarà andato, dopo aver riscosso l'ultimo stipendio suo il 2 ottobre 1483 [6].

La sua partenza si può dire concluda definitivamente il periodo delle origini della Cappella musicale del Duomo di Milano, durato quasi un secolo. Periodo che aveva visto la formazione graduale dell'organismo a cominciare dalla carica dell'organista e del maestro di cappella, per giungere alla formulazione dei primi statuti, e per toccare infine la consistenza numerica normale dei dieci cantori.

Ma prima di muovere incontro a Franchino Gaffurio che sta per varcare la soglia del nostro Duomo, ci rimane ancora qualche cosa da dire sugli organi e sugli organisti di questo periodo.

Dopo la partenza del primo organista Monti da Prato (1416) e la sua sostituzione con l'allievo Pedrazzino Bigli, sappiamo che nel 1428 viene dato incarico a frate Eugenio Puricelli di ammodernare il vecchio organo del Duomo [7]. Qualche altra riparazione la fa l'organista Pedrazzino Bigli nel 1435 [8], ma ormai si imponeva il rifacimento di sana pianta. Nel 1448 lo si affida a Giacomo da Arzago, che termina i lavori l'anno seguente e che viene assunto quale organista con l'obbligo della manutenzione dello strumento [9]. Morto nel 1450 il da Arzago per trovargli un successore si bandisce un vero e proprio concorso

[1] *Liber mandatorum* del 1477 n. 647, 8 novembre.
[2] *Annali*, vol. II, p. 309.
[3] Almeno tanti erano nel 1481, e precisamente l'8 dicembre 1481, quando pare sia avvenuto il primo versamento ai fanciulli delle quote delle ritenute fatte ai cantori, cfr. *Liber mandatorum* del 1481, n. 674, 3 dicembre.
[4] *Liber mandatorum* del 1477, n. 647, 31 agosto.
[5] *Liber mandatorum* del 1483, n. 659, 2 ottobre.
[6] *Annali*, Appendice II, p. 22.
[7] *Annali*, Appendice II, p. 33.
[8] Vol. II delle Ordinazioni, 18 maggio 1449 e *Liber dati et recepti* del 1449, n. 590, 18 luglio.
[9] Vol. II delle Ordinazioni, 13 luglio 1419.



Angeli musicanti. Particolare della volta nella cappella dell'Albero (Milano, Duomo)

pubblico per esami, il primo del genere in Duomo, dal quale risulta eletto maestro Donato Ferrari [1]. Gli succede nel 1462, senza concorso, ma per raccomandazione della duchessa Bianca Maria Visconti, moglie di Francesco Sforza, Andrea Lomazzo. E l'anno dopo è il duca Francesco Sforza a intervenire con azione diretta per quanto riguarda l'organo. Come aveva già fatto per gli organi di S. Nazaro e di S. Ambrogio, offre ai Deputati di intervenire nella spesa, se questi faranno costruire un nuovo grande organo, degno della maestà della chiesa [2]. Ben volentieri accettano l'invito i Deputati e viene chiamato a Milano maestro Bernardo d'Allemagna, organaro già noto in Milano, dove era passato nel 1457 [3] e che operava soprattutto nel Veneto. Rappresentante della nuova scuola tedesca e forse inventore della pedaliera con canne indipendenti, Bernardo, al quale i Deputati offrono l'aiuto incondizionato di tutto il personale della Fabbrica, lavorando con il figlio Antonio, che prenderà poi il nome italiano di Dilamani (forse come corruzione italiana di Di Lemagna) e altri due maestri, termina il grande organo e lo consegna nel 1466. Ma il collaudo degli esperti [4] risulta disastroso. Probabilmente si trovano di fronte le due scuole: la tedesca innovatrice e l'italiana tradizionalista e non c'era possibilità di intesa. Bernardo vuole essere pagato secondo i patti, la Fabbrica chiede di essere risarcita dei danni. Si finisce in giudizio davanti al podestà che deve aver trovato un accomodamento, mentre l'organista Stefano da Pogliano è incaricato di riattare l'organo vecchio [5]. Però bene o male, anche l'organo nuovo può entrare in funzione nel 1467 e Stefano da Pogliano è nominato organista ai due organi [6]. Pochi anni dopo, nel settembre del 1491 gli succede come organista Benedetto da Borsano. Lo troverà ancora Franchino Gaffurio al suo ingresso in Duomo [7].

Franchino Gaffurio [8].

Giovanni Molli aveva lasciato la Cappella del Duomo nell'ottobre del 1483, quando già da due anni la reggenza del ducato milanese era stata assunta da Ludovico il Moro, quindi in pieno periodo di ripresa della Cappella ducale sotto le vigili cure del duca, che verrà in seguito spronato e aiutato nello stesso senso dalla giovane e colta Beatrice

[1] Il vol. II delle Ordinazioni al 10 agosto del 1450 dà tutti i particolari dello svolgimento del concorso: come i candidati furono fatti suonare prima su un organetto nei locali della Fabbrica, poi sull'organo grande della chiesa, ed elenca i nomi di quasi tutti i giudici del concorso stesso.

[2] La nomina del Lomazzo è brevemente registrata al 18 ottobre 1462 nel vol. II delle Ordinazioni. La notizia dell'offerta di finanziamento da parte di Francesco Sforza per l'organo nuovo, sul tipo di quanto era stato fatto per le chiese di S. Nazaro e di S. Ambrogio si legge al 4 febbraio 1463 del vol. II delle Ordinazioni.

[3] MOTTA, art. cit., p. 284.

[4] Vol. III delle Ordinazioni, 20 luglio e 10 agosto 1466. I due esperti collaudatori nominati dalla Fabbrica furono Giovanni da Mercatello, toscano e Costantino da Modena. Il loro giudizio fu che l'organo invece di essere «il migliore d'Italia» «è il più tristo de Milano» (ASM, autografi, cart. 93, organisti: lettera dei deputati alla reggente Bianca Maria Visconti e al duca Galeazzo Maria Sforza in data 3 ottobre 1466).

[5] *Annali*, vol. II, p. 256.

[6] Vol. III delle Ordinazioni, 25 luglio 1467.

[7] Benedetto da Borsano era già in servizio il 26 settembre 1472. Nel 1480 già si parlava di costruire un nuovo organo (vol. III delle Ordinazioni, 3 febbraio 1480), probabilmente a sostituire il vecchio organo piccolo. Per gli organari e gli organisti attivi in Milano in questo periodo v. C. SARTORI, *Organs, Organ-builders and Organist in Milan, 1450-1476*, in «The musicals Quarterly» gennaio 1957, pp. 57-67.

[8] Le feste celebrative del centenario della nascita del Gaffurio nel 1951 hanno suggerito la pubblicazione del bel volume al Gaffurio dedicato dall'Archivio storico lodigiano: CARETTA, CREMASCOLI e SALAMINA, *Franchino Gaffurio*, Lodi 1951. In esso i tre autori hanno fatto il punto di tutte le notizie note sul G. portando un'importante mole di nuovi contributi e pubblicando una serie di documenti inediti. All'opera in questione rimandiamo per tutti i riferimenti di questa parte del nostro studio. Tuttavia la bibliografia pubblicata in appendice al volume va completata con pochi altri dati sfuggiti ai compilatori e con quanto venne da altri pubblicato contemporaneamente alle loro ricerche, come segue:

G. GASPARI, *Ricerche e documenti riguardanti la storia dell'arte musicale in Bologna*, in «Atti e Memorie della Deputaz. di S. P.», Bologna 1867 (per la polemica di G. con lo Spataro); P. HIRSCH, *Bibliographie der musiktheoretischen Druche des G. F.*, Berlino-Breslavia 1929; K. JEPPESEN, *Die 3 Gafurius Kodices*, in «Acta Musicologica», III, 1, 1931; R. GIAZOTTO, *La musica a Genova*, Genova 1951, passim; P. BONDIOLI, *Per la biografia di F. G. da Lodi*, in «Collectanea Historiae Musicae», I, Firenze, Olschki 1953; F. FANO, *Note su F. G.*, in R.M.I., 1953, p. 225; G. BARBLAN, *Nel V centenario della nascita di F. G.*, in «Rassegna Mus.», I, 1952; C. SARTORI, *Il quarto codice di G. non è del tutto scomparso*, in «Collectanea Hist.

d'Este, sua sposa nel 1491. Se i deputati avessero voluto nuovamente appoggiarsi all'organismo ducale e scaricare su quello preoccupazioni e spese, ne avrebbero avuto ogni opportunità. Invece non approfittano della partenza del Molli per lasciare vacante il suo posto, e mentre Gaspar van Weerbeke si prepara a ritornare a Milano o per lo meno a riprendersi cura della Cappella ducale e dei suoi cantori, essi provvedono alla nomina di un nuovo Maestro della Cappella senza lasciar trascorrere nemmeno tre mesi dalla partenza del Molli. È chiaro ormai che la Fabbrica mira alla indipendenza assoluta della sua Cappella e continua la politica già iniziata dopo la morte di Galeazzo Maria Sforza, ed è chiaro anche che il periodo delle origini, cioè delle incertezze e delle esitazioni è ormai conchiuso definitivamente. Tanto definitivamente che la Cappella del Duomo può ormai non solo vivere indipendente, ma anzi assumere addirittura un suo carattere particolare nettamente in contrasto con la vicina Cappella ducale, iniziando il periodo della sua maturità nel nome di Franchino Gaffurio, che renderà famosa nel mondo la Cappella milanese, ma che dalla Cappella stessa otterrà quella sistemazione definitiva che gli permetterà il rigoglioso fiorire dei suoi studi, e della sua produzione artistica e l'esplicazione di quella attività pedagogica nella quale tanto e con tanta dedizione si prodigò per tutta la sua lunga vita, proprio e soprattutto imperniata su questa attività didattica teorica e pratica, fondendone così strettamente insieme i due aspetti ché la seconda pare l'esemplificazione della prima e la prima par nascere solo in funzione della seconda.

Tuttavia la nomina di Franchino Gaffurio a Maestro di Cappella del Duomo di Milano va considerata come un atto di coraggio da parte della Fabbrica. Nel 1484, quando questi viene chiamato a reggere l'organismo milanese, era ancora un giovane prete, di trentatre anni, che aveva dato è vero buone speranze di sé, ma che al suo attivo poteva vantare ben poco. Nato a Lodi il 14 gennaio 1451 da un capitano di ventura, Bettino, primo di cinque fratelli (nasceranno dopo di lui Pietro, Maria, Bartolomea, Ambrogio), sacerdote dal 1473 o 1474, allievo di Giovanni Goodendag, la sua giovinezza pare ereditare l'inquietudine paterna che lo spinge a percorrere tutta l'Italia in cerca di fortuna. Ma era forse la condanna dei tempi per chi, come lui, non poteva contare su una sostanza di famiglia e su un nome illustre e doveva costruirsi una sistemazione finanziaria basandosi solamente sulle forze del proprio intelletto. Nel 1474 raggiunge il padre alla corte dei Gonzaga a Mantova e qui incomincia quella lunga carriera di insegnante di musica che continuerà poi per tutta la sua vita e stende probabilmente i suoi due primi trattati [1], che sono più che altro il risultato dei suoi studi sulle opere dei predecessori, e che rimasero inediti. Da Mantova passa a Verona, probabilmente sempre come insegnante di musica, e qui scrive altri due trattati, che andarono tutti e due dispersi, ma uno dei quali, il *Flos Musicae*, era dedicato al marchese di Mantova, Ludovico III Gonzaga, il che vuol dire che i legami del Gaffurio con quella corte non erano stati affatto spezzati. La sua fama che andava evidentemente diffondendosi gli procura la chiamata a Genova da parte del doge di quella città, Prospero Adorno. Era un mal passo, che dovette scontare in seguito. L'Adorno che avrebbe dovuto reggere Genova per conto del duca di Milano, approfittando della minorità di Gian Galeazzo e della reggenza di Bona di Savoia, la duchessa vedova, tentò di ribellarsi agli Sforza, tessendo trame segrete con Ferdinando I di Napoli. Nel breve periodo di indipendenza sognò grandezze e si circondò di artisti: fu allora che il Gaffurio accettò l'invito a Genova e qui, oltre a insegnare pubblicamente musica, scrisse canzoni e madrigali di occasione per la corte, e mottetti che dovettero essere eseguiti in S. Lorenzo. Ma il rapido tramonto della piccola corte, la disfatta militare e la fuga del doge ribelle a Milano verso le rive accoglienti del Napoletano, trascinarono nella scia degli esuli anche Franchino. Il Gaffurio ripara a Napoli nel 1478, ma la corte degli Aragonesi non offrì nulla più che l'asilo agli esuli di Genova. Rimane il Gaffurio per due anni a Napoli senza ottenere nessun pubblico impiego, con il solo vantaggio di accostare i musi-

Mus.» I, Firenze, Olschki 1953; Id., *F. da Lodi*, in «La Scala», luglio-agosto 1952; Id., *F. G. a Milano*, in «Universitas Europae», 1952 e 1953, nn. 4-5, 8-9, 11-12. A quest'ultima nostra pubblicazione rimandiamo per tutti i documenti riguardanti l'attività di Gaffurio nell'ambito della cappella.

[1] *Extractus parvus musicae*, e *Tractatus brevis cantus plani*, tutti e due conservati autografi nel Cod. palat. 1158 della Bibl. di Parma.

cisti di corte, fra i quali primeggiavano Bernardo Ycart e Guglielmo Guarnier e un dotto della dottrina di Johan Verwere, il Tinctoris. Tuttavia qui finalmente pubblica la sua prima opera importante, il *Theoricum Opus* che esce nel 1480 per i torchi di Francesco di Dino, dedicato al cardinale Giovanni Arcimboldi. Uno dei primi libri a figure stampato in Napoli, dove la silografia era entrata solo nel 1478, il *Theoricum Opus* fu anche l'ultimo volume stampato in quella città da Francesco di Dino. Subito dopo il tipografo, spaventato dalle guerre e dalla peste, lasciava Napoli per Firenze e il Gaffurio ne seguiva l'esempio, ormai disperando di una qualsiasi sistemazione con l'Adorno o con re Ferdinando.

Rientrato nella natia Lodi, il vescovo di quella città, Carlo Pallavicino, lo invia nel Cremonese, a Monticelli d'Ongina, con l'incarico di insegnare musica e canto in una scuola che doveva fornire i cantori alle chiese della regione. In questo necessario isolamento scrisse un altro trattato, *Proportioni praticabili*, che rimase anch'esso inedito, e incominciò la stesura della *Practica Musicae*, che continuò a scrivere a Bergamo, dove nel 1483 venne infine chiamato a dirigere la Cappella della Cattedrale, con lo stipendio di cento lire imperiali all'anno. Ma a Bergamo, dove fa applicare la pedaliera all'organo di S. Maria Maggiore, chiamandovi l'organaro Battista da Martinengo rimane solamente dal 19 maggio al 27 ottobre del 1483. Al principio di quello stesso mese di ottobre il Molli se ne era andato da Milano. Evidentemente dunque il Gaffurio viene chiamato in città dai fabbriceri appena il posto del Duomo rimane disponibile. Gli ultimi mesi del 1483 dovettero essere consumati in trattative, mentre il cantore Nicolao da Niguarda insegnava nella schola, e finalmente il 22 gennaio del 1484 il Gaffurio prendeva possesso ufficialmente della Cappella del Duomo di Milano.

L'abbiamo detto, era un atto di coraggio da parte dei fabbriceri, sia dal lato artistico che dal lato politico. Artisticamente, per quanto già godesse di buona fama, il Gaffurio non aveva al suo attivo che la pubblicazione del *Theoricum Opus*, nella prima edizione napoletana che non aveva dovuto avere molta diffusione, e la sua produzione propriamente musicale non doveva essere quantitativamente cospicua: non gliene avevano dato l'opportunità né la tranquillità le vicende burrascose dei suoi anni giovanili [1]. Era invece soprattutto noto come insegnante di musica, e forse le più forti raccomandazioni per la sua nomina erano giunte a Milano dalla corte dei Gonzaga dove il Gaffurio aveva mosso i suoi primi passi. Ma politicamente la situazione del giovane prete era assai compromessa. Ritornava a Milano, dopo aver fatto parte della cerchia di artisti protetti dall'Adorno, il doge ribelle di Genova, che egli aveva seguito nella fuga e nell'esilio napoletano. E i rapporti fra le corti di Napoli e di Milano erano ancora tesi, poiché il matrimonio di Giovanni Galeazzo Sforza con Isabella d'Aragona, la figlia di Ferdinando I di Napoli, già stipulato fin dal 1472, doveva attendere ancora dieci anni prima di concludersi nel 1494. Né gli Sforza dimenticavano i nemici e i ribelli, anche se come il nostro Gaffurio, rientravano nel ducato dopo l'isolamento dei tre anni passati a Monticelli d'Ongina.

Comunque sia i fabbriceri sorvolano su tutto e, con notevole intuito, affidano le sorti di una Cappella che ormai vantava quasi un secolo di vita e una tradizione già ricca di gloria, a un giovane prete, scarso di esperienza pratica, politicamente inviso ai governanti dalla città, e che non poteva nemmeno vantare al suo attivo un'origine straniera. Ma sarà proprio questo sacerdote italiano, privo di protettori illustri e potenti, senza l'aureola di un nome oltramontano, senza mezzi personali, a dare alla Cappella musicale della cattedrale della città nella quale finalmente può fissare la sua dimora e che può adottare come seconda patria, uno splendore e una gloria che non perirà nei secoli, costruita giorno per giorno nei trentotto lunghi anni nei quali resse la Cappella che gli era stata affidata, con quella « bona prudentia ac solicitudo » che i documenti dell'Archivio del duomo non restano dal ricordare a ogni passo.

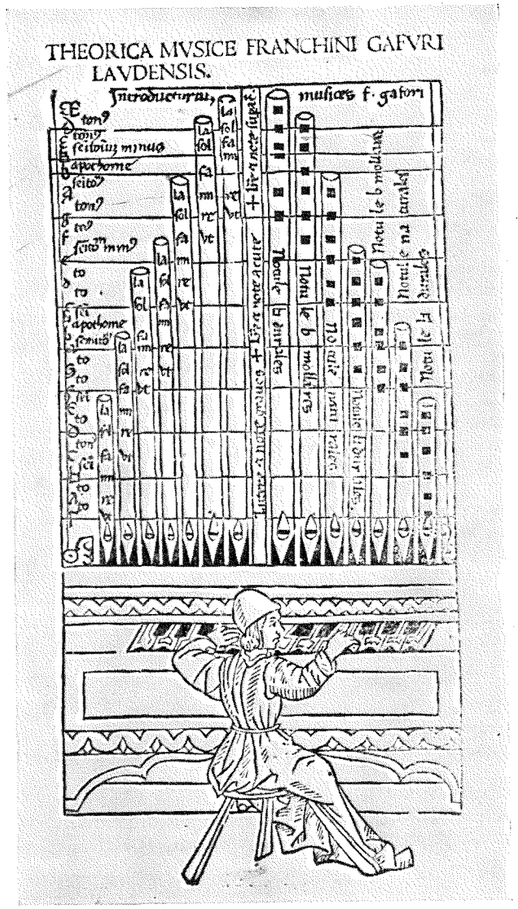
Era ben giusto. Per trentotto anni non si mosse più un dito nella Cappella di Santa Maria Maggiore

[1] Le composizioni scritte a Genova sono andate perdute. Ma sono forse degli anni giovanili quelle conservate nel Codice Ms. 1158 della Bibl. Palatina di Parma: *La sera ogni ninpha, Illustrissimo marchese signor Guilelmo, Alto standardo, Ayme fortuna*, più una senza testo.

di Milano, senza prima avere inteso il parere di Maestro Franchino. Piú spesso è il *Ven. Dom. Presb. Franchinus de Gaffurijs* che sollecita interventi e decisioni dei Venerandi Deputati, con relazioni, petizioni ed epistole, oppure in colloqui dei quali i verbali delle sedute consigliari conservano il succo. Tutta la vita del Maestro pare assorbirsi e dissolversi nell'ambito della chiesa, tanto che la sua biografia ne risulta d'ora in poi scarnificata.

Stipendiato dal 1484 fino alla morte con cinque fiorini al mese, pari a otto lire imperiali, arrotondava le sue magre entrate, inferiori a quanto riceveva a Bergamo, con i proventi del rettorato della chiesa di S. Marcellino (nell'attuale via Broletto, di fronte a via Lauro) presso la quale aveva l'abitazione, sperando sempre per migliorare la situazione, in benefici ecclesiastici che il duca non gli ottenne mai [1]. Ebbe invece da Ludovico il Moro la cattedra di musica del suo Gymnasium, nel quale insegnavano anche Luca Pacioli e il Calcondila, incarico che gli rendeva ben 77 lire all'anno.

Tuttavia anche se non conobbe mai la agiatezza, l'incertezza del domani era ormai allontanata per sempre. Poté dunque chiamare intorno a sé i fratelli minori e le loro famiglie, e assumere più tardi la tutela dei nipoti Inzago, figli della sorella Bartolomea. Poté crearsi una biblioteca ricca e preziosa, dalla quale Leonardo da Vinci, che gli fu amico intimo e che ne ritrasse le sembianze nel bel ritratto ora all'Ambrosiana, toglieva a prestito i volumi restituendoglieli poi sottilmente annotati di suo pugno, poté persino farsi editore assumendosi le spese tipografiche di qualche pubblicazione, fra le quali l'orazione dell'Antiquario in lode di Luigi XII, al suo ingresso in Milano. Poté soprattutto dedicarsi con intensità ai suoi studi musicali. Poiché dal suo ingresso nel Duomo di Milano la sua vita si fa più interiormente intensa quanto più esteriormente è tranquilla. L'irrequieto viaggiatore, quasi per un atto di volontà si rinchiude nella sua città e nella sua chiesa, cancellando ogni altro interesse. Per quanto ne sappiamo i trentotto anni della sua se-



Pagina della *Theorica Musicae* di Franchino Gaffurio, Milano 1492 (Milano, Trivulziana)

[1] Ebbe la nomina a rettore della chiesa di S. Marcellino nel 1494, dalla quale ricavava 36 fiorini annui. Chiese poi una cappellania a Lodi, ma non l'ottenne perché non si rese vacante. Chiese il 22 aprile 1487 l'arcipretura di Paderno Cremonese e la parrocchia di Melzo (110 ducati) e il 10 dicembre dello stesso anno il beneficio della cappella ducale di S. Ambrogio nella cattedrale di Lodi. Le continue e successive richieste indicano probabilmente che, nonostante l'interessamento del duca di Milano, il Gaffurio non ottenne nessuno di questi benefici.

gregazione milanese sono solamente interrotti da un viaggio a Mantova del 1490 per persuadere l'architetto Luca Paperio a venire a Milano a lavorare a quel tiburio del Duomo, al cui progetto s'era interessato anche Leonardo; da una residenza nell'estate del 1504 a certi bagni termali, certamente non lontani da Milano[1]; e da tre mesi di residenza a Varese, nel 1506, per istituirvi la Cappella della chiesa di S. Maria al Monte.

Ben poca cosa, ben scarsa distrazione dalle sue cure e dai suoi studi. Della intensità dei quali ci rimangono a prova i trattati scritti e pubblicati in Milano in quest'epoca, parte in volgare e parte in latino, fra i quali i tre che costituiscono la cosiddetta *Trilogia gaffuriana* (la *Theorica Musicae*, ristampata a Milano nel 1492 dopo la prima edizione napoletana, la *Practica Musicae*, Milano Signerre 1496, l'una e l'altra dedicate a Ludovico il Moro, e il *De Harmonia Musicorum instrumentorum*, Milano Pontano 1518, dedicato al Grollier, segretario di re Luigi XIII) raccolgono la somma della sua dottrina e della sua geniale illuminazione, che partendo dall'insegnamento antico di Boezio, attraverso il canto gregoriano, giunge al virtuosismo mensuralistico del contrappunto. Si potrebbe chiamare un corso completo teorico-pratico di composizione che ha il suo nucleo centrale e più originale nella *Practica*, dove vuol portare l'alunno sul campo immediato d'impiego, semplificando la teoria delle proporzioni, eliminando il modo e limitandosi al tempo, rigettando le complicazioni della notazione e dimostrando già un forte senso dell'accordo e della tonalità, anche se in teoria è ancora fedele ai modi ecclesiastici. Giunge infatti ad affermare senz'altro che le linee parallele, i canti sovrapposti del contrappunto fiammingo, non sono sufficienti all'espressione musicale se quelle voci non sieno anche valutate in concordanza fra loro e in bella fusione di suoni, tracciando già il solco verso la concezione perpendicolare, verso la visione armonica della musica che solo sessanta anni dopo, lo Zarlino penserà a codificare.

Ma il Gaffurio non si accontentava delle affermazioni teoriche. Le sue composizioni sacre conservate nei quattro Codici dell'Archivio del Duomo[2] studiate solo in tempi recenti, hanno dimostrato che il musicista pratico non era inferiore al teorico. Esse stanno a testimoniare del valore dell'insegnamento pratico di un musicista la cui produzione è non solo importantissima come indice del trapasso della polifonia franco-borgognona nell'anima e nel linguaggio latino, ma soprattutto come primo esempio di uno stile sacro polifonico che si avvia alla chiarezza di scrittura che perfezionerà poi il Palestrina. Le sue composizioni sono la testimonianza di quella soave concordia che egli ricerca nei suoi trattati e lo dimostrano ricco di quel senso di chiarezza lineare e di semplicità classica tipico dell'umanesimo italiano. Perché tipico umanista il Gaffurio lo è nella vastità dei suoi interessi spirituali e nell'estensione della sua attività che comprende l'insegnamento del canto ai fanciulli, la scrittura di composizioni occasionali per circostanze di grande impegno e per il servizio sacro normale, l'insegnamento universitario, la compilazione dei suoi dotti trattati, la raccolta di una biblioteca esemplare, la stesura di epigrammi latini, volgari, la traduzione di trattati stranieri, la pubblicazione di libri e poesie altrui, le diatribe con i colleghi universitari (lo Spataro e lo Aron) e la direzione quotidiana della sua Cappella. E una preoccupazione nazionale si fa sensibile in lui in quell'atteggiamento polemico contro il fiamminghismo che vedremo dimostrato dall'esclusione dalla sua Cappella di ogni cantore oltremontano, ma più ancora dalla gioia con la quale nelle sue composizioni si serve di echeggiamenti di spunti popolari della sua terra, le cui suggestive melodie danno una ariosità serena alla sua polifonia, sconosciuta ai musicisti d'Oltralpe suoi contemporanei. Cosicché, benché nato e coltivato in ambiente artistico fiammingo, si può tuttavia affermare che il Gaffurio aspirava a fondere in un'unica espressione il mondo musicale sacro e quello profano e l'equilibrata varietà espressiva,

[1] I bagni termali erano venuti stranamente di moda in quegli anni. Le acque più frequentate erano quelle di Acqui, Bormio, Porretta, Siena e Salsomaggiore (v. E. VERGA, *Storia della vita milanese*, Milano 1931, p. 197, e MALAGUZZI VALERI, *La corte di Ludovico il Moro*, vol. I, p. 185).

[2] Per il contenuto dei primi tre codici, v. K. JEPPESEN, *Die 3 Gafurius Kodices*, cit., nonchè C. SARTORI, *Le musiche della Cappella del Duomo di Milano. Catalogo*. Milano 1957, pp. 43-53 (con rettifiche all'elenco dello Jeppesen). Per il quarto v. C. SARTORI, *Il quarto codice di Gaffurio*, pure cit.

la soavità e la gioia tutte italiane con la tecnica contrappuntistica nordica, temperando da un lato la rigidezza del tradizionale contrappunto liturgico e idealizzando dall'altra l'abbondante vena popolaresca che lo circondava.

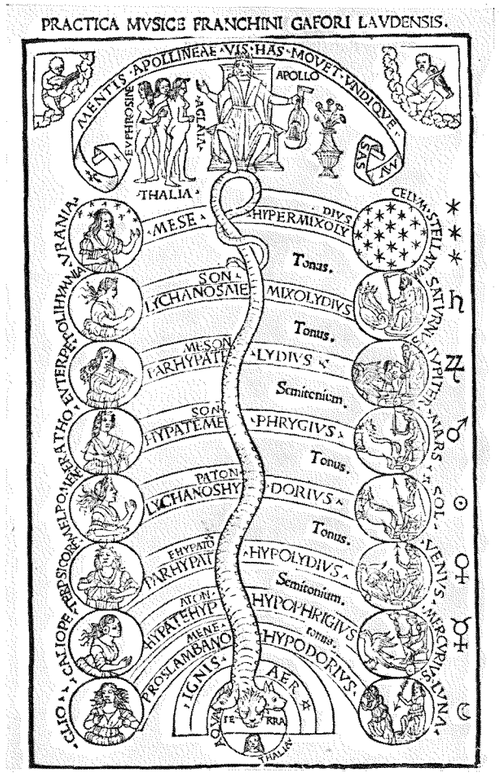
Ma in questo grande quadro di attività e di produzione del nostro Gaffurio quale parte avevano le cure per la Cappella del Duomo? Una parte non secondaria. Anzi, una parte essenziale, poiché, come abbiamo già detto, nell'attività pratica didattica egli doveva vedere l'esemplificazione viva del suo insegnamento teorico, riversandovi i dati della sua dottrina e traendone nuovi elementi di speculazione teorica. Comunque i documenti da noi già pubblicati testimoniano così assidua, continua, giornaliera preoccupazione per i suoi cantori e per la sua Cappella, che ormai non si potrà più studiare la figura del Gaffurio senza illuminarne oltre all'aspetto del teorico e del musicista, anche quello del maestro.

Angeli musicanti. Particolare della volta nella cappella dell'Albero (Milano, Duomo)

Le mansioni del Gaffurio nella Cappella, oltre alle sue personali prestazioni come cantore, sono doppie fin da quando ne assume la direzione: dirigere e reggere i cantori, istruire e preparare i fanciulli. E fin dall'inizio egli assume la piena responsabilità delle sue mansioni in tutti e due i campi, provvedendo a dare un assetto organico e funzionale ai due settori. Eccolo infatti, dopo pochi mesi dalla sua assunzione, a por mano alla prima riforma della Cappella. Il 23 giugno del 1484 si sancisce che i cantori debbano vestire una cotta, si stabiliscono le multe per coloro che si assentano dal coro e dagli uffici divini e per coloro che chiamano i fanciulli istruiti dalla Fabbrica a partecipare ad altre funzioni fuori del Duomo.

La divisa dei cantori, forse perfezionata in seguito, era costituita da una veste lunga fino alle caviglie, da un berretto sacerdotale e da una cotta bianca.

Quanto alle assenze ingiustificate dei cantori, che o non partecipavano addirittura al servizio oppure si facevano sostituire da altri senza autorizzazione, il Gaffurio riprende il sistema delle multe già in vigore perfezionandolo rigidamente. Per ogni assenza del cantore viene fatta a fine mese una trattenuta sulla sua paga. E per garantire la rigida sorveglianza delle norme si rimette in funzione il *notator*, cioè colui che a



Pagina della *Practica Musicae* di Franchino Gaffurio, Milano 1496 (Milano, Trivulziana)

ogni funzione deve fare l'appello e prendere nota degli assenti. Durante i primi anni della sua reggenza, il Gaffurio permette ancora che *notator* sia uno dei cantori stessi, prima il Pradello, poi il Fronti e infine il Cisnusculo. Ma, alla morte di costui, nel 1511, l'incarico viene tolto ai cantori e affidato a un cappellano, il quale non viene più pagato, come i precedenti *notatores*, con una parte delle multe imposte ai cantori (un terzo, per l'esattezza, della somma totale), ma riceve uno stipendio fisso di 12 soldi al mese. La decisione si era resa necessaria perchè il Gaffurio aveva scoperto che i cantori incaricati della sorveglianza si lasciavano andare a qualche indulgenza verso i colleghi, tanto che negli ultimi anni di servizio del vecchio Cisnusculo lo stesso Maestro di Cappella aveva dovuto fare personalmente il *notator*. Fino a tal punto poteva arrivare il suo scrupolo verso l'Amministrazione e il suo desiderio di instaurare una ferrea disciplina nel servizio, resa tanto più necessaria in quanto gli elementi che costituivano la Cappella non erano dei più docili. Tanto è vero che a intervalli regolari bisognava richiamare in vigore le disposizioni emanate e che talvolta nemmeno quelle bastavano a impedire vere e proprie risse perfino nell'interno della chiesa, e gravi dimostrazioni di mancanza di rispetto da parte di alcuni dei cantori nei riguardi degli Ordinari.

Ristabilite le condizioni esteriori di una convivenza disciplinata fra i cantori, il Gaffurio passa a lavorare sul materiale canoro stesso della sua Cappella. Al suo ingresso egli aveva trovato un corpo di dieci cantori: Nicolao da Niguarda, che nei tre mesi di interregno fra il Molli e il Gaffurio si era assunto l'insegnamento ai fanciulli, Giacomo Litta, tenorista, Giovanni Antonio Terzago, Giovanni Maria Marchesi, Maffiolo Conte, Francesco Caponago, Giovanni Brivio, Giovanpietro dagli Organi, Maffeo Salimbeni e Santino Taverna. Aggiungendo alla loro la sua voce, il Maestro poteva contare su una Cappella di 11 cantori, cifra normale per le cappelle dell'epoca. Su questa base numerica egli la mantiene per parecchi anni, continuamente sostituendo però gli elementi che dovevano essere allontanati per diminuzione di rendimento, ottenendo sempre un insieme vocale organico ed equilibrato. E intorno al 1500 riesce anche ad aumentare la consistenza numerica fino a dodici cantori, senza contare il maestro, che raggiungerà il vertice massimo di tredici nel 1516, per ritornare agli undici cantori più il maestro negli anni successivi, fino alla morte del Gaffurio.

Di tutti egli risponde disciplinarmente e dal lato tecnico. Se occorre sostituirne uno egli deve cercare la nuova recluta o fra gli elementi usciti dalla sua stessa *schola puerorum*, o al di fuori e in tal caso è sempre lui a doverla esaminare dal lato tecnico e riferirne poi ai Deputati. Dipende dunque esclusivamente dal Gaffurio il carattere prettamente italiano che la sua Cappella mantiene per tutti i trentotto

anni della sua reggenza. Il movimento nazionalistico era già incominciato fin da prima, e abbiamo visto già alla partenza del Feragut, il sorgere delle prime avvisaglie dell'ostilità ai cantori non solo oltramontani ma addirittura non milanesi. Il Gaffurio indubbiamente lo accentua. In tutto il lungo periodo del suo dominio, nella Cappella non risuona più un nome straniero e i cantori sono quasi tutti ecclesiastici. Il che contribuiva ad assicurare alla compagine una omogeneità costituita dalla comune origine e dalla comune educazione, alla quale si aggiungeva l'insegnamento continuo del Maestro, che non si limitava alla direzione della Cappella, ma anche all'addestramento dei cantori, i cui dati tecnici egli espone nei suoi trattati, lasciando scritti consigli ancor oggi utili. Ma se è certo che la volontà di scegliere dei cantori tutti di origine italiana derivava principalmente dalla necessità di avere un gruppo di esecutori e di voci omogenee, non è men vero che oggi al sentire questi nomi tutti casalinghi e al paragonarli a quelli di ben diversa provenienza che si radunavano intorno al duca nel vicino palazzo, vien fatto di considerare quella di Gaffurio una vera e propria sfida di italianità cosciente e voluta gettata al gruppo rivale così disparato, e sostenuta unicamente dalla volontà del Maestro. Poiché appena morto il Gaffurio, gli troveremo come successore sulla sua stessa cattedra un fiammingo, Mathias Flamengo o Hermann Verrecorensis, con i risultati disastrosi che vedremo. Ad ogni modo l'omogeneità e il carattere della Cappella del Duomo e la sua ricca autosufficienza che le permettono l'indipendenza assoluta dalla Cappella ducale, si riverberano anche su di questa, permettendo a Ludovico il Moro, libero dalla preoccupazione di dover far collaborare i propri cantori al servizio della cattedrale almeno nelle feste solenni, di dare un carattere decisamente cortigianesco e profano, decisamente cameristico insomma alla sua compagine, che risulta dunque più armonica, anche se meno importante quantitativamente e qualitativamente nei singoli elementi, della precedente cappella ducale di Galeazzo Maria Sforza. Con Gaffurio insomma le sorti si rovesciano: è la Cappella del duomo che indica la via a quella di palazzo.

Ma Gaffurio non era uomo da non andare alle origini dei difetti. Se vizio c'era nella cappella e nei cantori, e c'era poiché i provvedimenti disciplinari si succedono ai provvedimenti, bisognava risanarlo alle fonti. E alle origini dei cantori, nella massima parte dei casi, stavano i pueri. Fra costoro infatti, si preparavano i futuri cantori.

La *schola* preesisteva al Gaffurio, preesisteva anzi addirittura alla Cappella, come abbiamo visto. Ma era una realtà un po' fluida. Amministrativamente anzi non esisteva nemmeno, perché i fanciulli di regola non erano pagati. Erano un agglomerato senza numero fisso: specie di volontari per i quali non esistevano regole disciplinari, senza cultura e reclutati dalle classi più umili della cittadinanza. Probabilmente le famiglie se ne liberavano durante la giornata mandandoli alla *schola*, dove si comportavano da quei mascalzoncelli scatenati che erano.

Bisognava intervenire energicamente. Ciò che appunto fece il nostro umanista, ma con una riforma anche se fondamentale e sistematica, fatta per gradi e tale da offrire anche vantaggi immediati ai fanciulli, oltre che il vantaggio futuro per la cappella di creare un vivaio di forze vive e sane. Il vantaggio immediato che i fanciulli ritrassero dalla riforma gaffuriana fu la loro iscrizione nei ruoli amministrativi, cioè l'istituzione della paga anche per i ragazzi che partecipavano alle funzioni. Una forma embrionale di paga già era stata istituita dal Molli dividendo fra i fanciulli i due terzi delle multe dei cantori: ma si trattava di una regalia aleatoria e di origine vessatoria non simpatica. Ora invece si tratta di un vero diritto al compenso riconosciuto e sanzionato legalmente, si incomincia prima con un compenso a titolo di incoraggiamento di venti soldi mensili a partire dal febbraio del 1492, per finire a stabilire tale cifra come compenso mensile fisso per le voci bianche, a partire per lo meno dal 1503: il gruppo dei fanciulli cantori stipendiati varia da un minimo di quattro a un massimo di sette. Tuttavia questo non ci dà affatto l'esatta consistenza della schola: pagati erano solamente i fanciulli che partecipavano alle funzioni, i migliori quindi del gruppo dei partecipanti alla schola.

Ma quanti fossero esattamente costoro è ben difficile lo stabilirlo. Probabilmente il numero variava a seconda delle offerte del momento. Certo si è che la materia non doveva mancare, e la tendenza del Gaf-

furio è chiaramente volta a restringere il numero degli iscritti. Al suo ingresso in Duomo aveva trovato una schola frequentata da un numero esorbitante di ragazzi turbolenti: in qualche anno i registri testimoniano la presenza di più che trenta ragazzi. Il Gaffurio li riduce subito a meno di un terzo, poi a mano a mano che la situazione va chiarendosi, allarga le redini e aumenta il numero degli ammessi fino a 12 nel 1507 e fino a 16 nel 1520, sempre però sorvegliandoli rigidamente e scegliendoli con cura prima di accettarli. E scegliendoli non solo dal lato tecnico, ma anche cercando di raccogliere intorno a sé i prodotti di un ceto superiore a quello dal qualé provenivano d'abitudine. Infatti mentre prima di lui i ragazzi si reclutavano solamente tra i figli dei carrettieri e dei macellai, egli cerca di chiamare intorno a sé i figli di famiglie di condizione superiore, elementi sicuramente più docili e di più sicuro rendimento negli studi.

Perchè la schola per il Gaffurio non si può limitare all'insegnamento del canto. Una certa base di cultura generale è indispensabile alla formazione del cantore fin dagli inizi e di fronte ai deputati il Maestro di cappella sosterrà che « ars musice absque gramatica haberi non potest ». Perciò ottiene di istituire accanto all'insegnamento del canto, un corso di grammatica per i fanciulli affidato a un *magister* o *preceptor*, accelerandone anche i tempi della fondazione, poiché giunge a nominare il primo maestro ancor prima che i Deputati ne deliberino l'istituzione della carica. La novità non venne introdotta senza qualche difficoltà, creata soprattutto dall'insofferenza dei ragazzi di fronte al nuovo sforzo che veniva loro richiesto e dalla mancanza di locali adatti alle lezioni e di un insegnante adatto al suo compito. Ma trovati infine i primi nella stessa sede della Fabbrica, dietro il Duomo, e il secondo nella persona di Lazzaro Negri, tutto procede poi regolarmente.

Su queste solide basi la Cappella poteva finalmente funzionare secondo i desideri del Maestro, inquadrata in un rigido sistema che allacciava schola e cappella, pueri e cantores, e che ne faceva un tutto organico e omogeneo. E così inquadrata egli la lascia all'atto della sua morte, il 24 giugno del 1522. Subito dopo di lui la situazione potrà farsi caotica, proprio per la mancanza del suo solido pugno alle redini dell'organismo che aveva retto per tanti anni, ma ogniqualvolta si vorrà ricondurre l'ordine e la disciplina nella Cappella, basterà per lungo tempo richiamarsi alle disposizioni gaffuriane per ricreare immediatamente le condizioni adatte al miglior rendimento.

Organico dopo la morte del Gaffurio.

Alla scomparsa del Gaffurio, morto dopo un attacco di febbre terzana nella sua casa parrocchiale di S. Marcellino, l'organico della Cappella si presentava sotto questo aspetto:

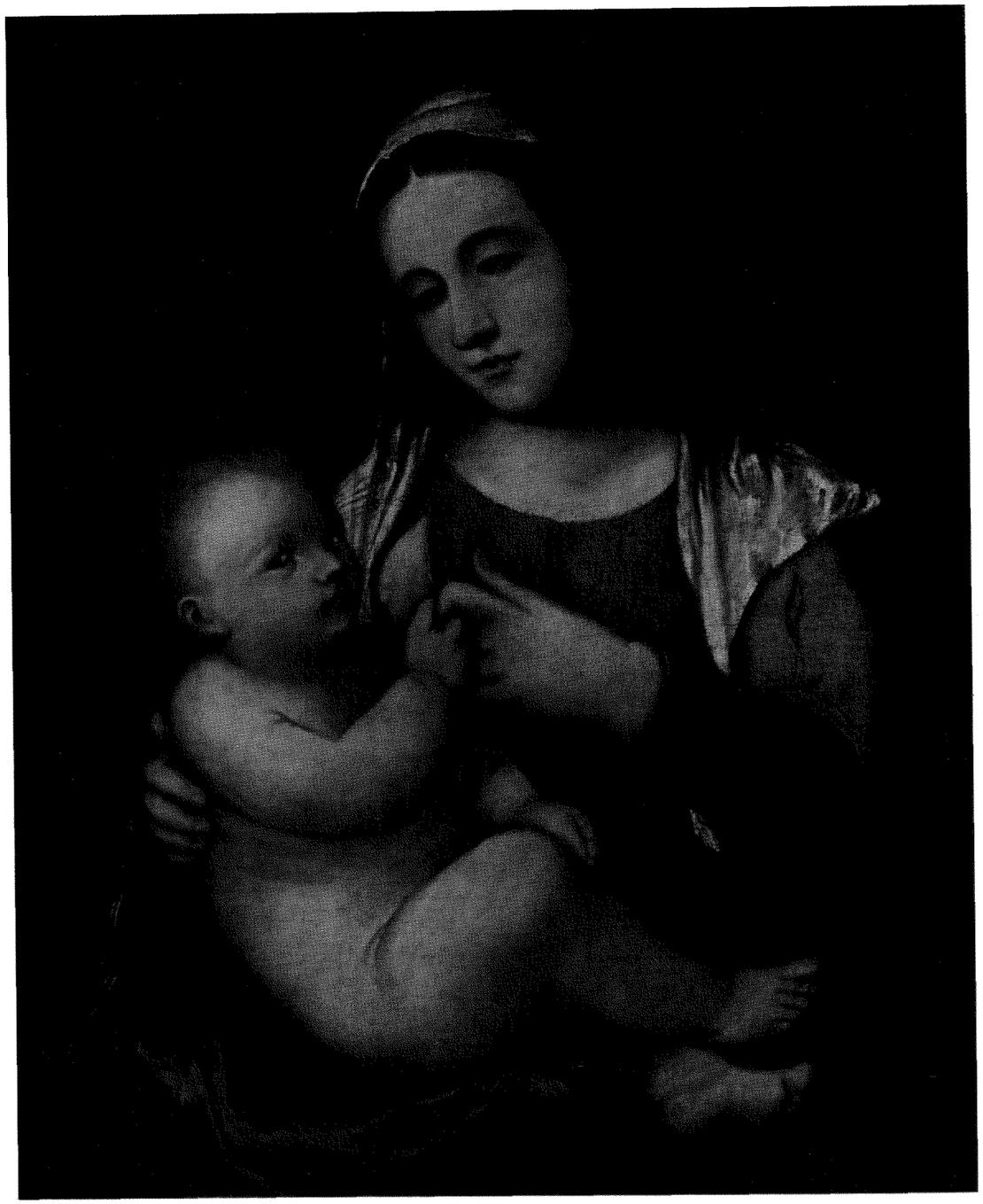
11 cantori:

Antonio da Vergiate
Nicolao da Niguarda
Giovangiacomo Cani
Leonardo Borgo
Giovangiacomo Parpaglione
Stefano da Romagnano
Giovanpietro degli Organi
Giovanpietro Cabiani
Francesco Marliano
Lorenzo Della Strada
Pietropaolo Conte

e 6 fanciulli:

Battista Bussero
Pietro Brambilla
Pietro Biffi
Andrea da Como
Francesco Sidriano
Giovanbattista da Lodi
maestro di grammatica è don Matteo da Fano.

Agli organi sedeva Giovanstefano Pozzobonello, che aveva sostituito nel 1513 il vecchio e ammalato Benedetto da Borsano, aiutato dal tiramantici Martino da Gravedona. Gli strumenti erano stati più e più volte rinnovati, successivamente da Antonio Dilamani, il figlio di Bernardo di Allemagna, da Bartolomeo Antegnati, da Leonardo di Allemagna, da Giovan Giacomo Antegnati, da un Marco Antonio tedesco e da un Giovanni Antonio da Pavia.



Girolamo da Romano detto Il Romanino (n. a Brescia tra il 1484 e il 1487 - operava ancora nel 1562).
Madonna col Bambino (Milano, Collezione Treccani degli Alfieri)

Capitolo II - LA CAPPELLA DEL DUOMO DA MATTHIAS HERMANN DI VERCORE A VINCENZO RUFFO

Il successore di Gaffurio: Matthias Hermann di Vercore.

Ben sapevano i Fabbriceri quale perdita rappresentasse la scomparsa del Gaffurio; desiderosi di salvaguardare il più possibile i frutti conseguiti dalla Cappella sotto la preziosa sua guida, si occuparono per trovare sollecitamente il successore. Come le circostanze abbiano favorito questo proposito lo narra, gustosa cronaca notaresca, l'ordinazione del 3 luglio 1522:

« Cum dominus presbiter Franchinus de Gaffuris musice professor ac magister cantorum Capelle prefate maioris Ecclesie de proximo suum diem clauserit extremum: vellent quoque prefati domini deputati de alio magistro prefate capelle providere ne prefata fabrica deffitiente opera prefati quondam domini presbiteri Franchini detrimentum patiatur comparuit infrascriptus dominus magister Mathias Flamengus requirens in locum prefati quondam domini presbiteri Franchini admiti debere. Idcirco prefati domini deputati habita prius informatione de moribus et vita dicti domini magistri Mathie attentaque suffitientia ipsius magistri Mathie elligerunt et elligunt dictum dominum magistrum Mathiam in magistrum cantorum

* Hanno consentito la consultazione di documenti e musiche la Fabbrica del Duomo di Milano e in particolare il direttore dell'archivio don Angelo Ciceri, la Biblioteca Comunale annessa al Conservatorio di Bologna, diretta dal m.° Napoleone Fanti, e quella del Conservatorio di Milano, rinata per le cure del maestro dott. Guglielmo Barblan. Per i documenti del Duomo l'A. ha potuto valersi della trascrizione eseguitane dalla paleografa dottoressa Graziella De Florentiis. Alle ricerche ha collaborato la valente musicista sig.na Maria Rosa Chiesa.

Nei limiti di questo lavoro l'autore ha mirato a presentare la Cappella come istituzione e come centro musicale a un tempo, dando la preferenza alle notizie circa i suoi maestri in quanto suoi direttori e le principali vicende per cui è passata, unendo cenni sull'opera artistica dei maestri medesimi ricollegantesi all'argomento.

Nel citare i documenti conservati all'Archivio del Duomo, che ha dato la maggior parte del materiale consultato, ci si è valsi di alcune abbreviazioni da intendere come segue:

O = ordinazione, ordinazioni;
V = vacchetta, vacchette;
L.c. = libri contabili;
R = registro.

prefate capelle loco dicti quondam domini presbiteri Franchini cum sallario dari solito dicto quondam domino presbitero Franchino et cum oneribus et honoribus ipsi capelle et dicto quondam domino presbitero Franchino spectantibus et hoc ab hodie in antea usque ad eorum dominorum deputatorum beneplacitum » [1].

Il musicista offertosi, Mathias Flamengus, evidentemente si trovava già sul posto e non era uno sconosciuto se fra il 25 giugno, giorno della morte del Gaffurio, e il 3 luglio si recò a porre la propria candidatura, i Deputati ottennero le desiderate informazioni ed ebbe luogo la nomina. Nella sola opera con una sua dedica (il documento più sicuro quanto ai dati personali di lui) l'oltramontano si presenta come Hermannus Matthias Werrecorensis[2]; l'attributo, poichè il paese di Wercoing nell'Hainaut si chiamava allora Vercore, sta verosimilmente a significare che di quel luogo egli è originario per nascita o per discendenza. Si spiegano così a vicenda le specificazioni *Flamengus* o *de Flandria* e *Verecorensis* che ora l'una, ora l'altra accompagnano i sostantivi Matthias Hermann, singoli o abbinati, nelle varie forme in cui si ritrova il nome del nostro personaggio[3]. Per errore questi venne identificato nel compositore protestante Mattheus Le Maistre [4], mentre appare probabile, se non certa, la sua identità con quel Matthias e con quell'Hermannus di cui tramandano composizioni alcune raccolte pubblicate fra il 1534 e il 1569 e dei quali tutto ignoriamo; mancando però ogni sicurezza al proposito, di tali pagine, del resto poche, non abbiano tenuto conto.

Numerosi musicisti fiamminghi, come ognun sa, operavano allora in città italiane personificandovi il superbo rigoglio musicale della loro terra e ritraendo buoni guadagni, feconde suggestioni d'arte; l'appartenenza a tanto ceppo artistico era da tempo già per se stessa motivo di stima. A tale immigrazione l'Italia non opponeva ancora figure di spiccato rilievo nell'ambito della musica sacra (il Gaffurio aveva rappresentato un caso eccezionale). Per quanto riguarda Milano, dopo il « fiamminghismo » prevalso nella cappella di Ludovico il Moro la discesa di musicisti fiamminghi sarebbe stata favorita anche dal corso degli avvenimenti politici. Tali circostanze non debbono dimenticarsi accennando alla presenza di Matthias in terra lombarda e all'accoglimento della sua richiesta da parte del Duomo.

Cenni biografici. Il 3 luglio 1522, pochi giorni dopo la morte del Gaffurio, assumeva così la difficile successione col medesimo stipendio di lire imperiali 8 al mese un musicista giovane (lo ritroveremo infatti ancora in vita nel 1574) [5], di cui sembrava provata la « suffitientia ». A parte il maestro di cappella e il compositore, dei quali si tratterà in seguito, ecco le poche notizie che abbiamo di lui. Figlio d'un tal Eligio [6], Matthias Hermann era benestante per nascita o seppe procurarsi una certa agiatezza, poichè lo vedremo acquistar terre e prestar danaro alla Fabbrica del Duomo. Il 24 febbraio 1525 assisteva, se non prendeva parte, alla battaglia di Pavia e la vittoria del duca Francesco Sforza su Francesco I glorificò poi in un'opera a quattro voci nel « genere » illustrato dalla geniale chanson

[1] O. n. 7, f. 95, 1522 luglio 3.

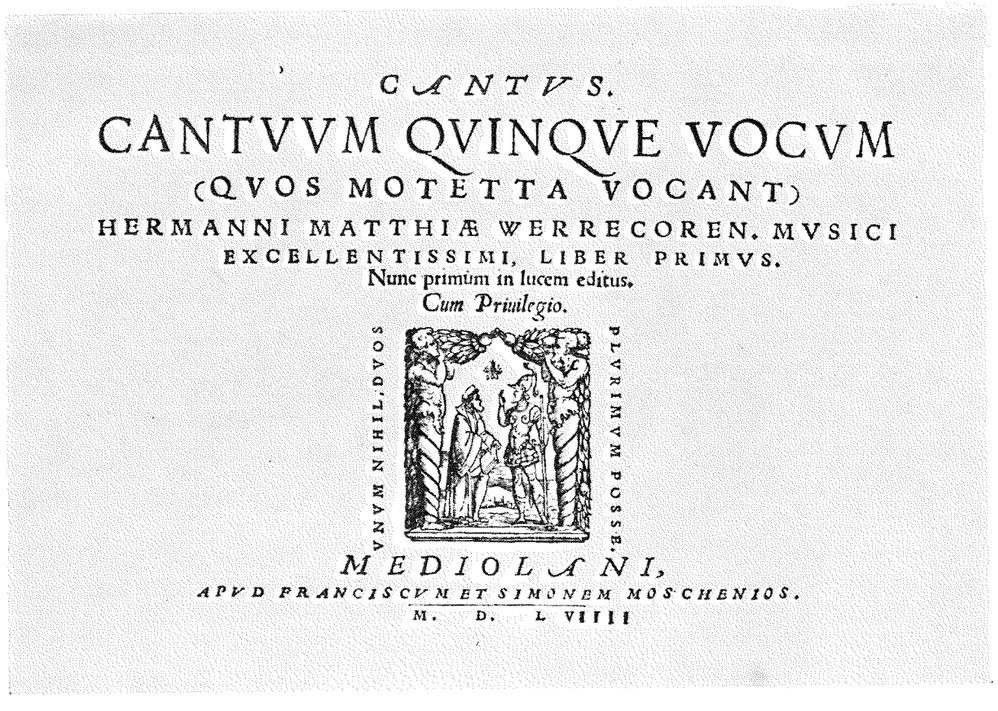
[2] È il *Cantuum quinque vocum (quos motetta vocant)... liber primus* stampato a Milano da Francesco e Simone Moscheni nel 1555 e la cui dedica è datata *Mediolani, Idibus Ianuarij* di quell'anno. Nella copia completa che dell'opera si conserva ad Amburgo un'aggiunta grafica trasforma in 1559 l'anno originario di edizione (v. le illustrazioni alle pp. 751-752).

[3] Naturalmente questi denominativi compaiono a volte con lievi varianti ortografiche.

[4] V. per es. L. O. Kade, *Mattheus le Maistre*, Magonza 1862. Provò che si trattava di persone diverse F. X. Haberl nel saggio *Matthias Hermann Werrecorensis* apparso nei *Monatshefte für Musikgeschichte*, anni III (1871) e IV (1872). Alla sua tesi apportarono altri contributi C. Stainer e C. Sartori nella voce Vercore per il *Grove's Dictionary of music and musicians* e A. Sandberger in *Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle...*, Lipsia 1894-1895.

[5] O. n. 13, f. 268, 1574 dicembre 9.

[6] «... magister Hermanus Verecorem filius quondam domini Eligii porte nove parochie Sancti Protasii ad monachos Mediolani », fa noto l'O. n. 7, f. 268 v., 1530 marzo 8, mentre in quella n. 7, f. 270, 1530 aprile 11 è detto: « ...Hermano Mathie Verrecorem filio quondam domini Eligii porte Verceline parochie Sancti Vincenti Mediolani ». Una curiosità: s. Eligio, patrono degli orefici e dei maniscalchi, fu apostolo dei Frisoni e dei Fiamminghi.


CANTVS.

CANTVVM QVINQVE VOCVM

(QVOS MOTETTA VOCANT)

HERMANNI MATTHIÆ WERRECOREN. MVSICI EXCELLENTISSIMI, LIBER PRIMVS.

Nunc primùm in lucem editus.

Cum Priuilegio.

SVAVE NIHIL, QVOS PLVRIMVM POSSE.

MEDIOLANI,

APVD FRANCISCVM ET SIMONEM MOSCHENIOS.

M. D. L. VIIII

Frontespizio nel *cantus* dei *motetta* di Matthias Hermann
(Amburgo, Staats- und Universitäts Bibliothek; v. p. 750, n. 2)

La Guerre di Clement Jannequin, ispirata alla battaglia di Marignano (14 settembre 1515) [1]. Quell'opera, inferiore artisticamente alla fortunatissima rivale, ebbe una certa diffusione. Fu pubblicata nel 1544 da Wolfgang Schmeltzl a Norimberga[2] col titolo *Die Schlacht vor Pavia* e con l'avvertenza: « Matthias Herman Verecorensis, qui et ipse in acie quaeque miserrima vidit, me obiter composuit »; nel medesimo anno apparve ridotta per liuto da Hans Neusidler ancora a Norimberga[3] e nel 1549 fu ripresentata nella forma originale a Venezia dall'editore Antonio Gardano nella stampa *La Bataglia Taliana composta da M. Mathias Fiamengo maestro di capella del domo di Milano...* [4].

[1] Secondo A. Einstein (*The Italian Madrigal*, Princeton 1949, vol. II, p. 744), la battaglia della Bicocca (27 aprile 1522) più che quella di Pavia avrebbe offerto lo spunto al nostro musicista; ma il titolo *Die Schlacht vor Pavia*, col quale la composizione è presentata nella raccolta del Petreius (si veda la nota seguente), invalida la suggestiva tesi dell'Einstein.

[2] Nella raccolta *Guter, seltzamer und künstreicher teutscher Gesang...* edita da J. Petreius. Un'edizione moderna della composizione ha curato A. Tirabassi, 1931.

[3] Nella raccolta *Ein new Künstlich Lautten Buch*, edita da Hans Günther; edizione moderna in *Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich*, anno XVIII (1911), parte seconda.

[4] Di quest'opera, che oltre alla *Bataglia* contiene tre villotte di Matthias H., il Gardano offrì nel 1552 una ristampa arricchita d'una villotta di Giordano Passetto. Nelle loro parafrasi della *Guerre* di Jannequin, Annibale Padovano e Andrea Gabrieli hanno elaborato anche un episodio della *Bataglia* di Matthias Hermann (v. G. Benvenuti, *A. e G. Gabrieli e la musica strumentale in S. Marco* in *Istituzioni e Monumenti dell'Arte musicale italiana*, vol. I, Milano 1931, p. XCII).

HERMANNVS MATTHIAS WERRECOREN.

MAGN. VIRO ANTONIO MARINO PANSANO. S. D.

VÆ Duo maximè optari hoc tempore ab ijs solent, qui in publicum daturi aliquid sunt, elegantem typorum formam, utrúmque egregium, cui labores suos dedicent, ea mihi nunc, & præclara utraque contigisse lætandum summopere arbitror. Nam nouum hunc cantuum excudendorum usum, quem summo labore ac dexteritate adhibita in lucem reuocarunt Moschenij typographi diligentißimi, quis non maximè admiretur? quem nos etiam mirati sumus, cum difficultatem eius rei spectantes emergere unquam posse primò diffidebamus. Verùm, quòd te utrum ornatißimum bona quædam fortuna, imprimis autem tua spectata uirtus obtulerit, cui his meas uigilias dicarem, id uerò inter summos laborum meorum fructus referendum existimo. Nam præter egregia alia animi tui ornamenta, summam humanitatem erga bonos omnes, maximum splendorem, quo domum tuam ornatißimam esse uoluisti, ita in his nostris musicis es uersatus, ut nullum ego aliud exactius iudicium soleam desiderare. Quò fit, ut aliquid esse nostros cantus tunc demum sperare inciptam, cum a te laudatißimo uiro laude dignos haberi intelligam. Id autem potißimum genus tibi dicauimus primùm quidem propter immortalia tua in me collata beneficia, ob quæ quicquid ego sum, id totum tibi debere fentio: tum uerò quia a te plurimum probari, & Blancæ uxori tuæ ornatißimæ fœminæ primariæ gratum esse intelligo, atque etiam quia grauius est, & pios concentus & a Christiano homine non alienos continet. Quamobrem fore confido, ut te nonnunquam, sepostis paulisper grauioribus curis, animum his nostris leuare non pigeat: ita enim mihi non minimus laudis, ac ornamenti cumulus accesserit, si in quamplurimorum manibus hi nostri libri aliqua cum laude uersentur. Id autem proculdubio fiet, nam quos te facere homines animaduertent, id sibi quoque faciendum summa cum dignitate existimabunt. Cum igitur mihi contigerit te talem habere uirum, te etiam atque etiam rogo, ut me meisque res foueas, eásque non indignas existimes, quæ tuo nomine illustrentur. Vale.

Mediolani. Idibus Ianuarij. M. D. L. V.

Lettera dedicatoria, datata da Milano, nel libro di *motetta* di Matthias Hermann

Alcuni fatti rivelano buone condizioni di vita per il nostro musicista. Nel 1530 egli compra terreno « in loco et teritorio de Caxorate » [1] e in anni diversi concede mutui alla Fabbrica, la quale una volta, nel 1534, gli restituisce il dovuto sotto forma di beni in quel « de casate veteri plebis massalie ducatus Mediolani » [2]. Un'altra notizia necessita di una premessa. Agli addetti alla Cappella il Capitolo assegnava casa gratuita in località Camposanto, ossia nella zona subito alle spalle del Duomo, dove risiedevano l'arcivescovo e i canonici e nella cui terra benedetta erano seppelliti i benefattori della Fabbrica. Matthias, non godendo tale beneficio perchè aveva domicilio altrove, chiede nel 1542 « aliqua loca in Campo Sancto predicte fabrice aut extra dictum Campum Sanctum pro habitatione » oppure che gli venga accresciuto lo stipendio in misura corrispondente all'affitto d'una abitazione; il Capitolo preferisce « augere aliquod sallarium » [3]. Un figliolo di Matthias, Fabrizio, appare tra le voci bianche della Cappella negli anni 1546, 1547 e 1548, poco prima che il padre lasciasse il posto; infatti nel giugno 1550 questi otteneva un permesso dall'arci-

[1] O. n. 7, f. 268 v., 1530 marzo 8 e f. 270, 1530 aprile 11.

[2] O. n. 8, f. 68, 1534 gennaio 12 e f. 79 v., 1534 aprile 20. Matthias Hermann desiderava allora « satisfactionem crediti » o in denaro oppure in quei « bona » di Casatevecchio che appunto gli furono ceduti.

[3] O. n. 9, f. 302, 1542 luglio 6.

vescovo e veniva sostituito provvisoriamente da Olivero de Phalanis, cui subentrava però nel 1551 un nuovo titolare. Il servizio di Matthias nella cattedrale milanese ebbe dunque termine con la metà del 1550 [1]. Ignoriamo quale attività egli abbia svolto di poi. A Milano uscì nel 1555 l'unico suo *liber* di musica sacra e a Milano lo colgono le sparse notizie seguenti, le sole che ancora possediamo di lui, anch'esse fornite dall'archivio del Duomo. Nel 1559, avanti negli anni e meno atto al lavoro, il musicista rivolge domanda ai fabbriceri d'una *provisio* e questi deliberano favorevolmente; il documento merita d'essere riportato perchè non solo interessa Matthias, ma anche getta luce su costumi della Fabbrica:

« Audito magistro Mathia alias magistro capelle cantorum predicte maioris ecclesie dicente se inservisse dicte capelle per annos triginta et ultra et iuventutem suam in ea servitute consumpsisse et ordinem et consuetudinem in predicta veneranda fabrica esse quod cantores dicte capelle inhabiles ad canendum redacti ob infirmitatem vel senectutem quod eis detur medietas sallarii sui et propterea cum ipse ob eius senectutem redactus sit inhabilis ad canendum petente quod predicti domini prefecti dignentur ordinare quod decetero ei magistro Mathie detur medietas sallarii ei soliti dari per agentes nomine predicte fabrice.

Prefati Reverendi... ordinaverunt et ordinant quod reverendus dominus Franciscus Solla et Magnificus dominus Ludovicus de Comite ex prefatis dominis prefectis faciant illam provisionem circam dictam petitionem predicti magistri Mathie prout eorum prudentia videbitur pro una vice tantum » [2].

In una carta del 1574 compare per l'ultima volta il nome dell'ormai vecchio maestro, a proposito d'un beneficio largito dal Capitolo ai suoi « prestatori d'opera »:

« Item ordinaverunt et ut supra quod a modo in antea dentur bochalia tria vini ex vino dicte fabrice singula die domino Mathie de Flandria alias magistro capelle musicorum predicte maioris ecclesie his modo et forma his diebus et forma prout faciunt alii operarii predicte fabrice et hoc in signum pietatis et amore Dei » [3].

Il maestro di cappella.

Su Matthias Hermann in quanto preposto alla Cappella informano alcune ordinazioni. La prima volta, il 5 gennaio 1523, si tratta di « providere de nonnullis libris a cantu figurato » perchè i cantori del Duomo «illis valde indigent»; nell'accettare la proposta del maestro, il Capitolo raccomanda l'economia... [4]. Qualche anno dopo è registrato un episodio increscioso che non sappiamo se trovi qui giusta collocazione: il 9 febbraio 1525 a due Deputati si affida l'incarico « inquirendi veritatem circha imputationem datam domino Magistro Mathie Flamengo musice professori » e di riferire poi le risultanze dell'inchiesta [5]. Sulla natura dell'accusa e sull'esito della questione tacciono le carte. L'*imputatio* può aver colpito, ad esempio, l'attività del « mutuator » non disinteressato [6] o un irregolare allontanamento dall'ufficio; non si trovava infatti il musicista, pochi giorni dopo, alla battaglia di Pavia? Ma l'accusa poteva riguardare invece il capo del coro; infatti nel 1534 la Cappella passò una vicenda burrascosa ch'ebbe anche motivo da insufficienze direttoriali di lui.

Il 6 giugno di quell'anno i Prefetti ordinano « omnes biscantores predicte maioris ecclesie et magistrum Mathiam Flamengum magistrum capelle dictorum bischantorum privandos esse... eorum officio » e nominano una commissione comprendente « Reverendos dominos primicerium Jacobum de Gerbis et Gasparem de Fagnano omnes ex dominis ordinariis predicte maioris ecclesie nec non magnificos dominos Johannem Anselmum de Badagio utriusque iuris doctorem Octavianum Vicecomitem Galeaz de Missalia et Johannem Marchum de Casate omnes ex prefatis dominis prefectis qui habeant provinciam et omnimodo

[1] L.c., R. 332, f. 174, 1550. Al figlio accennano le V. 406 (1546-1547) e 407 (1548).

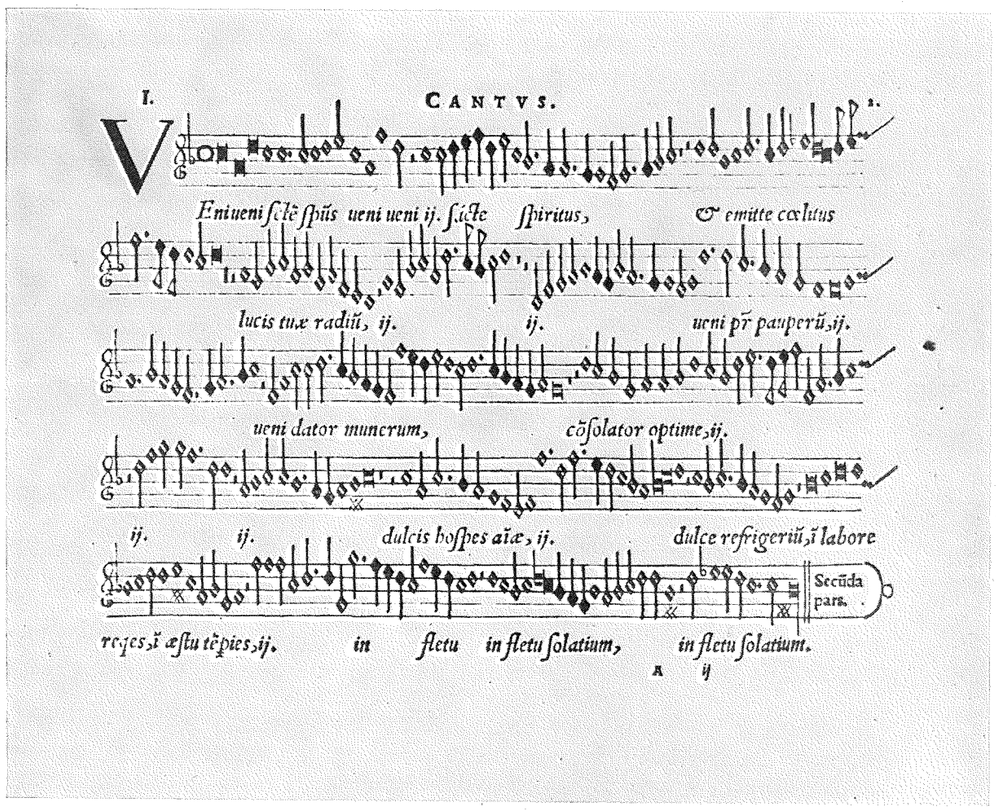
[2] O. n. 11, f. 291 v., 1559 agosto 28. Matthias fu maestro del Duomo per circa ventott'anni, non per trenta e più com'è asserito in questo atto.

[3] O. n. 13, f. 268, 1574 dicembre 9.

[4] O. n. 7, f. 104, 1523 gennaio 5.

[5] O. n. 7, f. 163, 1525 febbraio 9.

[6] Nel 1534 Matthias Hermann « comparuit coram... dominis prefectis » del Duomo « requirendo satisfactionem... crediti sui una cum interesse » (O. n. 8, f. 68, 1534 gennaio 12).



La prima pagina musicale del *cantus* nei *motetta* di Matthias Hermann

auctoritatem refformandi dictam capellam biscantorum predicte maioris ecclesie et elligendi omnes illos biscantores ydoneos et sufficientes ad cantandum in predicta maiori ecclesia et tassandi eorum sallaria prout melius placuerit predictis dominis ellectis. Ita tamen quod maior pars ipsorum dominorum ellectorum possint predicta omnia facere et cumimplere » [1].

Un provvedimento così radicale segue a sicure deficienze; difatti la sostituzione che verrà decisa di cinque sui diciassette componenti (non annovero il maestro) testimonia la manchevolezza di alcuni, mentre la natura dei *Capitula per biscantores observanda* che saranno emanati rivela scarsa disciplina. Evidentemente Matthias Hermann non reggeva col vigore e col rigore necessari la falange vocale affidatagli e, col passare del tempo, questa era assai discesa dalla quota raggiunta col Gaffurio. D'altra parte non si può pensare a un'irreparabile incapacità dell'oltramontano, perchè di nessun'altra crisi parlano i documenti nei sedici anni in cui egli servirà ancora il Duomo; forse la lezione avuta e l'accrescersi dell'età « professionale » diedero frutti. Allorchè il 6 luglio 1542, come s'è visto, il Capitolo accondiscese ad « augere aliquod

[1] O. n. 8, f. 84 v., 1534 giugno 6.

sallarium » a Matthias « ultra eius sallarium consuetum », l'aumento venne concesso « attentis benemeritis ipsius magistri » [1].

Ma ritorniamo ai documenti. Si discusse d'una riforma, si vagliò ogni membro della Cappella e il 9 dicembre 1534 vennero notificate le decisioni prese:

« Cum superioribus diebus per reverendos et magnificos dominos prefectos venerabilis fabrice templi maioris Mediolani privati fuissent omnes bischantores predicte maioris ecclesie ex eorum officio cantorie et hoc dignis respectibus animum prefatorum dominorum deputatorum moventibus et ellecti fuissent nonnulli ex predictis dominis prefectis ad reformandum capellam dictorum bischantorum prout latius in ipsa ordinatione continetur facta sub die sexto mensis iunii proxime preteriti seu anno et die in ea contentis cumque inter prefatos dominos prefectos pluries tractatum fuerit circha reformationem dicte capelle tandem hodierna die convocatis prefatis dominis consedentibus in salla audientie prefatorum dominorum deputatorum predicte fabrice, ordinatum fuit infrascriptos omnes biscantores esse admittendos prout ex nunc prefati domini prefecti ipsos infrascriptos omnes biscantores admittunt et hoc a calendis mensis septembris proxime preteriti in antea usque ad beneplacitum prefatorum dominorum deputatorum cum sallariis mensualibus et capitulis taxandis et ordinandis per Reverendum dominum Johannem Mariam Tonsum curie archiepiscopalis Mediolani vicarium generalem ac Reverendos dominos Andream de Cermenate primicerium predicte maioris ecclesie Jacobum de Gerbis et Gasparem de Fagnano nec non magnificos dominos Paulum de la Cruce Galeaz de Missalia et Aluysium de Citadinis omnes ex prefatis dominis prefectis.

Quorum biscantorum nomina sunt hec videlicet:

Dominus magister Armanus Verecorem dictus magister Mathias Flamenghus magister capelle dictorum bischantorum predicte maioris ecclesie
Dominus presbiter Franciscus Marlianus tenorista
Dominus presbiter Johannes Jacobus de Canibus contrabassus
Dominus presbiter Laurentius de la Strata tenorista
Dominus presbiter Comes de Merate contrabassus
Dominus presbiter Tholomeus de Molveno contraaltus
Dominus presbiter Johannes Angelus Montionus tenorista
Dominus Augustinus Sedarinus contraaltus
Dominus Rochus Soldinus contrabassus
Dominus Baptista de Bussero contraaltus seu falsetus

Soprani

Hieronimus de Grassis
Fabricius de Baretis
Petrus Franciscus de Pontremollo
Baptista de Regibus
Laurentius de Putheo

Item ordinatum fuit quod venerabilis dominus presbiter Johannes Antonius de Vergiate et presbiter Johannes Petrus de Gabianis habeant mediam pagam sui soliti » [2].

L'ultimo capoverso notifica una *provisio* per due dei cantori dimessi; questi due, appartenenti al coro dal tempo di Gaffurio, erano insufficienti solo per ragioni d'età. Ma l'elenco definitivo fu promulgato tre giorni dopo [3]; al precedente esso aggiunge l'assunzione del basso Octavianus de Boxisio e del fanciullo

[1] O. n. 9, f. 302, 1542 luglio 6.
[2] O. n. 8, f. 97 v., 1534 dicembre 9.
[3] O. n. 8, f. 98 v., 1534 dicembre 12.

Baptista de la Ecclesia, la riammissione del contralto Bernardinus Galassinus. In sostanza, abbiamo detto, cinque dei diciassette membri erano stati esclusi in seguito al vaglio e sostituiti con altrettante voci, cosicchè la Cappella risultò ancora costituita da diciassette persone più il maestro: quattro bassi, tre tenori, quattro contralti e i sei fanciulli migliori della *schola* partecipanti alle esecuzioni, ossia l'organico tramandato dal Gaffurio e nel complesso rimasto immutato lungo tutto il Cinquecento. Non ne modificano infatti la sostanziale concezione originaria le oscillazioni, in genere modeste, deducibili dagli elenchi delle mercedi ai cantori. Naturalmente è da considerare a parte il ricorso a esecutori « straordinari » in occasione di funzioni solenni, un procedimento che guadagna favore con l'affermarsi del gusto barocco. Avverto infine una volta per tutte come dal Gaffurio in poi i cantori siano stati sempre italiani, tranne dapprima qualche eccezione che più non si incontra col passare del tempo.

Nell'ordinazione ricordata per ultima sono resi noti gli stipendi assegnati a Matthias e ai vari membri della Cappella, compresi i fanciulli partecipanti al coro (al maestro sono confermate le dodici lire mensili cui era giunto in precedenza). Seguono i *Capitula per biscantores observanda* che riportiamo perchè, se richiamano disordini più volte denunziati, offrono un quadro assai vivo dello stato in cui s'era ridotta la disciplina: un argomento destinato a riaffiorare più volte, quasi un tema conduttore, sulla nostra via.

« Quod infrascriptis cantores teneantur cantare singulis horis quibus cantant domini ordinarii preterquando sunt misse pro mortuis item quod ipsi cantores teneantur interesse in divinis cum vestibus longis usque ad tallaria et beretis sacerdotalibus cum cottis albis de super inducti et si contrafecerint pro qualibet die amittant residentiam illius ebdomade

Item quod deponant rixas quas inter se habeant

Item quod non dicant in ipsa ecclesia verba vana nec blasfement et si contrafecerint amittant distributiones illius ebdomade qua tale quid commiserint

Item quod non possint deservire per substitutum

Item quod dominus Mathias in fabrica teneatur docere pueros et si contrafecerit quod amitat distributiones illius mensis » [1].

Dall'ultimo capoverso si può arguire come il maestro non fosse molto zelante nell'istruire i fanciulli... I *Capitula* furono solennemente letti « ad presentiam ipsorum cantorum seu maioris partis eorum » e nell'incontro si annunciò il ritorno a una severità salutare con l'infliggere delle pene pecuniarie [2]; si voleva ripristinare insomma un regime di regolarità, come a intervalli più o meno lunghi di tempo si rende necessario in ogni istituzione umana.

Nel 1546 il Capitolo incarica due Prefetti « providendi de una camera in qua magister Mathias Flamengus Magister Capelle cantorum... docere habeat musicham pueris et aliis personis cantantibus in capella predicta et hoc loco et scontro illarum librarum sedecim imperialium que... solebant dari omni anno dicto magistro Mathie loco dicte camere » [3]. Evidentemente fino ad allora egli aveva procurato il luogo dove teneva le prove con i « grandi » e insegnava gli elementi dell'arte ai fanciulli, magari affittando un vano della propria abitazione... L'anno di poi gli vengono pagate lire 24 « pro eius mercede scribendi seu notandi cantos n. 24 in libro *Magnificat* pro usu dicte capelle » [4]; è questa l'ultima notizia sulla sua attività per il Duomo.

Quando Matthias lasciò il posto, all'organo sedeva ancora quel Giovanni Stefano da Pozzobonello ch'era stato eletto nel 1513; costui rimase in carica fino alla morte, avvenuta il 21 aprile 1551, avendo successivamente a tiramantici Martino da Gravedona, Luigi da Cuma, Battista da Melegnano. Quanto allo strumento, il 18 marzo 1546 fu deciso di attuare il progetto, già varie volte discusso dai Fabbriceri, di farne

[1] Ib.
[2] O. n. 8, f. 100, 1534 dicembre 14.
[3] O. n. 10, f. 80 v., 1546 aprile 1.
[4] L.c., R. 330 A., f. 208, 1547.

costruire uno nuovo [1]; ma solo il 2 luglio 1551 verrà disposto che due Prefetti « aloquantur dominum Johannem Jacobum de Antignate magistrum organorum et cum eo faciant omnem compositionem et acordium » [2].

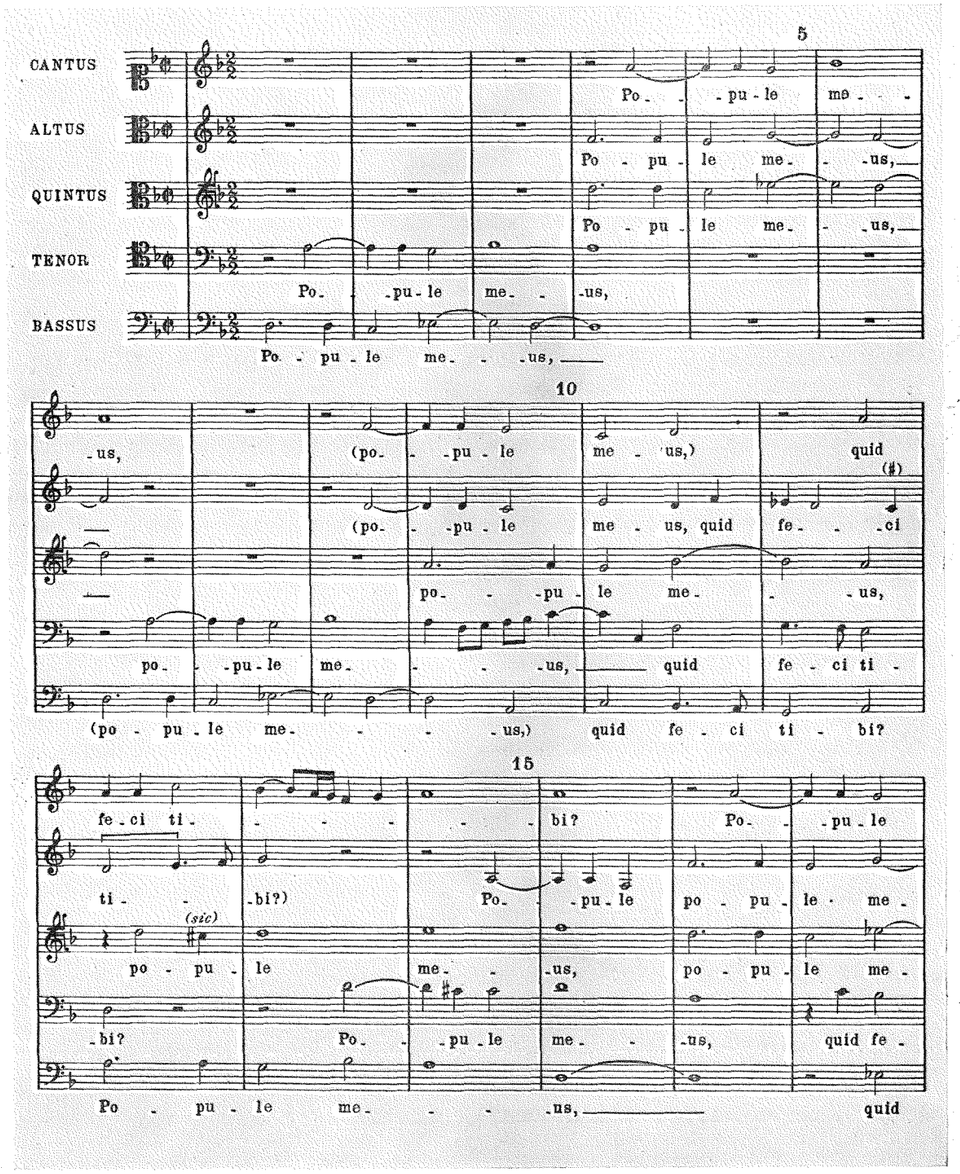
Il compositore.

Come autore Matthias godette presso i contemporanei una certa considerazione; lo testimoniano la fortuna della ricordata *Bataglia* e l'inclusione di suoi motetti in diverse antologie pubblicate fra il 1540 e il 1569 [3]. L'editore Petrus Schaeffer, quando nel 1539 a Strasburgo si valse del « thesaurus cantionum summi pretii » inviatogli « ex Italia » da lui [4], nel ringraziare il maestro « negocii musici primariae Ecclesiae Mediolani » lo definì « vir, praeter alias virtutes, in ea arte maximopere doctus »; Antonio Gardano, nella premessa alla citata stampa del 1549, ricorre al qualificativo « eccellente » nel nominarlo. Tali forme occasionali corrispondono alla sua notorietà di musicista, come diremmo oggi, con le carte in regola. Sul terreno profano egli ha dato, oltre alla *Bataglia*, alcune villotte, spassosi passatempi fra il gusto del quodlibet e quello del «far musica in compagnia» illustrati dall'Einstein [5], mentre si sarebbe dedicato maggiormente all'espressione sacra, a giudicare almeno dalle opere a noi giunte. Sotto questo aspetto l'oltramontano ci si presenta unicamente come autore di motetti; per certo altre musiche sono andate perdute o non sono state rintracciate.

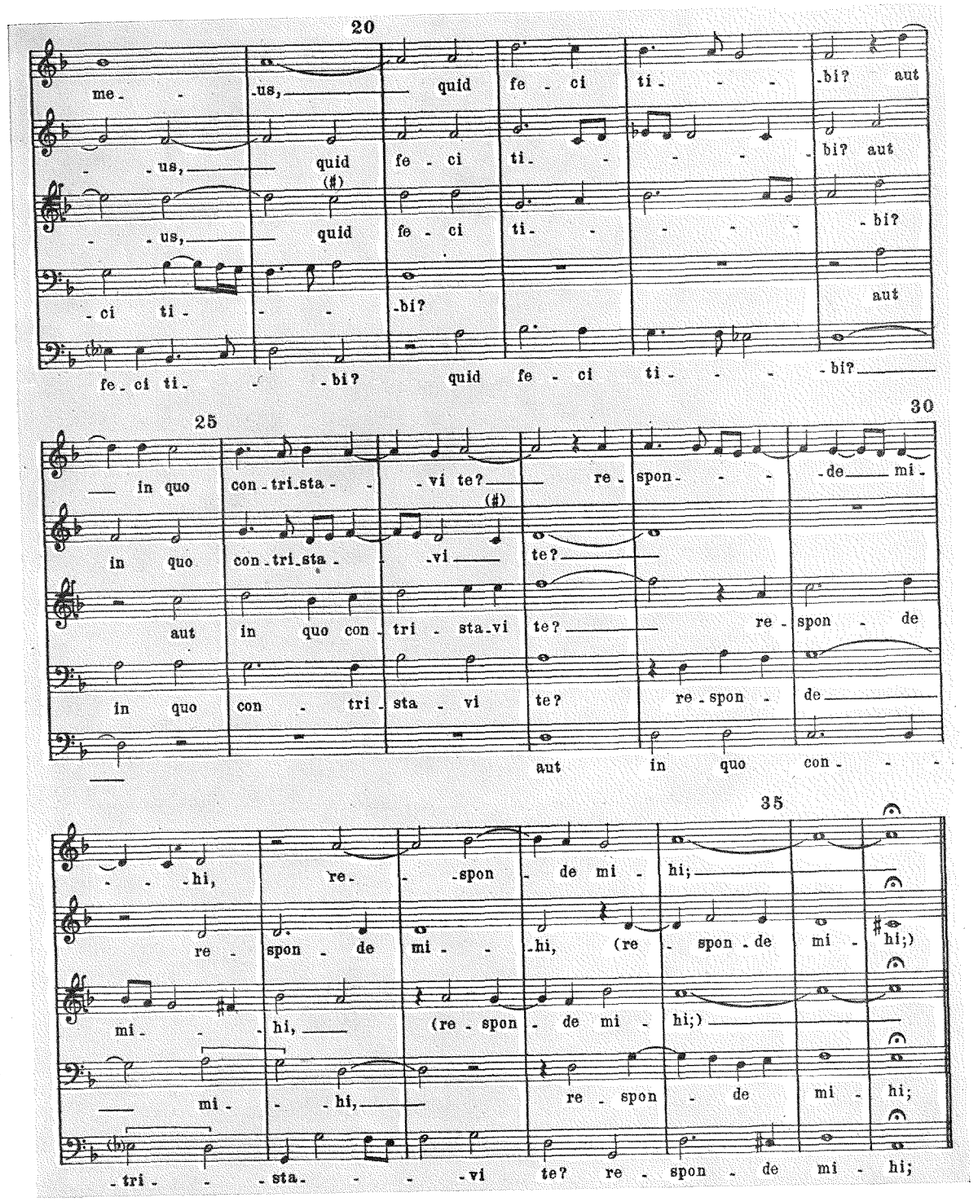
Poichè di lui nulla è rimasto nell'archivio musicale del Duomo e pochissime essendo le sue pagine sacre in edizione moderna [6], mi son rifatto all'antica stampa conservata ad Amburgo [7] del *Cantuum quinque vocum (quos motetta vocant)... liber primus*, apparso a Milano presso Francesco e Simone Moscheni nel 1555. In questa raccolta, il più importante lavoro di Matthias, una composizione ci sembra nettamente superiore ed è il motetto in quattro episodi *Popule meus, quid feci tibi?*, di cui nel saggio citato l'Haberl riproduce i due primi brani e nel quale ritrova notevoli pregi, in special modo nel brano secondo [8]. Lo storico tedesco ne loda l'eufonia e la profondità, frutto, egli spiega, d'una scrittura polifonica melodicamente significativa e armonicamente punteggiata da intuizioni singolari per quel tempo. Facciamo nostro il giudizio dell'eminente studioso, a parte il finale riferimento cronologico; la composizione sprigiona invero una patetica espressività conseguita in limpida fusione di parole e contrappunto. Lo avverte l'ascoltatore fin dall'avvio dell'opera (v. l'es. mus. a p. 758) [9].

I quattro episodi sono rispettivamente elaborati a cinque, tre, quattro e sei voci. Nell'ultimo il *tenor* secondo ha il compito di enunciare più volte, in note solenni, il *cantus firmus* « Ego Deus salvator et redemptor tuus »; intorno si muovono con efficace scioltezza melodie « figurate » sul testo « Ego te pavi manna in deserto ». Un *obbligo* arcaico superato da maestro. Gli altri motetti offrono passi pregevoli fra

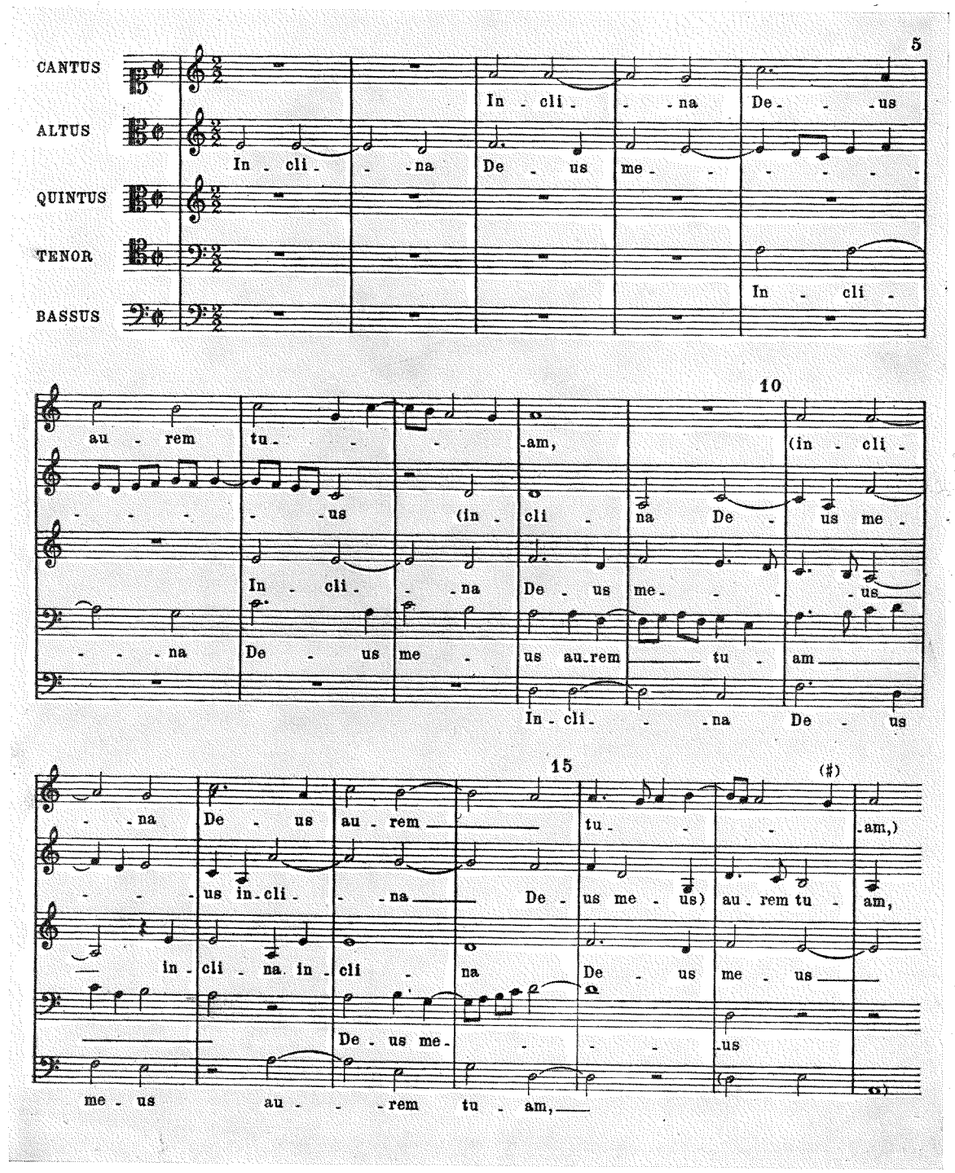
[1] O. n. 10, f. 78 v., 1546 marzo 18.
[2] O. n. 10, f. 302 v., 1551 luglio 2.
[3] Se il nostro compositore fosse tutt'uno col musicista Matthias cui s'è accennato a p. 750, suoi motetti sarebbero apparsi in stampe dal 1534. Un manoscritto datato 1538, posseduto dalla Bibl. Proske a Regensburg, contiene di lui un motetto che fu pubblicato nel 1543; fra gli altri autori sono Isaac, Desprès, Willaert, Arcadelt.
[4] Nella silloge *Cantiones quinque vocum selectissimae a primariis (Germaniae inferioris, Galliae & Italiae) musices magistris editae.*
[5] A. Einstein, op. cit., vol. II dalla p. 743.
[6] Il motetto *Popule meus, quid feci tibi?*, citato avanti, in F. X. Haberl, op. cit., *Monatshefte für Musikgeschichte*, anno IV (1872), appendice musicale al n. 1, e, se è suo, il motetto *O crux, viride lignum* in A. Smijers, *Treize Livres de motets parus chez Pierre Attaingnant en 1534 et 1535*, Parigi 1936, vol. II p. 125.
[7] Nella Staats – und Universitäts Bibliothek.
[8] L'Haberl ha trascritto il motetto non dalla stampa del 1555, ma dall'antologia *Thesauri Musici tomus quartus*, Norimberga, Johannes Montanus et Ulrich Neuber 1564. Il passo di lui al quale accenniamo in seguito si trova a p. 16 della menzionata appendice musicale.
[9] Fino a indicazione contraria, ecco i principali criteri da noi seguiti nel trascrivere in notazione odierna i brani musicali: 1) abbiamo, come si suol dire, dimezzato i valori, disponendoli nella battuta 2/2 da condurre scorrevolmente, senza suddivisioni ritardatrici (la velocità opportuna del battito, è ovvio, dev'essere ricercata caso per caso); 2) il segno d'alterazione sottinteso nel testo antico, ma necessario nella notazione presente è stato aggiunto fra parentesi *a sinistra* della nota ch'essa riguarda; 3) delle alterazioni proposte abbiamo collocato le figure, sempre fra parentesi, *sopra* le note cui si riferiscono; 4) chiuse fra parentesi sono le ripetizioni del testo letterario indicate originariamente con segni abbreviativi o non indicate affatto, ma che risultano necessarie; 5) una graffa abbraccia le note nell'originale unite in legatura.



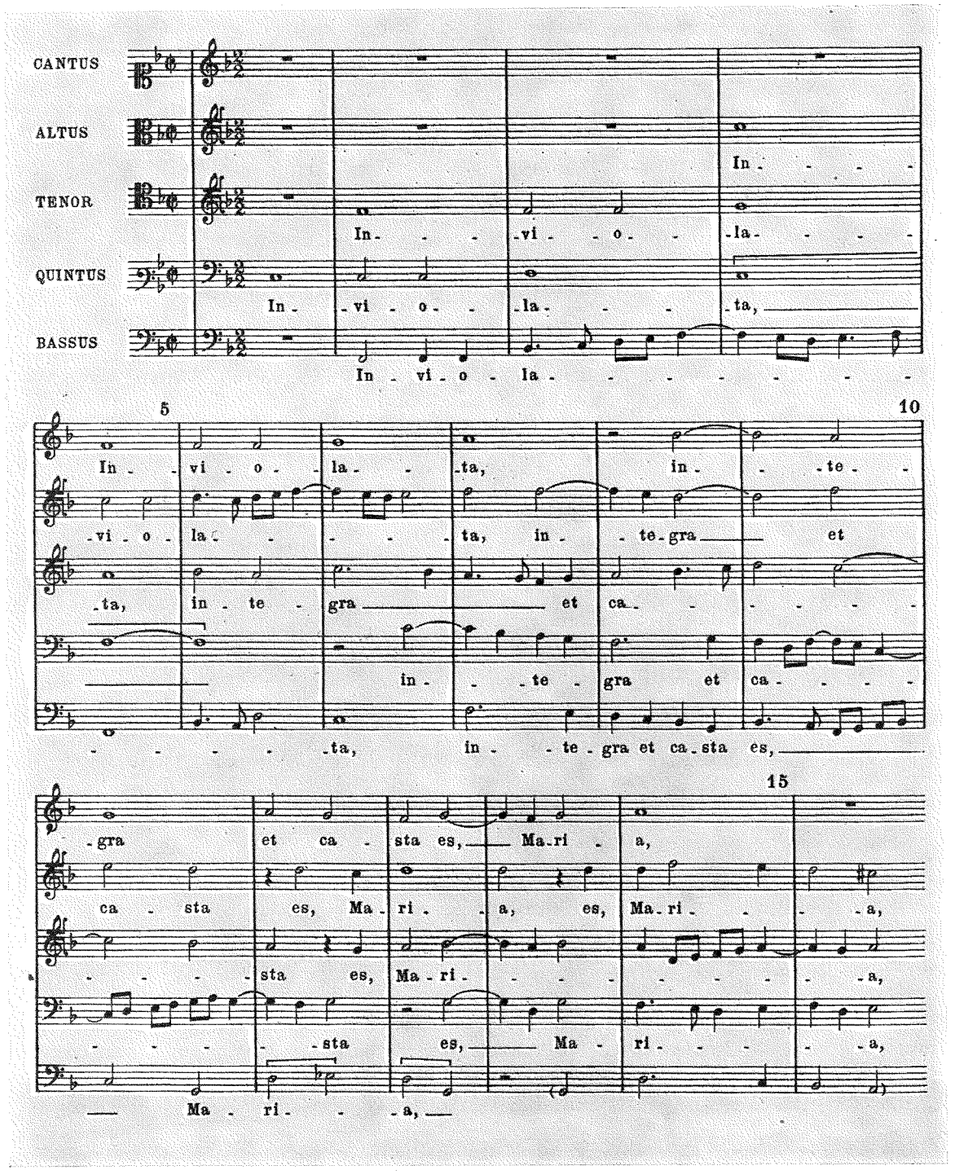
Episodio iniziale del motetto *Popule meus, quid feci tibi?* di Matthias Hermann (dal *libro* del 1555)



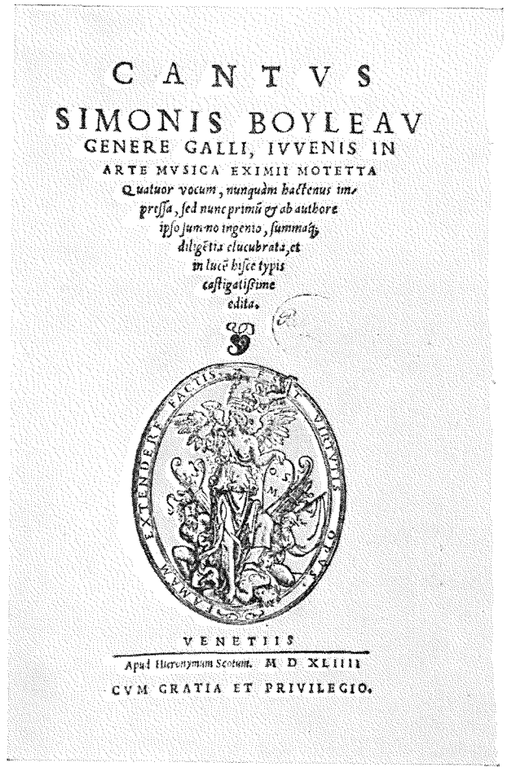
Episodio iniziale del motetto *Popule meus, quid feci tibi?* di Matthias Hermann (dal *libro* del 1555)



Inizio del motetto *Inclina Deus aurem tuam* di Matthias Hermann (dal *libro* del 1555)



Inizio del motetto *Inviolata, integra et casta* di Matthias Hermann (dal *libro* del 1555)


CANTVS
SIMONIS BOYLEAV
GENERE GALLI, IVVENIS IN
ARTE MVSICA EXIMII MOTETTA
Quatuor vocum, nunquàm hactenus im-
pressa, sed nunc primùm & ab authore
ipso summo ingenio, summaq;
diligẽtia elucubrata, et
in lucẽ hisce typis
castigatissime
edita.
VENETIIS
Apud Hieronymum Scotum. M D XLIIII
CVM GRATIA ET PRIVILEGIO.

Frontespizio nel *cantus* dei *motetta* di Simon Boyleau editi nel 1544 (Zwickau, Ratsschulbibliothek)

accademici saggi d'una dignitosa scrittura « a cappella »; il carattere dominante d'una morbida, riguardosa cantabilità, per cui la raccolta riesce nel complesso monocroma, raggiunge forse i risultati migliori in taluni accenti di mite preghiera. Tali mi sembrano, ad esempio, le battute con cui si apre *Inclina Deus aurem tuam* e quelle pure iniziali di *Inviolata, integra et casta* (v. gli es. mus. alle pp. 760-761). Un compositore insomma che decorosamente rappresenta il gusto cinquecentesco sul terreno della pura vocalità polifonica e nelle cui opere s'incontrano alcune pagine degne d'attenzione.

Olivero de Phalanis e Simon Boyleau.

Nulla sappiamo di quell'Olivero de Phalanis che nel giugno del 1550 venne temporaneamente preposto alla Cappella e nulla di notevole contengono i documenti dell'Archivio lungo la sua reggenza, terminata alla metà del 1551 con la designazione d'un titolare. Come s'è detto, Matthias Hermann aveva ottenuto un permesso e non era tornato al posto [1].

I pochissimi dati personali che abbiamo di Simon Boyleau, il successore, si ricavano dai frontespizi di due sue opere, pubblicate rispettivamente nel 1544 e nel 1546 (credo si tratti dei primi suoi lavori stampati di qualche importanza). Così si presenta il *libro* del 1544: «Simonis Boyleau genere galli, iuvenis in arte musica eximii motetta quatuor vocum... »[2]; nel *libro* del 1546, una collana di madrigali pure a quattro voci [3], l'autore si dice « nobile francese ». Le sue vicende ci sono ignote fino al momento in cui egli appare nella storia musicale del Duomo.

Ancora una volta il direttore della Cappella era uno straniero. Possiamo collocare la sua nomina alla metà del 1551, perchè il 2 luglio di quest'anno i Fabbriceri dispongono che tre di essi « habeant eligere et eligant aliquem idoneum et sufficientem virum musichum in magistrum capelle musichorum et cantorum » [4] e il 31 dicembre successivo, disponendosi per la prima volta il pagamento del nuovo maestro, gli si retribuiscono sei mesi compiuti di servizio [5]. In seguito le carte non registrano fatti importanti per la nostra narrazione [1] fino a quando, passati circa sei anni e mezzo, s'impongono provvedimenti decisivi riguardo al Boyleau. Poichè ai Prefetti era giunta la voce « quod Reverendi domini ordinarii predicte venerande fabrice... vociferando vadunt velle amovere Symonem de Beulier magistrum capelle cantorum predicte ecclesie absque consensu dominorum prefectorum ipsius fabrice », il 6 dicembre 1557 questi riaffermano il proprio diritto assoluto circa la *electio* e la *depositio magistri* [2]; in ogni modo licenziano poco dopo il Boyleau e incaricano il sacerdote Bartolomeo Torresani, detto l'Oste, di reggere provvisoriamente la Cappella mentre cercano « alium magis idoneum et sufficientem musicum » [3]. L'episodio è singolare. Come mai i Prefetti lasciarono giungere il disordine fino a una specie di pronunciamento degli *ordinarii*? È possibile che ignorassero i demeriti del francese e lo stato della Cappella?

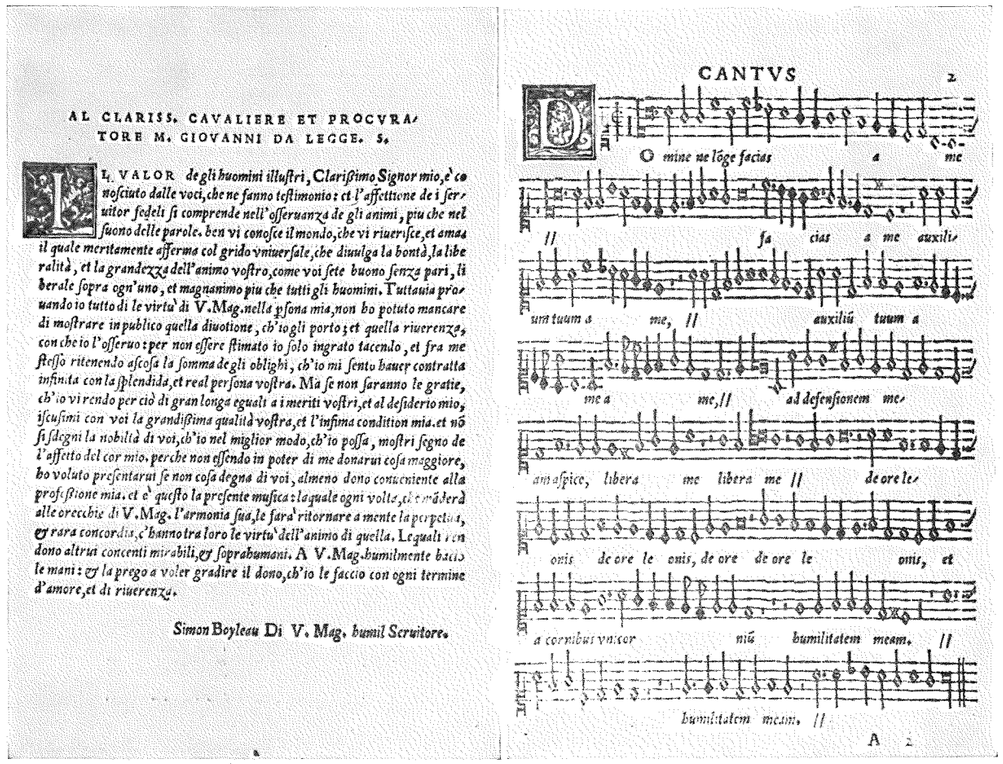
[1] L'assegnazione dell'incarico al de Phalanis risulta in V. 408, 1550 luglio 14. Per l'elezione del Boyleau si veda avanti.

[2] Questo *libro* fu pubblicato a Venezia da Gerolamo Scotto (v. le ill. in questa pagina e in quella seguente).

[3] L'edizione non porta i nomi dell'editore e del luogo di stampa, ma solo una marca tipografica, consistente in una palma e nel motto « Justus ut palma florebit »; si può dunque pensare a Francesco e Simone Moscheni di Milano. (v. le ill. a p. 767).

[4] O. n. 10, f. 302 v., 1551 luglio 2.

[5] V. 408, 1551 dic. 31; lo stipendio è di lire 12 mensili. Il nome di questo musicista si ritrova in molte forme, fra le quali Boyleu, Boylen, Boylan, Bealegue, Bealague, Bevilague, e anche tradotto in Bevilacqua (così ad esempio nel documento citato in questa nota).


AL CLARISS. CAVALIERE ET PROCVRA-
TORE M. GIOVANNI DA LEGGE. S.

IL VALOR de gli huomini illustri, Clarissimo Signor mio, è conoscíuto dalle voci, che ne fanno testimonio: et l'affettione de i seruitor fedeli si comprende nell'osseruanza de gli animi, piu che nel suono delle parole. ben vi conosce il mondo, che vi riuerisce, et ama il quale meritamente afferma col grido vniuersale, che diuulga la bontà, la liberalità, et la grandezza dell'animo vostro, come voi sete buono senza pari, liberale sopra ogn'uno, et magnanimo piu che tutti gli huomini. Tuttauia procurando io tutto di le virtù di V. Mag. nella ysona mia, non ho potuto mancare di mostrare in publico quella diuotione, ch'io gli porto; et quella riuerenza, con che io l'osseruo: per non essere stimato io solo ingrato tacendo, et fra me stesso ritenendo ascosa la somma de gli obblighi, ch'io mi sento hauer contratta infinita con la splendida, et real persona vostra. Ma se non saranno le gratie, ch'io vi rendo per ciò di gran longa eguali a i meriti vostri, et al desiderio mio, iscusimi con voi la grandissima qualità vostra, et l'infima condition mia. et nõ si sdegni la nobiltà di voi, ch'io nel miglior modo, ch'io possa, mostri segno de l'affetto del cor mio. perche non essendo in poter di me donarui cosa maggiore, ho voluto presentarui se non cosa degna di voi, almeno dono conueniente alla professione mia. et è questo la presente musica: la quale ogni volta, che sarà data alle orecchie di V. Mag. l'armonia sua, le farà ritornare a mente la perfetta, & rara concordia, c'hanno tra loro le virtù dell'animo di quella. Leguali con dono altrui concenti mirabili, & soprahumani. A V. Mag. humilmente bacio le mani: & la prego a voler gradire il dono, ch'io le faccio con ogni termine d'amore, et di riuerenza.

Simon Boyleau Di V. Mag. humil Scruitore.

CANTVS 2

O mine ne lõge facias a me

// fa cias a me auxili-

um tuum a me, // auxiliũ tuum a

me a me, // ad defensionem me-

am aspice, libera me libera me // de ore le-

onis de ore le onis, de ore de ore le onis, et

a cornibus vnicor miũ humilitatem meam. //

humilitatem meam. //

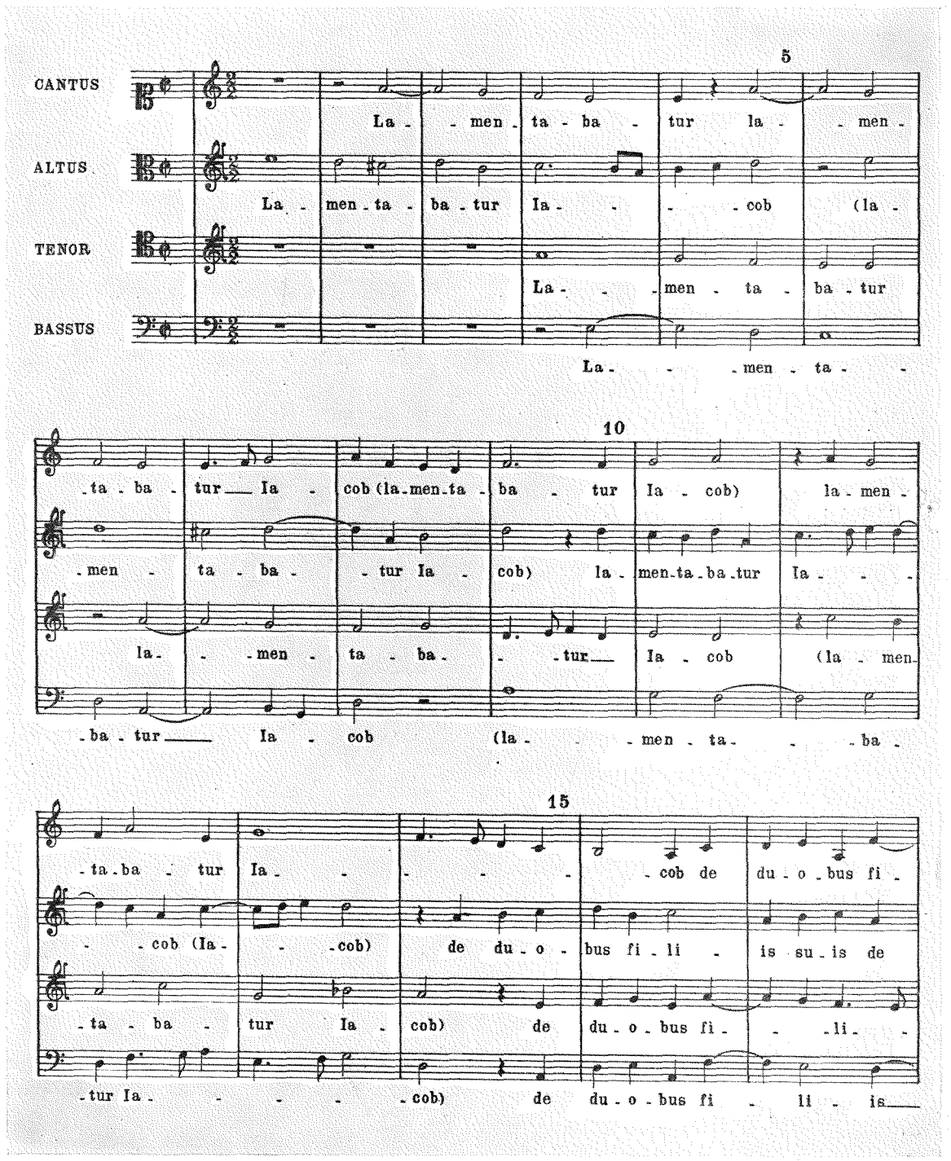
A 2

Lettera dedicatoria e prima pagina musicale nel *cantus* dei *motetta* di Simon Boyleau editi nel 1544

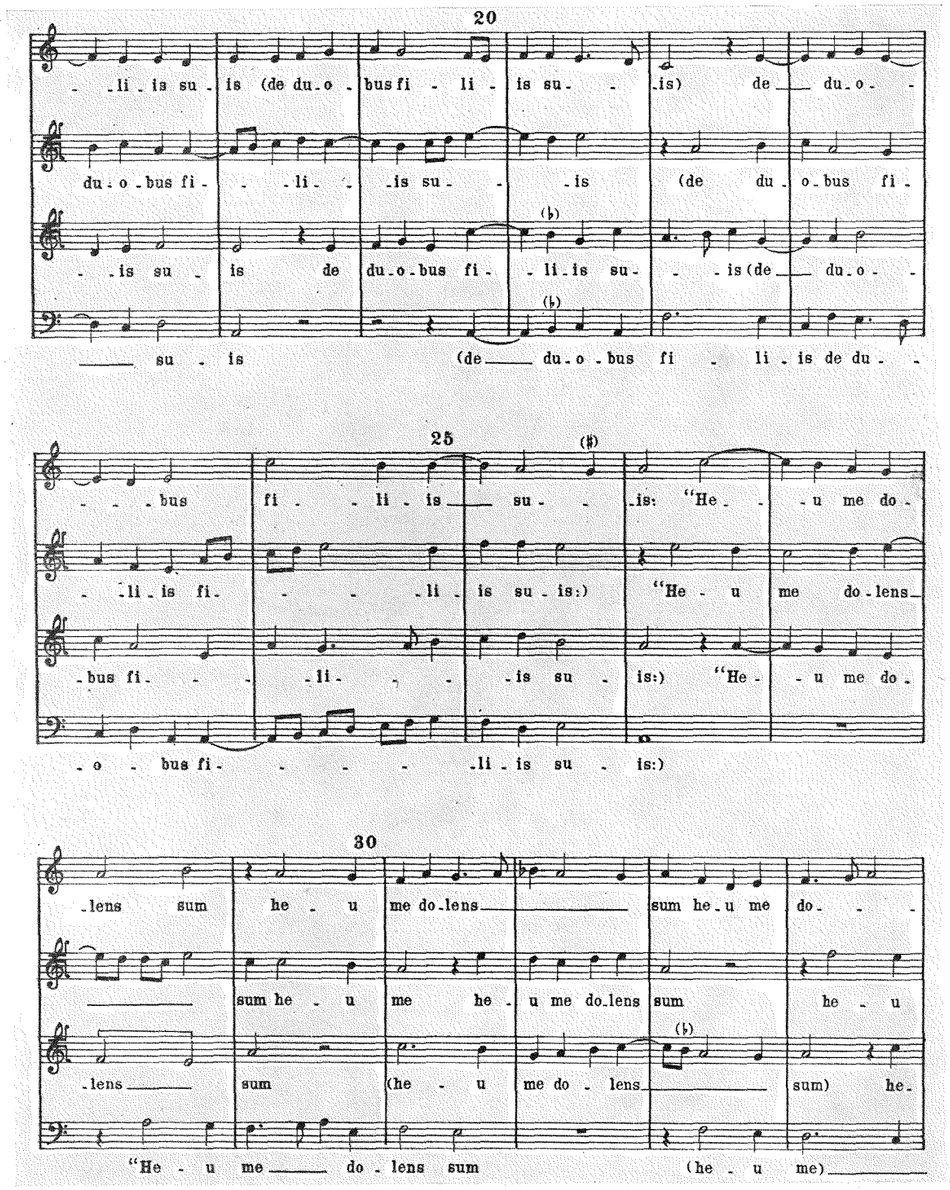
[1] Un certo interesse offre tuttavia il costume cui accenna una carta del 1556: i Fabbriceri dispongono « quod pro solempnitate plenarie indulgentie presenti anno concesse predicte fabrice eccipiantur tubatores et pipheri expensis ipsius fabrice ut superioribus annis solitum erat fieri attento quod populus mediolanensis et advene ob talia aliqualem letitiam et solamen capescunt et eorum pectora ad manus adiutrices predicte Fabrice porrigendas intenduntur » (O. n. 11, f. 149 v., 1556 marzo 12).

[2] O. n. 11, f. 222, 1557 dicembre 6.

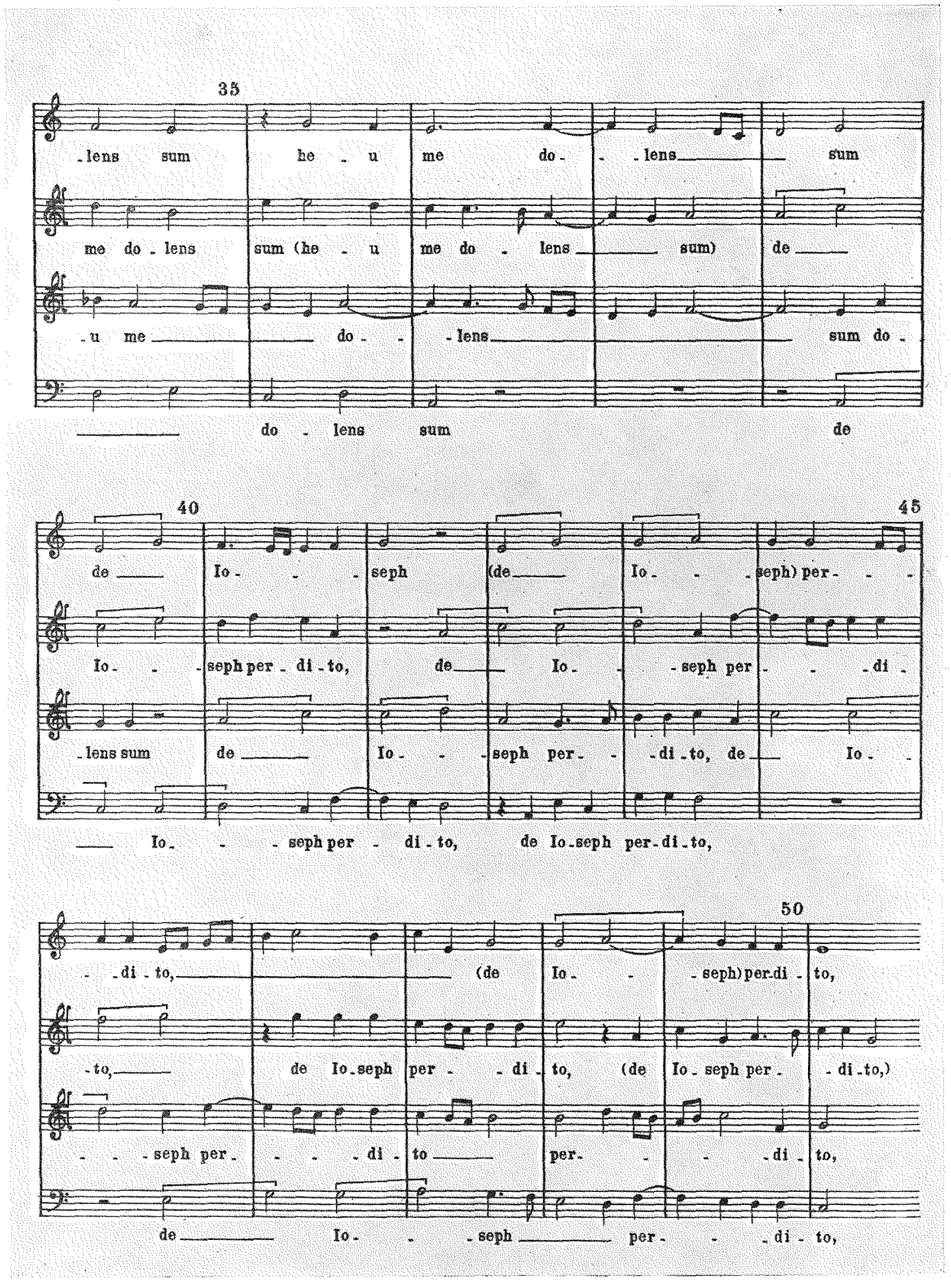
[3] O. n. 11, f. 229 v., 1558 gennaio 13.



Episodio iniziale del motetto *Lamentabatur Jacob* di Simon Boyleau (dal *libro* del 1544)



Episodio iniziale del motetto *Lamentabatur Jacob* di Simon Boyleau (dal *libro* del 1544)



Episodio iniziale del motetto *Lamentabatur Jacob* di Simon Boyleau (dal *libro* del 1544)

CANTVS MADRIGALIA

QVATRO VOCI DE SIMON

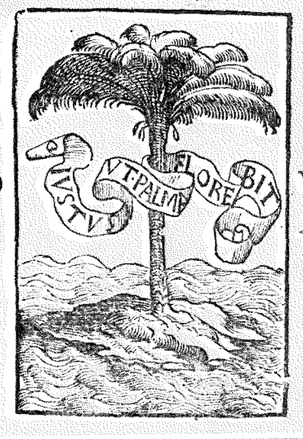
BOYLEAV NOBILE FRANCESE DA LVI NO

uamente compoſti & coretti

& poſti in luce.

QVATRO VOCI

M. D. XLVI



AL ILLVSTRE SIGNOR. SIGNOR
MIO OSSERVANTISSIMO, IL SIGNOR
TVCCIO COSTANZO.

POTREI *meritamente uirtuoſo Signore, eſſer chiamato diſcortеſe & ingrato s'io non faceſſe fede in ogni parte del mondo oue ſia per arriuare il fioco ſuono de la mia Muſa, quale et quanto l'obligo ſia che tengo con la Sig. Voſtra & ſe bene i larghi beneficij receuuti, corteſi affetti, l'amoreuoli demoſtrationi uſate, non trouano parole che loro pareggiare gli poſſano, L'animo almeno ſerà giudicato nel difetto dela lingua gratiſſima da chiunque mirera con occhio giuditioſo, Pero Illuſtriſſimo & Gentiliſſimo ſignor, mio l'alta bonta uoſtra non rechi a noia ſe io ho preſo ardire di mettere nel publico queſti pochi frutti nouellamente uſciti dal giardino de le noſtre Muſe, ſotto il degno titolo del uoſtro chiaro nome, per petuo teſtimonio del debito mio, & de la liberalità ſua, laquale ogn'altra liberalita uince, in contentarſi che le cerbezza de queſti miei fruti, da la dolcezza dele ſue uertu diuenghino ſuaui ſi: che dilettino & non ſpiaccino all'orecchie dell'honorati uirtuoſi de queſta noſtra eta: Coſi con ogni debita riuerentia minchino & baſcio le mani Di Voſtra Signoria Illuſtriſ.*

Affettuoſiſsimo Seruitore
Simone Boyleau.

Frontespizio e lettera dedicatoria nel *cantus* dei madrigali a quattro voci di Simon Boyleau editi nel 1546 (Londra, British Museum)

Angeli musicanti in fregi marmorei della volta nella cappella dell'Albero nel Duomo di Milano

Esisteva forse al proposito disparità di vedute fra gli uni e gli altri, una differenza sulla quale potrebbero avere influito autorevoli voci esterne in appoggio al maestro; la minaccia degli *ordinarii* sarebbe valsa a far superare il contrasto.

La reggenza del nostro *iuvenis gallus* fu verosimilmente uno tra gli episodi più infelici nella storia della Cappella. L'oltramontano era per certo immaturo sotto l'aspetto direttoriale e, a giudicare almeno dai motetti del 1544, non si direbbe che tale deficienza fosse compensata da spiccate qualità del musicista; infatti essi presentano in genere fissità nel discorso, scarsezza di fantasia. Della loro mediocrità valga come saggio un brano, pur scelto fra le pagine meno povere della raccolta (si veda l'es. mus. a p. 764) [1]. Tuttavia dovremo occuparci ancora di lui.

Bartolomeo Torresani.

Il musicista « magis idoneus et sufficiens » non è trovato e il 30 gennaio 1558, dopo lunghe discussioni, i Fabbriceri nominano maestro il Torresani, intimandogli di « non... deservire alteri capellae » (evidentemente egli svolgeva un'attività musicale in qualche altro luogo); la nomina vien fatta decorrere « a Calendis presentis mensis januarii » [2]. Pessime dovevano essere le condizioni dell'istituto, se prima ancora di eleggerne titolare quella modestissima figura il Capitolo volle richiamare per iscritto, in modo fermo e circostanziato, le norme cui maestro e cantori avrebbero dovuto attenersi. Redatto in italiano affinchè tutti... capissero il latino, il documento ha valore di suggestiva testimonianza:

« Acordio et pacti facti tra li Reverendi et Magnifici domini Deputati di la Veneranda Fabrica de la Chiexa mayor de Mediolano et domino presbitero Bartholomeo de Torexani detto lhosto Maestro di Capella delli Cantori della prefata Chiesa eletto dali predetti signori deputati nuovamente quali sono ut infra videlicet.

Primo chel sia obligato a insegnare circa l'arte della musica a dodeci puti per niente atteso che esso maestro di Cappella per tal causa è stipendiato dalla predetta Fabrica et detto servitio de insegnar musica lo ha de far in Camposanto in el loco sarà a lui deputato per essi signori deputati una volta il giorno dopo il dixnare.

Secundo circa li puti che sarano habili al servitio de la Chiexa per detta musica che detto maestro di Capella habia a fare tal electione con intervento de li Prefetti deputati a la provincia di la giexa pro tempore et che detti puti siano obligati a servire a detta Chiexa sino a tanto che sarano in mutatione di voce et di questo li soprascriti puti deputati utsupra diano una promessa.

Tertio che detto maestro habia a intervenire con la compagnia de la musica integra a tuti li divinis

[1] Il Duomo non possiede musiche sue.

[2] O. n. 11, f. 231 v., 1558 gennaio 30.

offitii si solenni quanto non che sono celebrati in detta Chiexa et fora per li Reverendi Signori Ordinarii et maxime tuti li vesperi de le vigilie et il giorno de la commemoratione et li defunti et ancora le messe se celebrarano per l'anno de commissione de Principi et dei magistrati.

Quarto che detto magistro con detta compagnia non possano servire ad altri li giorni et hore che harano de cantar in detta Chiexa magiore seu ut supra ne tuti ne parte sotto pena di la privazione.

Quinto che detto maestro con detta compagnia haviano di intervenire in divinis lui togato con la cotta et li altri saltim con la cotta sotto la pena utsupra.

Sexto che detto magistro et cantori habiano di stare per divinis morigerati et non fare strepito di parole et si li occorrerà qualche controversia sia tra li cantori per causa de la musica che habiano a stare a quello sarà deciso per li signori deputati pro tempore alla provincia del la Chiexa.

Septimo che ne detto maestro ne alchuno de detti cantori possano substituere alchuno che canti in suo loco senza licentia de li predetti Signori Deputati ut supra salvo che per causa di infirmità.

Certificando che se li suprascritti cantori et maestro di capella non osservarano quanto è ditto di sopra che sarano notati et sopra soi sallarii si intertenerano tutta quella somma de denari secondo il judicio de li predetti signori deputati ut supra » [1].

Il Torresani rimase in carica per poco più d'un lustro; in quel tempo gli atti rare volte si occupano di lui e della Cappella. Qualche mese dopo la nomina il maestro ottiene un aumento « ultra sallarium ordinarium librarum centum quadraginta quatuor omni anno », aumento ch'egli ha richiesto essendo « forensis » e dovendo spendere in Milano « ut honeste vivere » assai più « quam... si eius propriam domum superioribus annis cum mayoribus suis habuisset »; in favore del Torresani sono tornati la « maxima presentium temporum penuria » e il fatto « quod ipse facit unam vocem cantoris ultra eius offitium magistri Capellae canendo in predicta ecclesia » [2]. Altro argomento è l'indisciplina dei cantori; le vecchie carte lamentano che essi « non servant ordinationem anni 1558 », cioè quella or ora riportata [3], ricordano alla ribelle schiera i suoi doveri e le ingiungono di compierli [4]. Del nostro piccolo Oste, da non confondere con quell'Hoste da Reggio di cui parecchi *libri* furono stampati fra il 1547 e il 1562, non si è rintracciata al presente alcuna pagina musicale; l'opinione che di lui avevano i Fabbriceri lo fa supporre musicista assai limitato, forse nemmeno compositore, ma soltanto un cantore d'una qualche esperienza in materia di coralità sacra. Non me ne occuperò quindi oltre, se non per riferire come nell'estate del 1563, dopo aver chiesto una licenza di due mesi « quia volebat se conferre ad balnea », egli abbia improvvisamente rinunziato al posto e non si sia più fatto vedere, lasciando la Cappella senza guida [5].

Vincenzo Ruffo.

I Fabbriceri, solleciti nel ricercare il successore, lo trovarono questa volta in un artista di fama; l'ordinazione del 23 agosto 1563, riguardante la nomina, rivela il compiacimento d'avere in Vincenzo Ruffo « virum integrum et musicum presentis temporis in partibus nostris excelentem » e afferma che nella zona non ne esiste uno « superiorem in exercendo tale officium ». I Deputati avevano assunto informazioni e voluto conoscere di persona il Ruffo, rimanendo soddisfatti « ex eius aspectu et longa promissione exercendi et faciendi quecumque necessaria et opportuna » [6]. La nomina decorse dall'uno di settembre.

Nato all'inizio del secolo in Verona, ivi il Ruffo aveva preso gli ordini sacri nel 1531 dopo essersi formato alla *Scuola degli Accoliti* (dal 1521 al 1530) e in tale scuola era rimasto fino al 1534 [7]. Egli ci si pre-

[1] O. n. 11, f. 229 v., 1558 gennaio 13.
[2] O. n. 11, f. 246 v., 1558 giugno 30.
[3] O. n. 11, ff. 309 e 313, 1560 febbraio 1 e 13.
[4] O. n. 11, f. 253 v., 1558 settembre 5.
[5] O. n. 12, f. 68, 1563 agosto 23.
[6] Ib.

[7] Lewis H. Lockwood, *V. Ruffo and Musical Reform after the Council of Trent* in *The Musical Quarterly*, vol. XLIII (1957), pp. 354-355. Secondo un documento di recente scoperto, nel 1528 il Ruffo era maestro della cattedrale di Savona; la notizia, osserva giustamente il Lockwood, dovrà essere chiarita, trovandosi in quel tempo il musicista a Verona.

CANTVS.
VINCENTII RVFFI
MODERATORIS ECCLESIAE
MAIORIS MEDIOLANI.
MISSÆ QVATVOR CONCINATE
QVATVOR VOCVM.
MEDIOLANI.
Apud Antonium Antonianum. 1570.

ALLI MOLTO REVERENDI ET HONORATI SIGNORI

Vincentio Ruffo

Frontespizio, lettera dedicatoria e prima pagina musicale nel *cantus* delle messe a quattro voci di Vincenzo Ruffo edite nel 1570 (Pistoia, Archivio Capitolare)

senta come autore nel 1539 con un *Magnificat*, cui seguono nel 1542 un *libro* di motetti a cinque e una messa a quattro voci compresa in una raccolta di vari musicisti, forse la prima messa polifonica stampata d'un compositore italiano[1]. Due anni più tardi, offrendone un madrigale nel *Dialogo della musica*, Anton Francesco Doni commenta: « da buoni musici, come è Vincenzo Ruffo, non possono uscire se non cose rare ». In Milano nel 1542 al servizio di Alfonso d'Avalos, marchese di Vasto, sul finire del 1551 il veronese successe al fiammingo Giovanni Nasco quale maestro dell'Accademia Filarmonica di Verona, ma non potè o non volle adempiere con diligenza l'obbligo assunto e perciò venne licenziato verso la metà del 1552. Fu maestro di cappella nel duomo di Verona (ignoriamo per quanti anni, ma già dal tempo in cui era allo stipendio della Filarmonica) ed eccolo nel 1563 occupare il medesimo posto al duomo di Milano, con vivo compiacimento dei nostri Fabbriceri, alla retribuzione di L. 20 mensili[2].

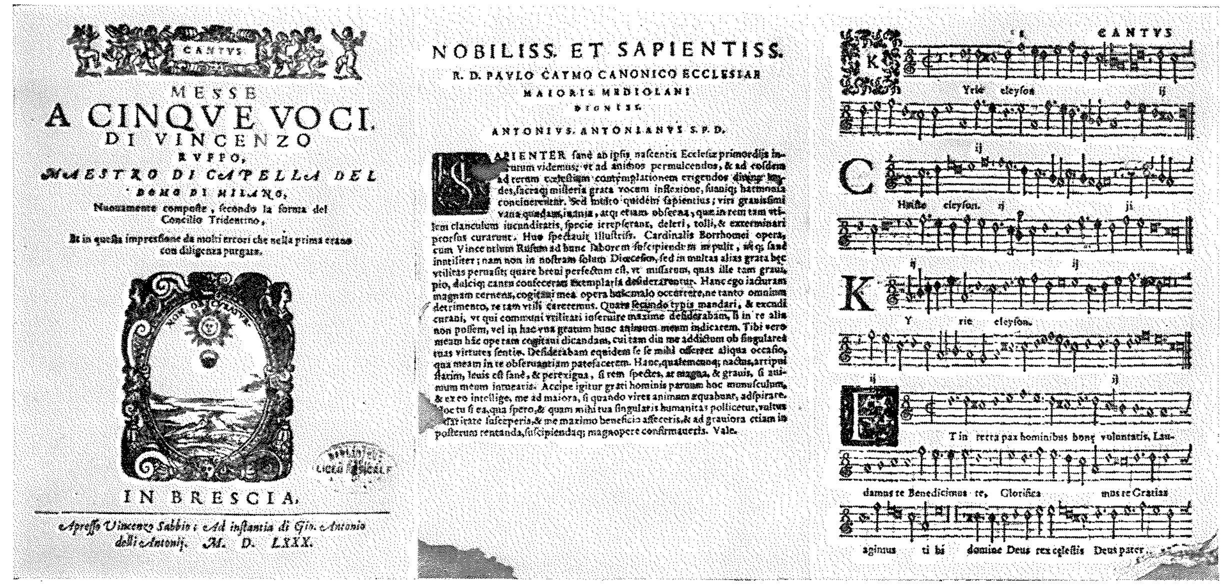
Si è presunto che nella elezione del Ruffo abbia avuto parte san Carlo Borromeo; d'accordo col vescovo di Verona, il cardinal Valerio cui era legato da amicizia, egli avrebbe concorso affinchè la cappella del Duomo di Milano venisse affidata al degno artista veronese[3]. L'ipotesi non è finora sostenuta da prove; intorno ai fatti per cui si giunse alla nomina del Ruffo nulla sappiamo, a cominciare dalla circostanza se egli abbia avanzato la propria candidatura o se il passaggio a Milano gli sia stato proposto. Come quella congettura abbia potuto esser formulata si spiega facilmente ove si considerino l'interessamento del Borromeo all'arte dei suoni e i rapporti da lui avuti col Ruffo in materia di musica sacra.

E qui dobbiamo abbandonare il nuovo maestro per accennare appunto all'opera svolta dallo zelante presule sul terreno in cui ci muoviamo; non possiamo ignorarla in quanto, notevole per impegno e indirizzo, essa agì sul fiorire della musica sacra « figurata » nella diocesi milanese e, in particolare, nel Duomo.

[1] Il Magnificat è citato in R. Eitner, *Biographisch-bibliografisches Quellenlexikon der Musiker...*, Lipsia 1900-1904, vol. VIII, p. 353. I motetti furono stampati a Milano da Giovanni Antonio Castiglione; la messa è compresa nella raccolta *Missae, cum quatuor vocibus paribus decantandae Moralis Hispani ac aliorum Authorum*, Venezia 1542, Gerolamo Scotto.

[2] L. Torri, *V. R. madrigalista e compositore di musica sacra del sec. XVI* in *Rivista Musicale Italiana*, anni III (1896) e IV (1897) e anche in estratto; A. Einstein, op. cit., p. 462.

[3] L. Torri, op. cit., p. 10 dell'estratto.


CANTVS
MESSE
A CINQVE VOCI
DI VINCENZO
RVFFO,
MAESTRO DI CAPELLA DEL
DOMO DI MILANO,
Nuouamente composte, secondo la forma del Concilio Tridentino,
IN BRESCIA,
Appresso Vincenzo Sabbio, Ad instantia di Gio. Antonio delli Antonij. M. D. LXXX.

NOBILISS. ET SAPIENTISS.
R. D. PAVLO CATMO CANONICO ECCLESIAE MAIORIS MEDIOLANI
ANTONIVS ANTONIANVS S. P. D.

Frontespizio, lettera dedicatoria e prima pagina musicale nel *cantus* delle messe a cinque voci di Vincenzo Ruffo conservate in un'edizione del 1580 (Bologna, Biblioteca Comunale annessa al Conservatorio)

S. Carlo Borromeo.

All'incirca nel tempo in cui il Ruffo prendeva a reggere la cappella del Duomo ambrosiano, il moto della Controriforma, ordinatosi unitariamente e fissate le proprie vie nel Concilio di Trento, s'avviava a sfociare in un'azione molteplice e grandiosa, nei suoi numerosi aspetti riguardante anche la musica sacra cattolica da vari punti di vista. Taluni fra questi rientrano nel nostro ambito e sono i caratteri della musica destinata a risuonare nei templi e la disciplina degli esecutori.

Al primo tema il Concilio aveva dedicato due disposizioni. Una dapprima esorta a celebrare le messe *plana voce* o *cantu* (cioè in gregoriano) in modo che « omnia clara matureque prolata, in audentium aures et corda placide descendant »; quindi prosegue chiamando in causa la polifonia vocale e la partecipazione organistica: « Quae vero rythmis musicis atque organis agi solent, in iis nihil profanum, sed hymni tantum et divinae laudes intermisceantur; ... verba ab omnibus percipi possint »[1]. L'altra disposizione raccomanda che nelle chiese non entrino musiche « ubi sive organu, sive cantu, lascivum aut impurum aliquid misceatur »: ancora un cenno a un intervento strumentale, quello organistico (senza tuttavia una condanna esplicita degli altri strumenti), ancora un richiamo alle composizioni disdicevoli, come quelle recanti l'impiego di melodie profane[2].

Il Concilio tridentino aveva demandato ai concili provinciali la cura di tradurre in pratica nelle singole diocesi i suoi decreti, aggiungendo l'incarico, per la parte qui considerata, di emanare ordini sulla disciplina da osservarsi nel cantare e nel suonare in chiesa. Guida a tali compiti per la diocesi ambrosiana era san Carlo Borromeo, eletto arcivescovo di Milano dal 1560 e in Milano dimorante dal 1565; ad assolvere quel dovere egli si accinse col fervore spiegato in tutta la sua attività e con un'esperienza particolare, approfondita di recente. Infatti egli aveva partecipato alla commissione per la riforma della musica sacra in Roma, commissione istituita da Pio IV il 2 agosto 1564 a seguito appunto del Concilio di Trento; dopo

[1] Sessione XXII (10 settembre 1562), decreto *De observandis et evitandis in celebratione Missae*.

[2] Sessione XXII (17 settembre 1562), decreto citato.

varie adunanze s'era concluso « che non si cantassero più Messe o Mottetti infarciti di testi diversi ed arbitrari o condotti con temi tratti da canzoni profane; specialmente fu ingiunto severamente che dalle composizioni risultasse chiara la intelligenza e più chiara la percezione delle parole. Fu in questa circostanza che il Palestrina curò la esecuzione della Messa di Papa Marcello (che egli aveva composto al tempo del pontificato di detto Papa) a sei voci, alla presenza dei Cardinali e con il risultato conosciuto. Fra il sommo polifonista ed il Borromeo intercorsero senza dubbio frequenti rapporti, essendo s. Carlo allora arciprete di Santa Maria Maggiore dove il Palestrina svolgeva la sua attività »[1].

Negli undici sinodi diocesani e nei sei concili provinciali presieduti in Milano da s. Carlo fra il 1565 e il 1584, anno della morte, parecchie direttive furono emanate riguardo alla musica. Ai nostri fini mi sembra sufficiente riportarne solo alcune e, in primo luogo, quanto fu disposto *De musica et cantoribus* nel primo concilio provinciale (1565): « In divinis Officiis, aut omnino in ecclesiis, nec prophana cantica sonive, nec in sacris canticis molles flexiones, voces magis gutture oppressae, quam ore expressae, aut denique lasciva ulla canendi ratio adhibeatur. Cantus et soni graves sint, pii ac distincti, et domui Dei, ac divinis laudibus accommodati; ut simul et verba intelligantur et ad pietatem auditores excitentur. Cantores, ubi fieri potest, clerici sint; omnino autem in choro clericalibus vestibus et superpelliceo utantur. Organo tantum in ecclesia locus sit; tibiae, cornua et reliqua musica instrumenta excludantur. Et si in hymnis, psalmis et canticis, suis vicibus organo canatur; omnes tamen eorum versiculi in choro distincte pronuncientur »[2]. La riconferma dell'antico principio per cui gli strumenti, l'organo eccettuato, non convengono alla casa di Dio essendo troppo legati al mondo profano, assegnava un preciso cammino alla musica sacra per la diocesi milanese, un cammino sul quale la cappella del Duomo si manterrà scrupolosamente.

Il provvedimento fu in seguito ribadito per casi particolari: nel secondo concilio provinciale (1569) per i matrimoni (« ... ne Parochus ulla cuiusvis generis musica instrumenta adferri patiatur »)[3] e per le « oblationes eleemosynarum »[4]; nel quarto concilio (1576), anche per le « religiosae peregrinationes » («abstineant item a profanis canticis, colloquiis, cytaris, aliisque musicis instrumentis, atque adeo ab eorum societate, qui in itinere iis, aliisve eius generis actionibus operam dant, quibus pietatis studium in peregrinatione suscepta languefiat »)[5] e per le processioni (« musicis vero cuiusvis generis instrumentis in processionibus sonari ne ullo modo permittatur »)[6].

Per l'impiego di laici a scopi musicali il quarto sinodo diocesano (1575) stabilisce l'indispensabilità del benestare arcivescovile: « Si vero clerici desunt, qui cantorum in illis officiis partes praestent, laici propterea homines quibusdam in locis aliquando ad id munus necessario adsciscendi videntur; ne illi conducant adsciscantve, neque conduci adsciscive patiantur; nec vero cuiquam laico homini partes officiumve cantoris aut musici in ulla quavis ecclesia, aut in ullis supra praescriptis officiis suscipere, aut obire liceat; nisi is eius rei facultatem scripto quotannis renovatam, a Nobis, aut ab eis quibus id curae dederimus, vita et moribus ante probatus, impetrarit. Quam facultatem qui non habuerit, una cum eo clericalis ordinis homo ne musicis canat »[7]. Del resto coloro i quali « arithmeticam, et musicam, vel artes cuiusvis generis liberales profitentur » sono compresi fra le persone dal medesimo sinodo elencate alla rubrica « De iis qui fidei professionem facere debent, deque illorum ipsorum vita et moribus ante inquirendis et probandis »[8].

Naturalmente la *facultas* episcopale è indispensabile anche agli ecclesiastici che desiderino assumere compiti musicali (quarto sinodo diocesano, 1575)[9]. L'osservanza del precetto sul ricorso a laici è garantita « poena arbitraria a visitatore, et Vicariis Archiepiscopalibus proposita contra Praefectum ecclesiae, qui

[1] E. Cattaneo, *Note storiche sul canto ambrosiano*, Archivio Ambrosiano (III), Milano 1950, p. 69; questo ottimo saggio espone con preziosa chiarezza l'opera svolta da s. Carlo Borromeo in materia di legislazione liturgico-musicale.

[2] A. Ratti, *Acta Ecclesiae mediolanensis*, Milano 1890, vol. II, col. 99.

[3] ib., col. 178.

[4] ib., col. 186.

[5] ib., col. 317.

[6] ib., col. 397.

[7] ib., col. 893.

[8] ib., col. 297.

[9] ib., col. 892.

tales sine facultate admiserit; et contra illos item, qui tale munus susceperint: qui etiam mercede, stipendiove mulctentur. Vicario tamen Diocesano potestatem facimus, ut eam facultatem ad duos menses concedere possit, dum illa a Nobis impetretur » (così l'articolo *De facultate, quam obtinere debent sacristae, clerici, musici, organistae* disposto nell'undicesimo sinodo diocesano ch'ebbe luogo nel 1576); inoltre « si quis eorum ministrorum, aut qui alia ratione alicui ecclesiae adscripti sunt, ab ecclesia, et à praescripta functione munereve discesserit; id Parochus, Praefectusve ecclesiae octo dierum spatio Visitatori in civitate, et Vicario Foraneo in Dioecesi significet; qui de eo ipso per literas dierum quindecim spatio Nos certiores faciat »[1].

Ecco infine, quasi una investitura, la *Formula facultatis pro officio cantoris*[2] disposta da san Carlo per i laici accolti a svolgere tale mansione: « Carolus etc... dilecto Nobis in Christo. Tibi N. homini laico, cuius vita, et mores, per testificationes Nobis factas, probantur, his Nostris litteris permittimus, prae clericorum inopia, cantoris in ecclesiis huius urbis, et Dioecesis, exceptis illis, quae monialium sunt, munus suscipere. Quo munere dum vel intus in ecclesia, vel foris, ob Missae, divinorum Officiorum, funeralium, processionum, aliarumque ecclesiasticarum actionum celebritatem fungeris, has ecclesiasticae disciplinae leges tibi praescripsimus.

Ut scilicet clericali habitu, ad Nostrorum Conciliorum praescriptum, tunc temporis in illis ecclesiasticis officiis, actionibusve ubique semper utaris.

Camisias non ad collum, nec ad manum crispatas, et caligas item clericali more induas.

Non solum vestitu, sed vitae etiam moribus clericalem modestiam praeferes.

Superpelliceum mundum, non lacerum, et ad formam constitutionibus Nostris praescriptam induas.

In divinis Officiis ne profana cantica adhibeas.

In Missae conventualis sacro Ingressas, Gradualia, Offertoria, et alia id generis canas, quae ex Ecclesiae instituto ad eam sacrificii Missae actionem, quae fit, proprie accomodata sunt.

Si quando autem, quo tempore Sacerdos secreta agit, aliquid canendum videbitur, ne quidquam canas, quod etiam illi actioni apte conveniens, Nobis non ante probatum sit.

Itidemque, quod ad probationem attinet, in aliis divinis Officiis serves.

In sacris canticis, molles flexiones, voces magis gutture oppressas, quam ore expressas, et denique lascivam omnem canendi rationem caveas.

Cantibus utaris, qui graves sint, pii, ac distincti, et domui Dei, divinisque laudibus accomodati, ut simul et verba intelligantur, et ad pietatem auditores excitentur.

Quae de modulandi ratione, cantibusve adhibendis, ac disciplina in hoc munere servanda Provincialibus, Dioecesanisve Conciliis, ac tabellis Nostris praescribuntur, aut prohibentur, diligenter serves.

Has autem Nostras, per... tantum tibi suffragari volumus.

Dat. in aedibus Nostris Archiepiscopalibus. Die... mense... anni... ».

Il grande arcivescovo intendeva favorire nelle chiese l'insegnamento della musica ad ecclesiastici e a laici; nel 1584, l'anno stesso in cui egli veniva a mancare, l'undicesimo sinodo diocesano metteva in evidenza quel desiderio: « Praebenda etiam Magistri cantus Ecclesiasticis, ubi commode institui poterit, praesertim in ecclesiis Collegiatis insignibus, danda a Nobis opera est, ut instituatur ». Con quale animo fosse concepito dal Borromeo tale insegnamento lo rivela quest'articolo successivo del medesimo atto: « Qui vero eiusdem Praebendae emolumentum habet, id etiam oneris sustineat, ut musicam semel singulis diebus clericos ecclesiae adscriptos, et pauperes item pueros, adolescentesve laicos indice Nostro descriptos doceat, aliaque praestet, quae Nos statuemus, prout occasio tulerit »[3].

La Cappella al tempo del Ruffo.

« Come era logico », scrive Enrico Cattaneo, « s. Carlo curò in modo particolare e di persona che musica e canto fossero ben a posto in Duomo. A sue spese provvide il coro della metropolitana di libri;

[1] ib., col. 1060.

[2] ib., vol. III, col. 1143-1144.

[3] ib., vol. II, col. 1067-1068.

riorganizzò il Capitolo Maggiore e Minore perchè potessero riprendere l'uso delle antiche cerimonie nel giusto splendore e non nella trascuratezza nella quale le trovò al suo ingresso in Milano; si occupò personalmente della nomina del maestro di cappella e dell'organista, che inizialmente voleva ad ogni costo fossero sacerdoti; vigilò che le nuove composizioni fossero secondo le regole già esperimentate durante il soggiorno a Roma; applicò rigidamente ai cantori le regole emanate per tutte le chiese nei Concili e nei Sinodi, ed abbozzò quel regolamento per la Cappella del Duomo che verrà pubblicato più tardi. Ed ebbe la soddisfazione di scrivere ad amici che era stato obbedito e ne aveva prova ogni domenica assistendo in Duomo ai sacri riti »[1].

Di quest'opera appaiono ben presto le testimonianze nei documenti d'archivio. Il presule, quando ancora si trovava a Roma, consigliò i Fabbriceri di migliorare le ricompense ai cantori, soprattutto ai meritevoli, affinchè questi non lasciassero il posto del Duomo per altri incarichi più remunerati[2]. Nel 1567 emanava un decreto per la disciplina e il decoro nelle manifestazioni della Cappella:

« Item ordinaverunt et ordinant quod nulli sacerdotes et parochiani aliarum ecclesiarum qui serviunt choro predicte mayoris ecclesie a modo in antea se non intromittant ad cantandum in capella musicorum predicte mayoris ecclesie et cantores qui cantant in ipsa mayori ecclesia portent vestes et cottas longas usque ad tacos et illis cantoribus qui habent libras 72 imperiales omni anno augeatur merces usque ad summam librarum centum imperialium omni anno excepto tamen magistro dicte capelle et domino Gabriele de Trivilio qui remaneant in suo esse cum condicione tamen quod si non servient diebus et horis debitis notentur et destributiones quas ipsi amisserint in solemnitatibus quatriplicentur et aliis diebus festivis simpliciter: et dicte distributiones applicentur predicte fabrice mayoris ecclesie et magister Capelle musicorum dictorum cantorum notet ipsos deservientes et quarta pars ipsarum distributionum quas amisserunt dicti cantores detur dicto magistro Capelle pro eius mercede et dictus magister capelle curam habeat puerorum ad numerum duodecim prout actenus servatum fuit.

Signatum Carolus Cardinalis Borromeus Archiepiscopus »[3].

In effetto la disciplina sembra essersi risollevata in quegli anni, grazie anche alla salutare irrogazione delle pene previste[4]; tuttavia una volta, essendosi dovuto cantare molto più del consueto in obbedienza agli ordini dell'Arcivescovo, esse vennero condonate[5]. L'alto posto riassegnato da s. Carlo al canto nelle funzioni liturgiche portava come ovvia conseguenza un accrescimento dei compiti in quel senso.

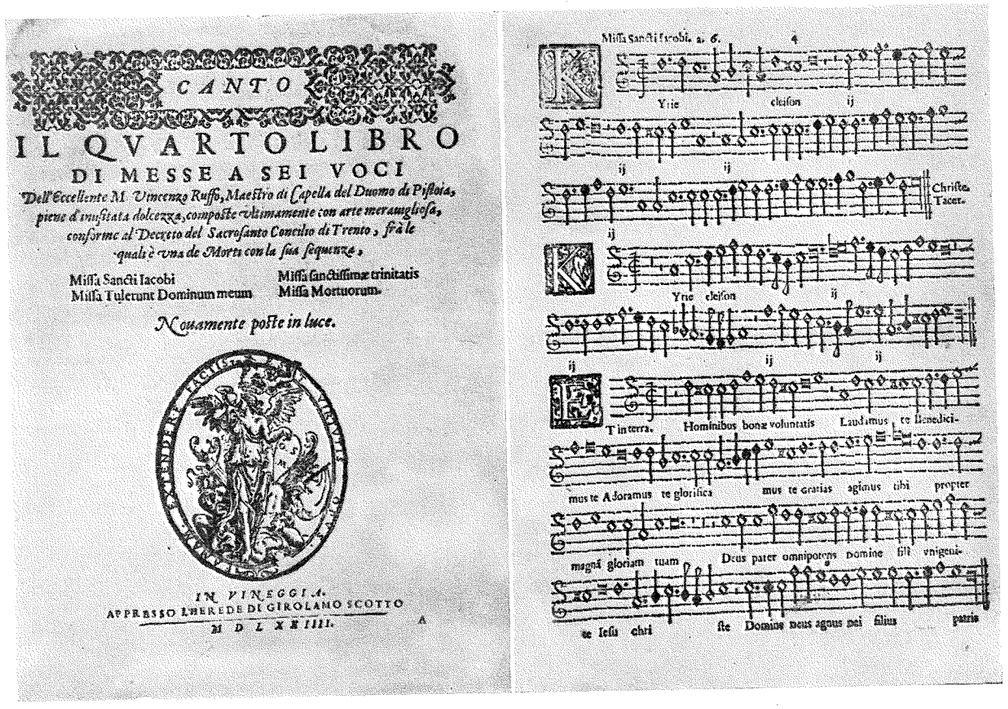
L'istruzione musicale ai fanciulli, abbiamo visto, premeva assai al Borromeo; nel tempo del Ruffo le misure a tale riguardo sono più numerose del solito, obbedendo a quella che era un'esigenza fondamentale della Cappella e insieme alla volontà del presule. In primo luogo, poco dopo il trasferimento di s. Carlo da Roma a Milano, una raccomandazione al maestro:

« Prefati Reverendi et Magnifici Domini Prefecti ordinaverunt et ordinant quod Domini Provinciales ecclesie mayoris provideant omni cura et diligentia quod Dominus Vincentius de Ruffis magister cantorum in prefata ecclesia et qui habet curam instruendi duodecim pueros in dicta arte musicorum prout in electione facta per Reverendos et Magnificos Dominos prefectos predicte fabrice de eo domino Vincentio apparet quod servet ordinationem super hoc negotio facta »[6].

Quindi un provvedimento rivolto a intensificare tale attività:

« Item ordinaverunt... quod Dominus Vincentius de Ruffis magister capelle musicorum dicte ecclesie mayoris Mediolani teneatur tenere in domo sua duos pueros repertos pro eos erudiendo in arte musicali

[1] E. Cattaneo, op. cit. p. 75.
[2] Con una lettera del 20 aprile 1565 all'Ormaneto; si veda L. H. Lockwood, op. cit., p. 352.
[3] O. n. 12, f. 249 v., 1567 luglio 10.
[4] O. n. 13, f. 97, 1571 agosto 13.
[5] O. n. 13, f. 63, 1571 febbraio 19.
[6] O. n. 12, f. 230 v., 1567 marzo 17.


CANTO
IL QVARTO LIBRO
DI MESSE A SEI VOCI
Dell'Eccellente M. Vincenzo Ruffo, Maestro di Capella del Duomo di Pistoia, piene d'vnsitata dolcezza, composte vltimamente con arte meravigliosa, conforme al Decreto del Sacrosanto Concilio di Trento, frà le quali è vna de Morti con la sua sequenza.
Missa Sancti Iacobi
Missa Tulerunt Dominum meum
Missa sanctissimæ trinitatis
Missa Mortuorum.
Nouamente poste in luce.
IN VINEGGIA.
APPRESSO L'HEREDE DI GIROLAMO SCOTTO
M D L XXIIII.
Missa Sancti Iacobi. a. 6.
Yrie eleison ij
Christe. Tacet.
T in terra. Hominibus bonæ voluntatis Laudamus te benedici-
mus te Adoramus te glorifica mus te gratias agimus tibi propter
magnã gloriam tuam Deus pater omnipotens domine fili vnigeni-
te Iesu chri ste Domine deus agnus dei filius patris

Frontespizio e prima pagina musicale nel *canto* delle messe a sei voci di Vincenzo Ruffo edite nel 1574 (Pistoia, Archivio Capitolare)

ad servitia dicte ecclesie qui pueri teneantur cantare in Capella dicte Ecclesie singulis statutis diebus simul cum aliis cantoribus absque alia mercede, modo ipse dominus Vincentius prestare habeat debita alimenta cibi et potus dictis pueris. Et hoc per annos quinque proxime futuros et ipsa fabrica teneatur solvere ipsi domino Vincentio scuta duo auri pro singulo eorum puerorum singulo mense pro tempore predicto. Ita tamen quod electio dictorum puerorum fiat per capitulum dicte fabrice seu per magnificos dominos provinciales dicte ecclesie »[1].

D'altra parte si concede al Ruffo un coadiutore, un tal Filiberto che porta con sè un fanciullo soprano da immettere nelle voci bianche[2]. Costui però dovette rimanere al posto alcuni mesi soltanto, poichè all'inizio del 1572 si fa avanti per la carica di vicemaestro Simon Boyleau; come dimenticando il passato, l'« alias magister dicte capelle cupit de novo inservire in Capella ipsa offertque secum ducere nonnullos pueros qui optime canendo ipsi ecclesie inservire poterunt »[3]. Astuto, il nostro francese si offre con una proposta allora particolarmente gradita; anche il Capitolo scorda il passato e accoglie Simone e i suoi fanciulli. Il 10 marzo di quell'anno i Deputati, in una riunione in cui viene aumentato lo stipendio ai cantori, « Symonem vero de Bayleau concluserunt in coadiutorem Domini Vincentii Ruffi magistri dicte capelle eidemque statuerunt et statuunt idem stipendium omni anno cum eadem tamen obligatione

[1] O. n. 13, f. 26, 1570 giugno 26.
[2] O. n. 13, f. 100 v., 1571 settembre 3.
[3] O. n. 13, f. 134, 1572 febbraio 28.

CANTO
SALMI SVAVISSIMI
ET DEVOTISSIMI
A CINQVE VOCI.
Composti nouamente da l'Eccellente Vincenzo Ruffo Maestro della Capella del Duomo di Pistoia conformi al decreto del Sacro Concilio di Trento.
NOVAMENTE POSTI IN LVCE.

Dixit dominus	Lætatus sum	In conuertendo
Confitebor tibi Domine	Nisi Dominus	Domine probasti
Beatus vir	Lauda Hierusalem	Memento Domine Dauid
Laudate pueri	Laudate Dñm omnes gentes	Beati omnes qui timent Dñm
In exitu Israel	Credidi propter quod	De profundis

IN VINEGGIA.
APPRESSO L'HEREDE DI GIROLAMO SCOTTO.
M D L X X I I I I.
A

ALL'ILLVSTRE ET REVER.MO MONSIG.RE
IL SIGNORE ALESSANDRO DE MEDICI
VESCOVO DI PISTOIA,
Eletto nouamente Arciuescouo di Fiorenza, & Ambasciatore del Serenissimo gran Duca di Toscana, appresso alla Santità di N. S.
ILLVSTRE ET REVERENDISSIMO SIGNORE
ET PADRON MIO COLENDISSIMO.

Essendo piaciuto a questi molto Reuerendi Signori Canonici di Pistoia, Membra meriteuoli veramente di si degno Capo, quant'è la S. V. Reuerendiss. di chiamarmi alcuni mesi sono da Milano alla cura della Cappella di questa Chiesa, io ci sono stato sempre con aspettation grandissima de la sua venuta, sperando cosi di potermele far conoscere per seruitore non punto men deuoto a lei, che è come ho detto, il Capo, ch'io mi sia a queste honoratiss. Membra sue. Ma trouandomi ingannato fino à qui da tale speranza, & essendo per ciò fatto impatientissimo di ogni piu lungo indugio a scoprirmele quel ch'io le sono, ho pensato di poter dargliene acconciamente, vn picciol segno, con adornare si come ho fatto questi miei Salmi del suo Illustre et Reuerend.[illegible] nome, procacciando loro in questo modo, la sicura difesa della molta autorità di quello. La qual cosa io non haurei hauto ardimento di fare in modo veruno, se questa molta mia deuotione verso di lei nō me ne hauesse dato animo. Questi Monsi. Illustriss. sono alcuni Salmi ch'io nel tempo che sono stato in Pistoia, [illegible] ridotto ad vn nuouo modo di cāto, con quel poco sapere, di che Iddio mi ha voluto far dono in questa professione, et essēdo eglino someglian in tutto di stile, e nati ad vn parto cō certe mie Messe, ch'io dedico a questi miei Signori Canonici non si puo negare, che non tenghino il grado di lor Fratelli. Per il che vedēdosi fra essi propinquità si stretta, non mi pare se non conueneuole auertenza l'hauer procurato che [illegible] suoi Protettori ancora sien fra loro si strettamente congiunti. La intention mia, cosi ne le Messe, [illegible]me ne Salmi, è stata, si come io discorro con piu parole in vn mio ragionamento posto innanzi alle [illegible] Messe, di mostrare, come ne gl'officij diuini si potrebbe introdurre vna foggia di Musica graue, [illegible] e deuota, e tale che interamente si confacesse alla mente del sacro Concilio di Trento, ilquale, [illegible] V. S. Illustrissima non permette che ne le Chiese di Dio, si cantino alcune musiche, che hab[illegible] dello impuro, o del lasciuo. E come questo mi sia venuto fatto felicemente, è officio mio di rimet[illegible] al giudicio d'altri. Le dico bene, che per far quasi vn poco di saggio di queste musiche, elle [illegible] cantate quì, se io non m'inganno, con vniuersale sodisfattione, e principalmente di questi miei [illegible] Canonici, liquali giudicandole accomodate molto al Culto diuino, m'hanno persuaso, e quasi [illegible] a mandarle fuora, resta hora che V. S. Illustriss. con quella generosità e grandezza d'animo, [illegible] insieme con le altre sue virtù tante, la rendono cosi celebre al Mondo, prenda in grado questa pic[illegible] dimostratione, che io le fo hora, del mio buono animo, e resti di ciò seruita, fino a tanto, che io hab[illegible] commodità di farle con la presenza seruitù maggiore, ricordandosi, che l'accettare allegramente [illegible] piccioli doni, è atto non men regio, che'l farne vn grande: Et io con ferma speranza che ella così [illegible] bacio quant'io posso riuerentemente le sacratissime Mani, & la prego a pormi nel nu[illegible] di coloro, che desiderano, & hanno la gratia sua: E cosi Iddio benedetto la prosperi in ogni affa[illegible] & per consolatione di questi suoi Popoli, acceleri quà la sua venuta, doue ella è da tutti, e da me [illegible] ardentissimamente desiderata. Di Pistoia à 5. di Marzo. 1574.
V. S. Illustre & Reuerendissima.
Humilissimo Seruitore. Vincentio Ruffo.

Frontespizio e lettera dedicatoria nel *canto* dei salmi a cinque voci di Vincenzo Ruffo editi nel 1574 (Bologna, Biblioteca Comunale annessa al Conservatorio)

quod et quam habebat ille qui paulo ante in coadiutorem predicti Domini Vincentii conductus erat. Et si contingat ipsum Dominum Symonem alios pueros secum ducere idoneos ad cantandum in ipsa capella, iisdem prefati Magnifici Domini Provinciales statuant illam mercedem que sibi videbitur habita ratione personarum videlicet qualitatis et virtutis eorumdem... »[1].

Altro disegno dell'arcivescovo era la riforma della Cappella. Non che questa si trovasse nelle condizioni infelici in cui più volte l'abbiamo deplorata dopo la morte del Gaffurio; comunque san Carlo vagheggiava per essa mete superiori, armonizzate con quel movimento profondo e generale della Chiesa cui egli stava dedicando la vita. Prodromo della riforma, al quale condusse certo anche l'opinione del Ruffo, è l'incarico assegnato dai Fabbriceri al conte Belgioioso il 20 agosto 1571, di assumere nuovi cantori e di confermare gli idonei [2]; ne seguirono lunghe discussioni, in cui si deliberò un'azione più risolutiva. Dei frutti conseguiti non tanto interessa il rinnovamento della falange vocale in se stesso, quanto il regolamento per la Cappella emanato il 20 giugno 1572: un atto per così dire impregnato dello spirito di san Carlo e di certo facente capo a lui.

[1] O. n. 13, f. 135, 1572 marzo 10.

[2] O. n. 13, f. 97 v., 1571 agosto 20.

« Regole da osservarsi dal Maestro e da cantori in Capella.

Essendo che niuna humana operatione sì spirituale quanto corporale, se non è regolata dal Divin timore, malagevolmente può haver quella perfettione, qual si desidera per gloria di N. S.r Dio; et ancor considerando, che essendo le cose sacre et Divine dalle corporali et humane di gran longa piu honorate et eccellenti, alle quali per conseguenza le fa bisogno di piu diligente cura, acio in niuna lor parte patiscano ne eccetione ne notta; per cio considerando noi che la musica, qual tiene et de l'angelico et del Divino, per esser esercitata da Voi maestro et cantori in capella del Duomo, chiesa principale, dedicata ad honor de Dio et laude de la gloriosa Vergine Maria nostra Signora et advocata, acio meglio con quella honesta et riverenza, che se le conviene, sia esercitata, havemo fatte le presenti ordinationi, et ve le intimiamo, acio con ogni vostro studio et opera le osservate, prima per honor di N.S.r Dio, poi a beneficio de l'anime nostre; il che facendo, sareti da noi molto amati et honorati, et da N.S.r Dio perfettamente remunerati.

Primo. Havendo il M.ro et cantori d'andar sopra il lettorino a cantare si vadino prima a vestire di veste et cotta nella sacrastia, poi cosi vestiti, con modestia andar sopra il lettorino, et partendosi dopo finiti i Divini offitij, vadino parimente a svestirsi nella sacrastia; et quelli che contraverranno a questo, perdaranno la nota di quel giorno, se cosi piacera al venerando capitolo.

2º. Che 'l M.ro di capella ne alcuni de cantori si parta dal lettorino, mentre si cellebrano i Divini offitij, eccetto se non fusse per qualche urgente bisogno, chiedendone prima licentia al maestro di capella, et in sua assenza al suo luogotenente.

3º. Che 'l M.ro di capella et cantori, quando Mons.r Ill.mo cantara, non si partano sin tanto non saranno compitamente finiti i Divini offitij; quando poi esso Mons.r Ill.mo non cantara, finito il suo canto ordinario, si potran partire, veduta pero l'ellevatione del corpo et sangue di N.S.r Giesu Christo; et questo sotto pena all'arbitrio del capitolo.

4º. Che niuno de li cantori possa partirsi di Milano, ne andare a cantare in alcuna chiesa di Milano in quelli giorni, quali sono obligati al Domo, senza licenza del maestro di capella, qual n'habbi prima a dar notitia a quelli de la Provincia, sotto pena al cantore che contravera, d'esser privo del luogo suo in capella, se cosi piacera al capitolo.

5º. Che 'l M.ro di capella faccia che i putti stiano al suo luogo, et non permetta che vadino sopra la scala d'esso lettorino, poi che ne seguino molti desordini.

6º. Che 'l M.ro di capella non lasci entrar niuno sopra il lettorino per qual si voglia causa, eccetto se non volesse far prova di se per cantar, sotto la pena all'arbitrio del capitolo.

7º. Che 'l M.ro di capella et cantori intervengano personalmente, et non per sostituta persona, al principio del cantare, eccetto per infirmita o qualche altra legitima causa, della quale sia tenuto darne aprobata notitia da Due de S.ri Deputati alla Provincia de la Chiesa et dal M.ro di capella; et quello che non si li trovara, habbia a perdere per quella parte havera mancato.

8º. Quando essi cantori saranno sopra il lettorino, stiano honesti et modesti in atti et in parole, non partendosi niuno dal suo luogo; et i transgressori siano puniti all'arbitrio del S.r Provinciale.

9º. Che tutti habbiano ad ubedire al M.ro di capella in tutto quello che spetta all'officio suo; et per la prima volta perdera tutta la portione di quell'giorno; la 2ª poi sia punito all'arbitrio de S.ri Provinciali; la 3ª sia privato del luogo.

10º. Che tra essi cantori, essendo in capella, non si dicano parole ingiuriose, sotto la pena di esser puniti all'arbitrio de S.ri Provinciali; et il M.ro di capella possi mandar subito fuor di capella essi delinquenti; poi sia tenuto il giorno seguente darne notitia a Provinciali, quali poi potrano stabilire quello che loro meglio parra ispediente.

Xj. Che in ogni luogo ove andra Mons.r Ill.mo a cantare, overo il R.do capitolo del Duomo, Messe, Vesperi, offitij o lettanie, portano, dove canteranno, le vesti, cotte et barette clericali, altramente perdano la portione di quell'giorno.

Xij. Che 'l M.ro di capella habbi cura da notar tutti i delinquenti, quali alli tempi debiti et hore non verranno a cantar, et ogni mese habbi a consegnar la nota al Thesoriere della Fabrica, acio si possa ritenere la conveniente portione del mancamento che havran fatto; et per che talhor li cantori non potessero talhor dir il M.ro di capella si movessi a passione, si potra agiongervi il testimonio di uno de piu provetti in capella, qual affirmasse il detto mancamento.

Xiij. Che quella parte, qual s'havera a ritenere a quelli che haveranno mancato di servir intieramente, non si puossa rimettere ne donare se non dal capitolo, ne l' qual ci sia almen delle tre parte le due.

Xiiij. Che 'l M.ro di capella non puossi ricevere ne cassare niuno cantore senza licenza del capitolo, eccetto i putti, quali possa cassare et pigliare, pero con partecipatione delli Provinciali.

X 5o. Che non si puossi amettere niuno in capella, se prima non si è hauta rellatione da persone degne di fede della lor qualità et costumi, cio è che viva cristianamente, che si confessi et comunichi più volte l'anno, che non sia risoso, non facci professione di bravo ne biastematore, ne machiato d'altra infamia: et se alcun simile fusse admesso, sia caciato subito fuor di capella.

XVj. Che 'l M.ro di capella sia tenuto ogni mese compore una Messa et uno Magnificat, et quelli inni che saranno necessarj, secondo gli sara dato memoriale dal M.ro di coro, et di tal sue compositioni ni dia notitia alli Provinciali della Musica.

XVij. Che 'l M.ro di capella sia tenuto insegnar a putti due volte il giorno nel luogo deputato, cio è in Camposanto, al numero de putti solito; et non facendolo, sia punito all'arbitrio del capitolo.

XViij. Che 'l M.ro di capella sia avvertito a darne aviso, se manchara la persona o più persone delli tre Bassi, o de li quatro Tenori, o de li quatro Contralti, acio si possa rimettere delle voci al compimento del sudetto numero, essendo questo di nostra Volunta.

Ultimamente esortiamo tutti nel Signore a voler frequentare i San.mi Sacramenti della confessione et comunione, essendo quelli meglior mezzi che induchano l'homo ad astenersi da vitij, et fare profitto nella virtu. Signati

Jo. B. [Baptista Castellus] Vicarius generalis
Franciscus Castellus ordinarius
Octavianus Rocius »[1].

Di questi articoli d'una chiarezza tagliata al dosso di coloro cui erano rivolti, ne addito in particolare uno: il sedicesimo, che assegna al maestro di cappella il dovere di comporre mensilmente un certo numero di musiche; veniva così regolata una pratica fino ad allora lasciata soprattutto alla facoltà dei singoli.

Un anno dopo, precisamente il 25 giugno 1573, il Ruffo aveva lasciato Milano per Pistoia e in suo luogo veniva eletto Simone Boyleau[2]. La causa va ricercata, crediamo, unicamente nell'indole del veronese, la quale « pare non gli consentisse di trattenersi sempre nel medesimo posto »[3], e non già in una crisi dei rapporti fra il musicista e il Capitolo per mancanze « tecniche » di lui, che fu anzi il primo maestro di meriti non comuni succeduto nel Duomo al Gaffurio. Egli venne eletto alla medesima carica nel duomo di Pistoia il 3 ottobre 1572 (e quel Capitolo aveva disposto « si gli facesse buono il viaggio da Milano » alla nuova sede)[4], ma il 5 marzo 1574, dedicando i propri *Salmi suavissimi et devotissimi* al vescovo della città toscana, il Ruffo scrive ch'era piaciuto « a questi molto Reverendi Signori Canonici... Membra meritevoli veramente di si degno capo, quant'è la S. V. Reverendiss. di chiamarmi alcuni mesi sono da Milano alla cura della Cappella di questa Chiesa »[5]. Apprendiamo così due fatti. Innanzi tutto il maestro era stato richiesto dal capitolo del Duomo pistoiese e la domanda aveva stimolato l'accennata sua inclinazione; in secondo luogo, sebbene alla nomina si fosse provveduto in Pistoia il 3 ottobre 1572, il musicista lasciò Milano vari

[1] O. n. 13, ff. 150 v.-152 v., 1572 giugno 30.
[2] O. n. 13, f. 200, 1573 giugno 25.
[3] L. Torri, op. cit., p. 10 dell'estratto.
[4] ib., p. 19.
[5] V. l'ill. a p. 776; ai canonici di Pistoia il Ruffo aveva già dedicato il libro di messe del 1570 (v. l'ill. a p. 770).

mesi dopo, probabilmente verso quel 25 giugno 1573 in cui il Boyleau veniva designato a succedergli nella cattedrale milanese.

Il Ruffo come autore di musica sacra.

Vincenzo Ruffo è dunque il musicista di rilievo che per primo incontriamo nella storia della Cappella dopo il Gaffurio. Sul fecondo madrigalista ci illumina l'Einstein col noto magistero[1]; del compositore sacro, non meno fertile, è stata di recente messa in luce la singolare vicenda, che si ricollega al moto di riforma avviato sul terreno della musica sacra dopo il Concilio di Trento. Al servizio di s. Carlo, il Ruffo ebbe a trovarsi nell'orbita d'una delle forze più vive in cui si attuava quell'indirizzo e ne risentì profondamente la suggestione[2].

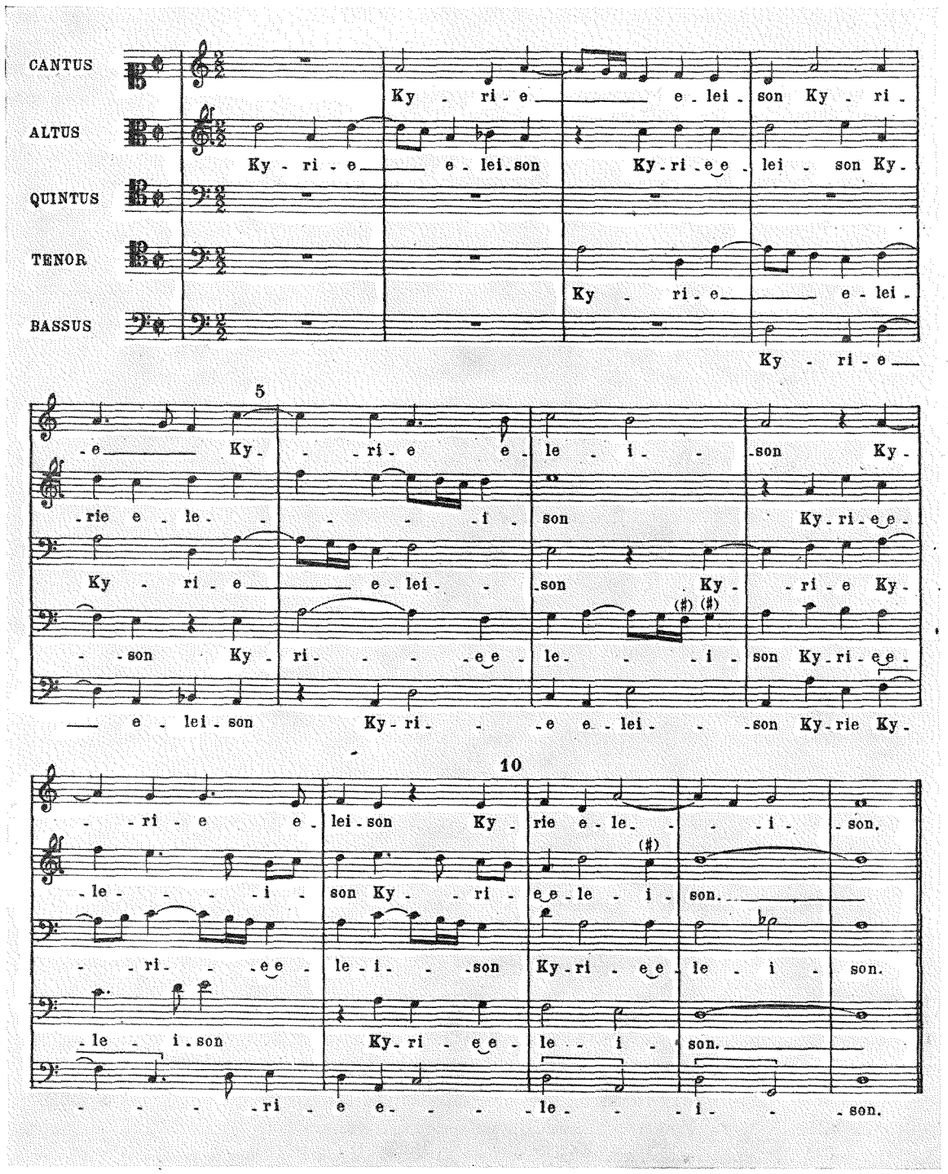
Della sua vasta opera sacra di cui quasi nulla esiste nell'archivio del Duomo, possediamo conservati in numerose biblioteche cinque *libri* di messe (uno a quattro voci, 1570; tre a cinque voci, rispettivamente degli anni 1557, 1580 e 1592; uno a sei voci, 1574; sulla base di considerazioni stilistiche il Lockwood ritiene tuttavia che la raccolta del 1580, una ristampa, sia apparsa fra il 1570 e il 1574 in un'edizione non pervenutaci)[3], tre di motetti (a cinque e a sei voci: 1542, 1555 e 1583), due di salmi (uno a quattro voci, 1568, e uno a cinque voci, 1574), uno di responsori a cinque voci (1586) e uno di Magnificat pure a cinque voci (1578), oltre al Magnificat e alla Messa in precedenza citati e a molte composizioni in raccolte di altri autori.

Avviciniamo il Ruffo prima ch'egli aderisca alle tendenze riformatrici; il suo stile piuttosto conservatore presenta varietà e polifonica sapienza in un clima di compostezza al quale ovviamente egli si sottrae nei madrigali. Nelle pagine migliori la musica si anima d'un casto fervore se non palestrinianamente sublime, tuttavia ragguardevole; il linguaggio a cappella in cui il veronese si esprime appare allora veicolo a un sincero bisogno di canto e di preghiera insieme (si veda l'es. mus. a p. 780, tratto dal primo libro di messe a cinque voci pubblicato nel 1557)[4].

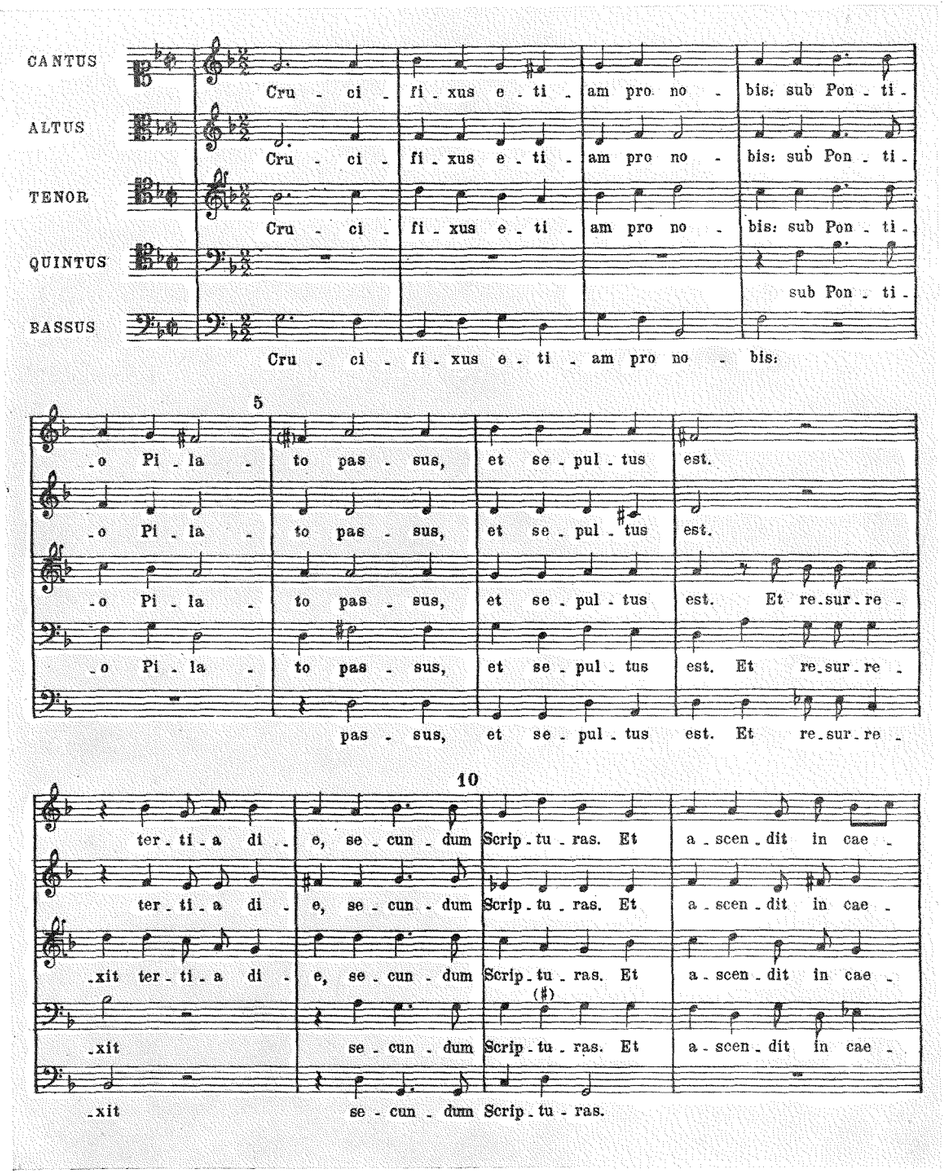
Poco dopo la nomina a Milano, il Ruffo venne sollecitato dal suo arcivescovo a contribuire all'indirizzo riformatore. Il 20 gennaio 1565 il Borromeo scriveva a monsignor Nicolò Ormaneto, suo rappresentante nella diocesi ambrosiana: « vorrei che ragionasse co'l Mastro di Capella costì, acciò riformasse il canto in modo, che le parolle fossero più intelligibili che si potesse, come sapete che il Conc.o ordina. perciò potrebbe egli fare qualche motetti, et veder come la cosa riesce, consultando fra voi quel che sia più ispediente ». E il 10 marzo: « Io desidero sopra modo, che la cosa della musica intelligibile, riesca conforme alla speranza che mi ne date, per il che vorrei, che per mio nome facesse instanza co'l Ruffo, che componesse una messa, che fosse piú chiara che si potesse et me la mandasse quà. et per questo effetto vi mando l'inclusa credentiale da presentargli ». Infine il 31 marzo: « Aspettarò la Messa del Ruffo; et se costì in Milano si trovasse don Nicola [il Vicentino] della musica Cromatica, potreste pregarlo anchor lui che me ne componesse una, pche [*sic*] dal paragone di molti musici eccellenti meglio si potrà far giudicio di questa musica intelligibile » (di sommo interesse è l'invito a un musicista d'avanguardia come il Vicentino, del resto contrario alla musica sacra «sconveniente»)[5]. Il 27 o il 28 aprile a Roma, presso il cardinale Vitellozzi, aveva luogo la nota esecuzione di talune messe «ad probandum si verba intelligerentur». È molto probabile, per ovvie ragioni, che non mancasse l'opera richiesta da s. Carlo al Ruffo (il Lockwood suppone sia stata una delle quattro messe riunite nel *libro* del 1570, cui si accenna poco avanti. Nulla si può dire invece sul risultato dell'appello per una partecipazione del Vicentino)[6].

In ogni modo, il Ruffo abbracciò i principi della riforma al punto di trasformare radicalmente il proprio stile. Affinchè la parola sacra risulti con la maggior chiarezza possibile, la raccolta di messe a quattro voci del 1570[7] è svolta in isoritmia, impiegata con rigore nel *Gloria* e nel *Credo* perchè episodi salienti

[1] A. Einstein, op. cit., pp. 192-193, 462-471 e passim.
[2] L. H. Lockwood, op. cit., da p. 354 in avanti.
[3] ib., p. 363.
[4] A Venezia da Antonio Gardano.
[5] L. H. Lockwood, op. cit., pp. 348-350.
[6] ib., p. 353-254.
[7] Edite a Milano da Giovanni Antonio degli Antoni (si veda l'ill. a p. 770).



Kyrie dalla *Missa sine nomine* di Vincenzo Ruffo (dal *libro* di messe a cinque voci del 1557, Bologna, Biblioteca Comunale annessa al Conservatorio)



Crucifixus dalla *Missa de Feria* di Vincenzo Ruffo (dal *libro* di messe a cinque voci del 1580)

15

-lum: se - det ad dex - te - ram Pa- - -tris.
-lum: se - det ad dex - te - ram Pa- - -tris.
-lum: se - det ad dex - te - ram Pa- - - -tris. Et i - te -
-lum: se - det ad dex - te - ram Pa - tris. Et i - te -
se - det ad dex - te - ram Pa- - -tris. Et i - te -

20

• cum glo - ri - a, ju - di - ca - re vi -
ven - tu - rus est cum glo - ri - a, ju - di - ca - re vi - vos
-rum ven - tu - rus est vi- - -vos
-rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a, ju - di - ca - re vi -
-rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a, ju - di - ca - re vi - vos

- - -vos et mor - tu - os:
— et mor- - - -tu- -os:
— et mor- - - -tu- -os:
- - -vos et mor - tu - os:
— et mor - tu - os:

Crucifixus dalla *Missa de Feria* di Vincenzo Ruffo (dal *libro* di messe a cinque voci del 1580)

5

CANTUS
ALTUS E- - -un- -tes i - bant et fle - bant, et fle- -
TENOR E - un - tes i - bant et fle- - - - -bant, et fle-
QUINTUS E- - -un- -tes i - bant et fle - bant, et — fle- -
BASSUS E - un - tes — i - bant et fle - bant, et —

10

- - -bant, — mit - ten - - -tes se - mi - na su - a mit - ten- - -tes
- - - - -bant, mit - ten - tes se - mi - na su - - -a
- - - - -bant, mit - ten - tes se - mi - na —
fle- - - -bant, — mit - ten- - -tes

15

se - mi - na su- - -a mit - ten - tes se - mi - na su - a,
se- - -mi - na su - a mit - ten - tes se - mi - na su- - -a.
mit - ten - tes se - mi - na su - a.
— su- - - -a (mit - ten - tes se - mi - na — su- - -a.
se - mi - na su - a mit - ten - tes se - mi - na su- - -a.

Dal salmo *In convertendo Dominus captivitatem Syon* di Vincenzo Ruffo (dal *libro* di salmi del 1574)

del rito e lievemente attenuata negli altri tempi. Infelice l'esito artistico; le ragioni della musica hanno ceduto il posto a una fredda recitazione. Tale « maniera » domina un po' meno dispotica nel *libro* di messe a cinque voci che sarebbe apparso fra il 1570 e il 1574[1], ma sempre nociva ai fini dell'arte, come si può giudicare dal brano che di questo *libro* riporto a p. 781; il discorso, quantunque condotto con ogni accorgimento perchè scorra agile e vario, rivela un irrigidirsi della fantasia. Si osservi il rispetto del principio isoritmico anche negli episodi a entrate successive e il loro scrupoloso isosillabismo, per cui il testo riesce mutilo in talune voci. Il Ruffo spinge a volte questo procedimento sino a decapitare la parola nella voce che « attacca »[2].

Alla scrittura isoritmica il musicista rimase fedele anche negli altri *libri* di messe, riuscendo però a frutti migliori nella raccolta a sei voci del 1574 e in quella a cinque voci edita nel 1592[3], ossia postuma, poichè l'autore morì il 9 febbraio 1587 a Sacile, dov'era maestro del Duomo dal 1580. In tali opere l'*obbligo* non si impone in genere con meccanica assolutezza, ma è divenuto spesso linguaggio espressivo; ammorbidito in una felice sintesi con elementi polifonici, lascia trasparire chiaramente la parola e insieme si concreta come flutto musicale di soave liricità.

La tendenza riformatrice agì anche nelle altre opere sacre del Ruffo, sebbene con minore severità che nelle messe. Un saggio tratto da una di quelle (i *Salmi* del 1574)[4] esempla tale «ingentilita» isoritmia in un suo fortunato momento, ci sembra, e vale a illuminare favorevolmente il bisogno sentito dal nostro autore di conquistare uno stile dove, superata la rigida posizione assunta in un primo tempo, la norma liturgica e la musica si unissero in fecondo connubio (si veda l'es. mus. a p. 783).

Il caso del Ruffo, osserva il Lockwood, si può spiegare con la mancanza nel musicista d'una forte personalità e con la facilità conseguente di soddisfare desideri altrui. In esso il moto riformatore della musica sacra a cappella, cui per naturale tendenza aderirono soprattutto compositori nell'Italia settentrionale, sembra aver trovato l'attuazione più rigorosa: un semplice episodio, in ogni modo, nel vasto e complesso dirigersi della musica verso nuovi ideali[5].

Il nuovo organo. Gli organisti. La disposizione presa il 2 luglio 1551 d'iniziare trattative con Gian Giacomo Antegnate per la costruzione di un nuovo organo condusse alla stipulazione del contratto col rinomato costruttore, deliberata il 25 gennaio 1552[6]. Il 7 novembre di quell'anno, durante una solenne riunione « in salla audientie Reverendorum et Magnificorum prefectorum Venerande Fabrice sita in Camposancto ipsius Fabrice », presenti vari personaggi fra cui « musici in arte periti », fu deciso che lo strumento, un grande organo di 24 piedi da offrire all'ammirazione dei Milanesi e degli stranieri, sarebbe stato collocato « in loco ipsius Templi, in quo picta est arbor Sanctorum Jacobi et Philippi ubi dicitur ad altarem arboris supra tamen imagines gloriosissime Virginis Marie et Sanctorum Jacobi et Philippi et quanto citius dictum opus esse perficiendum cum omnibus illis pulcherrimis ornamentis ad illud necessariis et convenientibus »[1]. La costruzione durò vari anni, finalmente nel 1559 si poteva provvedere a far dipingere le porte di accesso allo strumento e il 18 gennaio 1560 i Prefetti ordinano « quod scribatur pluribus et diversis civitatibus Italie pro habendo excelenti organista pro novo organo predicti templi et interim Dominus Joseph de... organista perseveret in pulsando dictum organum et donec aliud ordinatum fuerit »[2]. Qualche tempo dopo invece i documenti più non parlano di lui e dei suoi figli e per le occorrenze ci si rivolge ad altri; nel 1567, ad esempio, l'organo vecchio viene riparato dal veronese Giovanni Stagnoli[3].

Intorno agli organisti succedutisi nel Duomo dalla morte del Pozzobonello al 1573, anno fino a cui giungiamo nel presente capitolo, le carte danno informazioni non sempre complete quanto si vorrebbero. Dal 20 aprile 1551 al 16 febbraio 1558, data della morte, fu titolare Giovanni Pietro da Gorla[4]; il successore, Merlini Egidio da Lecco, tenne la carica per breve tempo, essendo spirato nell'agosto 1559[5]; intorno al 1560 incontriamo il nominato Joseph, tuttavia interveniva pure, a volte, l'organista della chiesa di S. Ambrogio[6]. Nel 1563 fa capolino Giovanbattista Massaglia[7] e compare Giovan Battista Peroti da Barlassina[8], che tiene il posto fino al 1570, anno della morte[9].

Non sappiamo come fino ad allora fosse distribuito il lavoro fra i due organi; solo il 13 novembre 1570, mentre ancora il Peroti era in vita, si accenna alla ricerca d'un secondo organista[10]. Infatti il 27 novembre (nel frattempo era mancato il Peroti) viene eletto al nuovo organo Ottavio Bariola[11], e il 18 dicembre Giovanni Francesco Zuccone all'organo vecchio[12]; il 26 novembre 1571, essendo morto costui, subentra al suo posto Alessandro de' Palazzo[13].

[1] La ristampa del 1580 venne in luce a Brescia presso Vincenzo Sabbio «ad instantia di Gio. Antonio delli Antonij». Alle messe, che il frontespizio annunzia « composte secondo la forma del Concilio Tridentino », il degli Antoni ha preposto una dedica in cui ricorda il Borromeo in quanto « Vincentium Rufum ad hunc laborem suscipiendum impulit, neque sane inutiliter » (vedi l'ill. a p. 771).

[2] L. H. Lockwood, op. cit., p. 362, es. 5.

[3] La prima, dichiarata nel frontespizio « conforme al Decreto del Sacrosanto Concilio di Trento», fu stampata a Venezia da Gerolamo Scotto; la seconda, intitolata *Missae Boromeae,* a Venezia da Angelo Gardano.

[4] Editi a Venezia dall'erede di Gerolamo Scotto. Nella dedica, della quale già s'è riportato un brano, l'autore definisce questi suoi lavori « someglian' in tutto di stile, e nati ad un parto con certe *sue* messe » allo scopo di introdurre « ne gl'officij divini... una foggia di Musica grave, dolce e devota, e tale che interamente si confacesse alla mente del sacro Concilio di Trento » (vedi l'ill. a p. 776). Il « ragionamento posto innanzi alle dette Messe », al quale allude il Ruffo, non appare in alcuna delle sue opere edite dal 1574 in poi che oggi possediamo; o quelle messe non ci sono giunte oppure non ci son rimasti l'edizione o il manoscritto cui era « posto innanzi » quel « ragionamento ».

[5] L. H. Lockwood, op. cit., p. 370.

[6] O. n. 10, f. 329. Per la storia degli organi nel duomo di Milano è fondamentale la pubblicazione: R. Lunelli, *Der Orgelbau in Italien in seiner Meisterwerken vom* 14. *Jahrhundert bis zur Gegenwart,* Magonza 1956.

[1] O. n. 10, f. 363 v., 1552 novembre 7.

[2] O. n. 11, f. 307, 1560 gennaio 18.

[3] O. n. 12, f. 244 v., 1567 giugno 23.

[4] O. n. 10, f. 294, 1551 aprile 20 e L.c., R. 336 A, f. 280, 1558.

[5] O. n. 11, f. 289, 1559 agosto 17.

[6] O. n. 11, f. 320, 1560 marzo 21.

[7] O. n. 12, f. 56, 1563 aprile 29. Questo nome però non riappare nelle carte, e poichè circa allora già sedeva allo strumento il Peroti, si può pensare a una designazione che non ebbe effetto oppure, come propende a supporre la dott.ssa De Florentiis, a un errore di chi scrisse; in luogo di «Giovanbattista Massaglia» si dovrebbe leggere «Giovanbattista [da] Barlassina».

[8] L.c., R. 338 A, f. 283 v., 1563.

[9] O. n. 13, f. 48, 1570 novembre 27.

[10] O. n. 13, f. 46, 1570 novembre 13.

[11] O. n. 13, f. 48, 1570 novembre 27.

[12] O. n. 13, f. 50, 1570 dicembre 18.

[13] O. n. 13, f. 110 v., 1571 novembre 26.

Trombetti ducali e tamburino col piffero nel trionfo di Massimiliano Sforza, dalla *Grammatica* di Donato (Milano, Bibl. Trivulziana)

Capitolo III - VITA MUSICALE ALLA CORTE SFORZESCA

Del posto che la musica occupò nella vita artistica, nel costume e nel gusto della corte viscontea i documenti non ci hanno lasciato tracce degne di nota; è solo infatti con l'avvento degli Sforza che Milano potè allinearsi, anche musicalmente, accanto ai grandi centri della cultura italiana del XV secolo. Anzi, come vedremo, l'ambiente musicale milanese della seconda metà del secolo con l'accogliere le varie correnti spirituali che i maestri del nord d'Europa e quelli nostrani fecero confluire in castello, contribuì decisamente a favorire quegli incontri stilistici che posero alcune benefiche premesse per le conquiste rinascimentali della nostra storia musicale nazionale. Ma pure per i decenni dei quali ci è impossibile tessere anche una semplice cronaca, le sparse e sommarie testimonianze ci convincono che, accanto all'attività legata alla cappella del Duomo, la musica la si ascoltasse un po' dovunque anche al di fuori della cantoria del massimo tempio. Che, cioè, essa invadesse le piazze e facesse da cornice alle feste del comune, integrasse lo svolgimento di pubblici spettacoli e facesse da scorta d'onore nei ricevimenti e nei viaggi dei duchi, penetrasse nella vita di società insinuandosi nell'intimità della corte per illuminarsi infine nello splendore della celebre cappella ducale.

Trombetti comunali e ducali. Come in ogni altro antico centro, anche in Milano una primitiva vita musicale ci è offerta dai suonatori di strumenti a fiato che partecipavano attivamente alle solennità cittadine. I nomi di codesti suonatori — come quelli, assai più importanti, dei futuri strumentisti e cantori — ci sono da tempo noti per merito delle basilari ricerche d'archivio di Emilio Motta che, insieme a quelle di Vittorio Rossi, di Damiano Muoni, di E. van der Straeten e Fr. Xav. Haberl, corroborate dagli approfonditi studi di Gaetano Cesari [1], costituiscono gli indispensabili

[1] E. Motta, *Musici alla corte degli Sforza*, in « Arch. Stor. Lomb. », XIV, 1887, p. 29 segg.; V. Rossi, *Per la storia dei cantori sforzeschi*, ivi, XVI, 1901, p. 150; D. Muoni *Gli Antignati organari insigni colla serie dei maestri di cappella del Duomo di Milano*, ivi, X, 1883 p. 188; E. van der Straeten, *La musique aux Pays-Bas*, voll. III-VI, Bruxelles 1875-82; Fr. Xav. Haberl, *Bausteine für Musikgeschichte*, Lipsia 1885-88; G. Cesari, *Musica e musicisti alla corte sforzesca*, in *La corte di Lodovico il Moro* di Fr. Malaguzzi Valeri, IV vol. Milano 1923.

Trombetti al matrimonio di Francesco Sforza con Bianca Maria Visconti (da un corale del Duomo di Cremona)

contributi alla storia della musica in Milano in un periodo di singolare interesse e di straordinaria importanza. A tali ricerche aggiungeremo i risultati di quelle da noi compiute, corredandole di personali considerazioni storiche.

Certamente i ricordati trombetti non esaurivano tutta la vita musicale cittadina; esecutori e cantori di ben più raffinata cultura non saranno mancati di passare, ad esempio, nella Milano trecentesca illustrata anche dal non breve soggiorno del Petrarca: ma poichè in quel caso si trattava di musici stipendiati dal comune o dalla corte, di essi soltanto è rimasta sicura traccia, mentre degli altri probabili ospiti temporanei si è perduto ogni sicuro ricordo. I documenti ci dicono della presenza di due gruppi di trombetti: quelli del comune e quelli della corte. I trombetti comunali erano stabilmente in numero di sei, sia nei secoli più lontani, sia nel periodo sforzesco, e altrettanti saranno, secondo nuovi documenti, sotto il dominio spagnolo. E si trattava di elementi esclusivamente italiani. Per il medio-evo ne dava già notizia Galvano Fiamma (1283 c.-1344 c.) nel paragrafo «De tubis comunitatis» del suo *Chronicon Extravagans*, dal quale apprendiamo che i « sex tybicinus sive trumbatores » stipendiati dal comune di Milano erano capaci di un « clangor terribilis in nulla alia civitate auditus similis » [1]. Per il periodo visconteo il Motta ha raggruppato non pochi nomi di trombetti e pifferi comunali diligentemente ricavati dai registri civici. Il ripetere quei nomi a nulla gioverebbe: ci limitiamo a ricordare soltanto un Bertolino da Forlì, nominato trombetta nel novembre 1389, per aggiungere che nel maggio 1415 lo troviamo in compagnia di altri sette « sotii » appartenenti al soldo del duca, « ad honorandum oblationem portae romanae cum suis instrumentis »; e che sei anni più tardi, insieme al piffero ducale Ambrogio da Varese, egli partecipa ancora a una pubblica cerimonia affiancandosi ai colleghi di corte. [2] C'era dunque un'intesa fra i suonatori comunali e quelli ducali.

[1] Il *Chronicon* del Fiamma è stato edito da A. Ceruti in « Miscel. di Storia Italiana » a cura della Deputazione di Storia patria, tomo VII, Torino 1869. Il paragrafo citato è a p. 496.

[2] *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano*, App. I, 313. « 31 maggio 1415. Bertollinus trombetta et sotii n. 8 ipso computato, trombetis et pifferis illustrissimi domini nostri dom. ducis Mediolani, pro ejus mercede ad honorandum oblationem portae romanae cum suis instrumentis. Libre 12 soldi 6 ».

Ivi, App. II 2. giugno 1421. « Ambrosio de Varexio, Bertholius de Forlivio et sotiis trombetis, pro eorum remuneratione sonandi oblationi factae die 16 praesentis mensis per illustrissimum dominum dom. nostrum et ejus consilium ac offitiales... ».

Con l'avvento degli Sforza, Francesco provvide anche alla sistemazione dei sei trombetti del comune, confermando, in data 19 marzo 1450, i nomi già in servizio. Ma l'elenco definitivo di costoro ci è offerto dal documento che qui riportiamo; il quale ci informa che i *Sex Tubatores* della città, Francesco e Ambrogio da Lacchiarella, Giovanni da Onate, Beltramo da Borgo, Giacomo da Reggio e Antonio da Onate, il 22 novembre (l'odierna festa di s. Cecilia) 1451 iniziarono il loro servizio col salario di una libra e 28 soldi mensili [1].

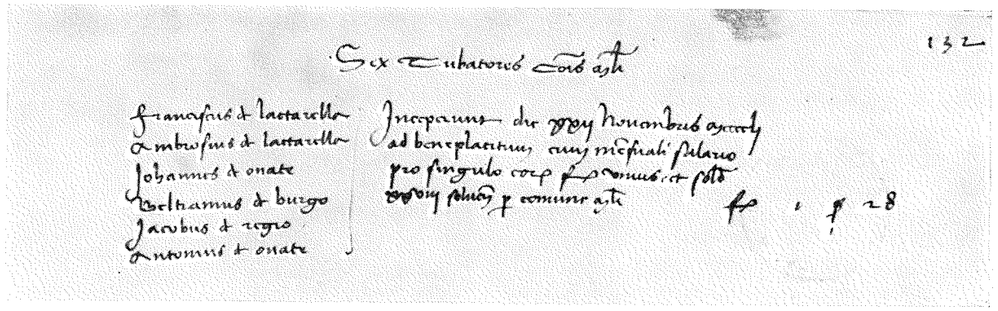
Pifferi e trombetti. Dal *De Sphaera* (Modena, Biblioteca Estense)

Più numeroso e abbracciante elementi di varia nazionalità era invece il gruppo dei trombetti e pifferi al servizio del duca. Anche di essi il Motta ci ha offerto alcuni elenchi ricavandoli dai vari registri ducali e dal *Rendiconto del ducato di Milano* di M. Formentini [2]. Conosciamo così i nomi dei dodici trombetti al servizio ducale nei primi mesi del governo di Francesco Sforza (maggio 1450), che sono: Cristoforo da Siena, Federico d'Allemagna, Fermo di Cremona, Garavella di Soncino, Pietro da Roma (Fusario), Messer Bartolo, Giovanni da Besozzo, Aloisio da Milano, Cristoforo da Soncino, Giovanni da Bolgoro, Antonio e Giovanni de Colli. Aggiungiamo che fra essi il milanese messer Bartolo doveva godere particolare fiducia se, nel febbraio 1450, era stato inviato a Vimercate dalla Fabbrica del Duomo per impetrare un salvacondotto da Francesco Sforza [3]. Da questo e da altri posteriori documenti — come ad esempio quello del 1458 (*Annali*, II, 181) che ricorda il pagamento di 3 libre e 15 soldi a tre pifferi « qui servierunt ad triumphum domini Dominici de Guiscardis ducalis canzellarii » — si potrebbe arguire che i suonatori ducali venissero talvolta assoldati anche dal Duomo: ma contro tale sistema intervenne un disposto del duca. A questo primo gruppo, stando al *Rendiconto* sopra ricordato, se ne aggiunse più tardi uno di altri sei; così che nel 1463 i trombetti e pifferi stipendiati furono diciotto. Fra i nuovi nomi notiamo alcuni padani (Michele da Cremona, Luigi da Gallarate, Giuliano da Correggio, Gio. Simone da Mortara, Nicolao da S. Angelo, Pietro da Soncino, Mo-

[1] Arch. di Stato, *Registro ducale* 150, c. 132 r. Ringraziamo il prof. A. R. Natale, direttore dell'Archivio di Stato di Milano, per le cortesie usateci nel corso delle nostre ricerche.

[2] Motta, *op. cit.*, p. 36 segg.

[3] *Annali*, App. II, 72. « 23 febraio 1450. Bartolomeo dicto Trombetino de Mediolano, pro eius mercede eundi Vimercatum occasione impetrandi salvum conductum ab illustrissimo comite Francisco Sfortia pro transmittendo magistros et lavoratores fabricae ad Gandulliam pro laboreriis ipsius fabricae... ».



Il primo elenco completo dei trombetti del Comune nel periodo sforzesco (Milano, Archivio di Stato)

scardino da Correggio); un toscano (Tecla da Fiorenza), oltre al piemontese Giacomino da Carmagnola e al romagnolo Nano da Imola. Lo stipendio era di 16 fiorini mensili.

Il Motta, dopo aver riferito gli elenchi redatti dal Formentini, informa che col gennaio 1469 il numero dei trombetti ducali fu portato a venti. Ma possiamo dire che tale aumento è precedente di alcuni anni: esso infatti risale al 1466 e precisamente a quel mese di marzo che segnò la scomparsa di Francesco Sforza e il passaggio del potere al figlio Galeazzo Maria. Un documento nuovo e pregevolissimo ci offre la minuziosa situazione amministrativa dei trombetti ducali per gli anni 1466-67 a partire dal 1° marzo. Fra venti trombetti elencati troviamo quattro nomi nuovi rispetto a quelli sopra citati, e precisamente: Giuliano da Corrigia (Correggio), Giovanni Antonio da Milano, Giovanni Francesco da Mortara e Ambrogio da Verona. Del documento trascriviamo soltanto la dettagliata situazione riguardante il primo nominativo (Giovanni da Besozzo), limitandoci alla semplice citazione degli altri 19 nomi per i quali indichiamo le eventuali varianti della paghe [1]. Di esso documento diamo anche la riproduzione della prima pagina.

Ratio tubicinorum ducalium pro annis 1466 *et* 1467
incipiendo in calendis martij dicti anni 1466.

Iohannes de Bexucio debet dare quos recepit per viam texaurarii generalis in anno 1466	libras	CXIII	solidos	X
Item ut supra in anno	»	LXXVII	»	XVI
Item per Ludovicum Suardum ut supra	»	X	»	
summa	libras	CCI	solidos	VI
restat habere	»	CLXXXXI	»	XVI
debet habere pro paghis X anni 1466 incipiendo ut supra, detracta XII	libras	CCVIIII	solidos	XVIII
item pro paghis VIII anni 1467 detracta paga una pro XIII et paghis III vigore ordinis	»	CLXXXIII	»	IIII
summa	lib	CCLXXXXIII	solidos	II

[1] Arch. di Stato. *Potenze sovrane* n. 124, fasc. Musici.

Iacobinus de Carmagnola ut supra				
Christoforus de Soncino ut supra				
Garavellus de Soncino ut supra				
Tegla de Florentia ut supra				
Aloysius de Mediolano ut supra				
Iulianus de Corrigia ut supra				
Aloysius del Galarate ut supra				
Iohannes de Colli ut supra				
Antonius de Colli ut supra				
Nanus de Imola ut supra				
Christoforus de Senis ut supra				
Nicolaus de Sancto Angelo ut supra				
Michael de Cremona ut supra				
Petrus de Roma ut supra				
Iohannes Simon de Mortaria ut supra				
Iohannes Antonius de Mediolano ut supra				
Leonardus de Colli debet habere pro eius servito anni 1467 incipiendo primo aprilis ad rationem pagarum VIII in anno ut supra	libras	CXXXVII	solidos	XIII
Iohannes Franciscus de Mortaria ut supra, incipiendo primi maij ut supra	libras	CXXII	solidos	VII
Ambrosius de Verona ut supra, incipiendo XV marcij ut supra	libras	LXXXX	solidos	XVII

Aria di maggior sfarzo contrassegnò, dunque, la salita al potere di Galeazzo Maria anche attraverso l'aspetto più esteriore e vistoso che l'attività musicale poteva offrire: quello della parata degli squillanti e decorativi trombetti. L'anno successivo, 1468, il primo gennaio segnò un superbo raduno al castello milanese di ben 50 fra pifferi e trombetti in rappresentanza musicale delle signorie alleate degli Sforza: sono presenti i pifferi e i trombetti inviati dal marchese di Monferrato, dal conte di Urbino, dai Savoia, dai Gonzaga, dal comune di Genova, da quello di Milano e da altri. Questa inedita lista delle mance ripartite dalle casse ducali ai vari trombetti, oltre a riepilogare un aspetto della situazione musicale del nord Italia, può offrire un quadro interessante relativo alle «cortesie diplomatiche» che si venivano maturando attorno al giovane duca.

Lista de piffere et trombetti venuti dal nostro Illustrissimo Signore al di de anno novo 1468 *| li quali lo nostro Illustrissimo Signore ie feze dare per manza ut infra videlicet*

primo ali piffere de la excelentia del nostro Illustrissimo Signore quatro videlicet ... (*mancano i nomi*)	ducati 8	libre 32
ali piffere della comunita di Mediolano tri videl. Marchesino Ambroso Lorenzo	ducati 6	libre 24
ali piffere di la comunita di Zenova quatro videl. Gabriel Gilio Forte Rigo Tamborino	ducati 8	libre 32
somma pifere 11	ducati 22	libre 88

primo ali trombeti del signore Marchese di Monferato quatro videlicet
Filipo, Iacomo, Batista, Iohanne Iacomo — ducati 8 (?) libre 32 soldi
ali trombeti del Signore Bonifacio duy videl.
Iohanne Pedro, Bevalaqua — ducati 2 (?) libre 8 soldi
ali trombeti del Illustro conte d'Urbino tri videl,
Costantino, Pedro, Collo — ducati 6 (?) libre 24 soldi
ali trombeti del Signor Roberto duy videl.
Raganello, Andrea — ducati 2 (?) libre 8 soldi
ali trombeti di Monsignore Raugonese di Savoya duy videl.
Millano, Iacomo — ducati 2 (?) libre 8 soldi
ali trombeti del Conte Pedro dal Verme tri videl.
Piliardo, Arasino, Domenico — ducati 3 (?) libre 12 soldi
ali tromboni de la comunita de Mediolano sese videl.
Francesco, ... (*mancano gli altri 5 nomi*) — ducati 12 (?) libre 48 soldi
ali trombeti di signor Bosco e li Torelli tri videl.
Zanino, Paulo, Ambroso — ducati 3 (?) libre 12 soldi
ali trombeti del signor Curado duy videl.
Simone, Scaramuza — ducati 2 (?) libre 8 soldi
ali trombetti di Mateo di Sancto Angelo duy videl.
Iacomo, Lorenzo — ducati 2 (?) libre 8 soldi
ali trombeti di Ugo da Sancto Severino uno videl.
Alesio — ducati 1 (?) lib. 4 soldi
ali trombeti di don Antonello da lecorve duy videl.
Antonio, Romanello — ducati 2 (?) libre 8 soldi
ali trombeti del Conte Iohanne del Bolognino uno videl.
Monoia — ducati 1 (?) libre 4 soldi
ali trombeti di la comunita di Zenova quatro videl.
Marcho, Todeschino, Iacomino, Nicollo — ducati 8 (?) libre 32 soldi

ali trombeti di domino Iohanne Francisco da Gonzaga duy videl.
Ciapino, Iohanne — ducati 2 (?) libre 8 soldi

somma trombetti 39 — ducati 46 (?) libre 224 soldi

A questo magnifico convegno musicale un altro ne seguì di lì a poco in occasione delle splendide nozze del duca con Bona di Savoia. Anche di questa cerimonia allietata dai musicisti inviati a Milano dalle corti, dai comuni e dai privati del settentrione d'Italia, abbiamo rintracciato il documento in data 19 luglio 1468 che vogliamo anch'esso pubblicare per esteso, sia per il fatto che non tutte le medesime rappresentanze sono presenti in ambedue le liste, sia perchè i nominativi dei suonatori appartenenti alle varie città, e sono quelli che qui particolarmente interessano, si completano attraverso le differenti versioni dei due elenchi [1]. Anche questa volta il numero degli esecutori, compresi quelli di stanza a Milano, superò la cinquantina.

1468 adi 19 iulij

Lista de trombeti venuti ala festa del nostro Illustrissimo Signore quando che amarito / la Illustrissima Madona Bona Maria sua consorte videlicet.

Li trombeti del prefato Signore Marchese de Mantova videlicet
Albertino da Mantova, Fermino da Verona, Pedro da Mantova — trombeti
pifere del prefato Marchese suprascripto
Angiolino da Lamagnia trombono, Marcho da Lamagnia pifere, Iohanne Leonardo da Mantova pifere, Lorenzo de Lamagnia pifero — pifere
per li sopra scripti trombeti et pifere 8

alo soprascripto Albertino da Mantova	— ducati 32	a soldi 81 luno	libre 129	soldi 12
a maestro Zanino Dasse sonadore del prefato Signore Marchese soprascripto	— ducati 4	a soldi 81 luno	libre 16	soldi 4 denari
trombetti del Signor Bonifacio videlicet				
Bevalaqua de Mortara	— ducati 6	libre 24	soldi 6	
Iohanne Pedro da Canobbio				
a Rasmino da Lode trombeta del conte Pedro dal Verme	— ducati 2	idem	libre 8	soldi 2 den.
a Paulo Todesco trombeta del Conte Versilio Porto Iuliano trombeta	— ducati 2	idem		
a Iohanne Iacomo da Mortara trombeta del Marchese di Monferato	— ducati 4	idem	libre 16	soldi 4 den.
a Simon trombeta da Mortara trombeta del Signore Curado	— ducati 2	idem	libre 8	soldi 2 den.

[1] In due elenchi in Arch. di Stato, fasc. Musici. Da questo secondo elenco è facile rilevare come tre dei sei trombetti figuranti nel 1450 alle dipendenze del comune di Milano erano stati sostituiti. A Giovanni da Onate, Giacomo da Reggio e Antonio da Onate erano succeduti Michele e Bartolomeo da Cossa, e Giorgio da Bisono.

a Lazarino da Bergamo trombeta de Ugo da Sancto Severino	— ducati 2 idem		
	somma ducati 54 idem	libre 218	soldi 14 den.
ali trombeti de lo illustro Conte d'Urbino videl.			
Costantino da Gobio Pedro d'Arezo	ducati 8 idem	libre 32	soldi 8 den.
a trombeti del Conte Pedro Rusca videl.			
Alberto da Locarno Andrea da Locarno	ducati 4 idem	libre 16	soldi 4 den.
ali pifere de la comunita de Mediolano videl.			
Marchesino da Lode Lorenzo da Nerviano Ambroso da Senago	primo Marchesino ducati 6 idem	libre 24	soldi 6 den.
ali tromboni da Mediolano videl.			
Beltramo da Borgo Francisco da Laziarella Ambroso da Laziarella Michel da Coxa Bartolomeo da Coxa Giorgio da Bisono	primo Michel da Coxa ducati 12 idem	libre 48	soldi 12 den.
a Grigollo da Bressa trombeta de Giorgino da Calessio	ducati 2 idem	libre 8	soldi 2 den.
a Giovane da Varese trombeta del Signore Bossio	ducati 2 idem	libre 8	soldi 2 den.
	lib. 137	soldi 14 den.	
	218	soldi 14 den.	
	355	sol. 28 den.	

Pifferi comunali e ducali. Si è già visto come alcuni anni prima del 1471 il desiderio di fastosi apparati, che fu tipico di Galeazzo Maria, spingesse il duca a portare a venti il numero dei propri trombetti. La deliberazione relativa a codesto aumento è del 22 gennaio 1469, sebbene a noi sia noto come, in pratica, il nuovo organico fosse stato deciso fin dal '66. Il documento che qui pubblichiamo per la prima volta, stabiliva che la metà (*la mitta*) dei trombetti avrebbe dovuto seguire il duca a cavallo nelle sue gite, e che la paga mensile per ciascuno fosse di libre 22 e 18 soldi, per un totale annuo di libre 4.122.

Regolatori et magistris intratarum
nec non Antonio Anguissole thexaurario.

Havemo deliberato de havere fino al numero de XX^{ti} trombetti la mitta de quali / sempre cavalchino con nuy, et staghino fora tanto che ghe staremo nuy / et ad tutti volemo sij facta opportuna assignatione delli loro salarij / ad rasone de libre XXII soldi XVIII el mese, como sta qui de sotto, volimo / aduncha et cosi vi commettiamo che vuy fazate opportuna assignatione de quello / ascende tutta la somma ad Zohanne Chiapano ad rasone de paghe nove como / e usato, in modo chel se ne possi valere et dicti trombetti possono essere / pagati ad tempo, avisandovi che ogni volta che non cavalchara la mitta de / loro como e dicto, volemo retegnate una paga per uno alli desobedienti / Siamo ben contenti et volemo che dagate due paghe per uno ad tutti quelli trombetti / venerano personaliter per esse. Datum Viglevani XXII Ianuarij 1469.

Alla delibera segue l'elenco di soli 17 nomi, in quanto i nominativi riferentisi alle ultime tre paghe furono lasciati in bianco: evidentemente non si era provveduto ancora alla loro definitiva designazione. Quattordici nomi di questo nuovo elenco ripetono quelli di trombetti a noi già noti: Garavella e Cristoforo da Soncino, Luigi da Gallarate, Tecla da Firenze, Aloysono (Luigi da Milano), Giovanni Simone da Mortara, il Trombettino [1], Giovanni Antonio (da Milano), Ambrogio da (Verona), Giulio da Correggio, Pietro da Roma, Giacomino da Carmagnola, Nicolò da Sant'Angelo, Cristoforo da Siena.

E tre sono gli esecutori nei quali ci imbattiamo per la prima volta: Gio. Francesco da Como, Sacho (da Parma) e Diego. I tre nomi lasciati in bianco potrebbero corrispondere ad Arasino da Lodi, ad Ambrogio da Settimo, a Francesco da Milano, oppure a Bartolomeo da Siena; suonatori, questi, che troviamo elencati per la prima volta in una lista di cui fra poco parleremo.

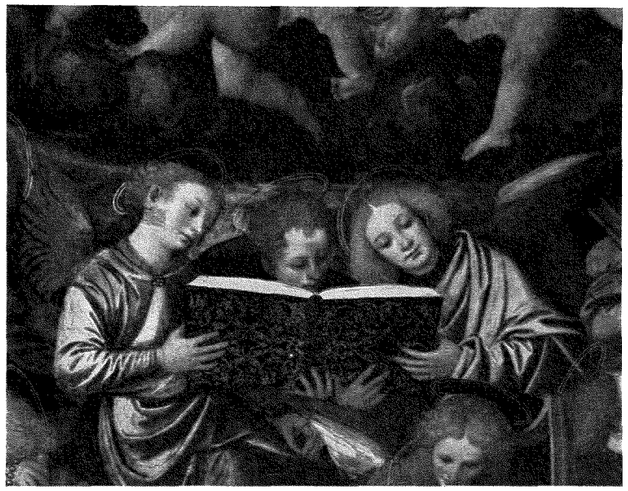
Nano con piffero e tamburino. Particolare del trionfo del giovane Massimiliano Sforza, nella *Grammatica* di Donato (Milano, Bibl. Trivulziana)

Intanto ci preme porre l'accento su una certa confusione che sempre è stata fatta scrivendo di questi esecutori che costituivano il corpo della musica destinata alle parate, ai banchetti di nozze, e in genere alle feste all'aria aperta o in vasti ambienti: qualcosa di simile alle nostre moderne bande. Si è infatti comunemente scritto di « trombetti e pifferi » come si fosse trattato di strumenti e strumentisti identici, mentre occorre dire che non solo gli strumenti erano diversi, ma che, a seconda si trattasse o di trombetti o di pifferi, anche l'origine dei suonatori e quindi delle scuole era differente. Il tradizionale, erroneo scambio derivò forse dal famoso verso di Sigismondo Pandolfo Malatesta, signore di Rimini:

« Arpe sonate, citere e lauti
E *pifari e trombetti* di Lamagna... » [2]

[1] Il Motta (*op. cit.*, p. 38) dà questo «trombettino» come un nome ignoto; ma noi sappiamo che esso è il trombetta ducale, presente fin dal 1450, « Messer Bartolo » o « Bartolomeo dicto Trombetino» (v. nota prec.). In una *Lista Tubicinium* senza data, ma intorno al 1470, detto suonatore è indicato come « Trombettino de Madonna » forse perchè addetto a qualche servizio per la duchessa.

[2] C. Yriarte, *Un condottiere au XV siècle*, Parigi 1882.



Angeli cantori. Particolare degli affreschi di G. Ferrari nella cupola del Santuario di Saronno

che non solo accostava indiscriminatamente i due gruppi di strumentisti, ma sembrava li facesse ambedue scendere in Italia dalla Germania; mentre, almeno per il ducato di Milano, le cose non stanno così in quanto le decine di trombetti ricordati finora sono tutti italiani. I *trombetti*, dunque, erano i suonatori di quello strumento a fiato a canna cilindrica di metallo, detto comunemente *tromba*, la cui caratteristica è di avere la imboccatura semisferica a bocchino: lo strumento cioè che apparteneva alla famiglia detta modernamente degli « ottoni ». Proprio nel XV secolo essa tromba aveva raggiunto, per merito di costruttori italiani, la moderna struttura a ritorti e si era differenziata nelle foggie più piccole delle trombette e in quelle più sviluppate delle grosse trombe « a tiro »[1]. E un nuovo documento testimonia che nella stessa Milano i trombetti sforzeschi potevano usare strumenti fabbricati da certo Antonio Bonfigli « maestro da trombete »[2].

A tutt'altra famiglia timbrica appartenevano i *pifferi*; che erano suonatori non già di «ottoni» bensì di strumenti «ad ancia»; una specie di antichi oboi dalle sonorità assai più intime e pastorali che non quelle delle trombe. Questi suonatori di piffero — come del resto dice l'origine tedesca del nome dello strumento (piffero, da PFEIFE) — erano per gran parte tedeschi scesi in Italia al servizio delle corti. Noi abbiamo già fatto la conoscenza dei pifferi convenuti a Milano nel gennaio e nel luglio 1468: e da quelle citate liste siamo venuti a sapere che alla corte ducale Galeazzo Maria stipendiava, accanto a 20 trombetti, 4 pifferi (anche se di essi il documento taccia i nomi); che il comune di Milano, accanto ai 6 trombetti aveva 3 pifferi lombardi e precisamente: Marchesino da Lodi[3], Ambrogio da Senago e Lorenzo da Nerviano; che il comune di Genova stipendiava 4 pifferi, e altrettanti ne stipendiava il signore di Mantova: di questi uno era locale (Gio. Leonardo da Mantova) e tre tedeschi (Angiolino, Marco e Lorenzo d'Allemagna). Se dunque, sulla traccia di documenti già noti e su quelli da noi ritrovati, vogliamo ora superare gli aridi elenchi di nomi e di date per tentare un quadro storico della vita musicale alla corte milanese degli Sforza, noi possiamo con sicurezza affermare che, anche per quello che riguarda gli organici dei complessi degli strumenti a

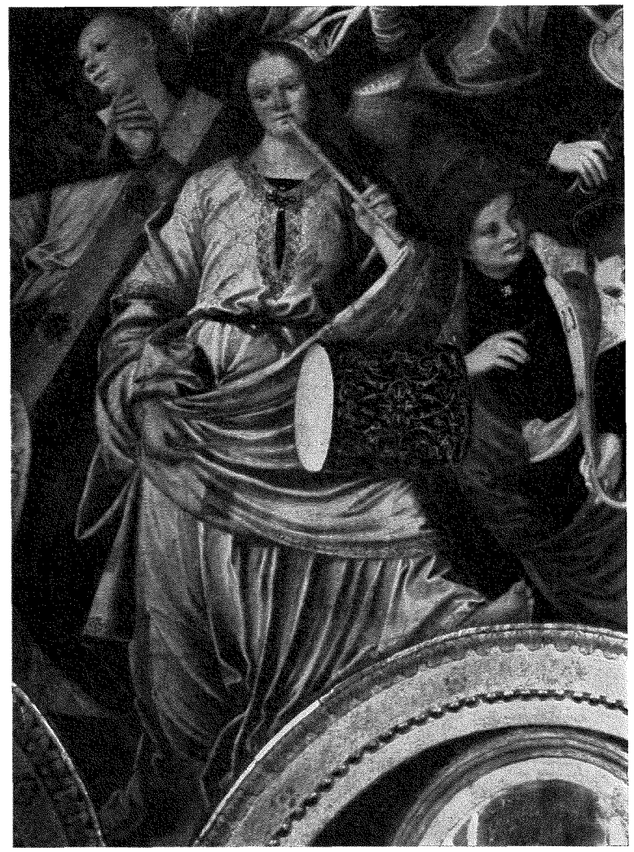
[1] C. SACHS, *Real-Lexikon der Musikinstrumente*, Berlino 1913, alla voce *Trompete*.

[2] Arch. di Stato, *Autografi* n. 94. È una supplica del Bonfigli al duca per essere difeso dalle grinfie di un creditore feroce, certo Vincenzo da Crema. Il Bonfigli prega il duca di un salvacondotto per poter « stare et habitare in questa Vostra cita de Milano et per tuto il dominio de Vostra Signoria liberamente et fermamente ad fare dele trombete per li sonatori de Vostra Signoria ad li quali di presente gli ne fa bisogno quatro per la festa de sancto Giorgio, cioè per Garavella, Johanne Symone, Christoforo da Sena et Baxiola». L'importante documento è senza data, ma dai nomi dei trombeti citati potrebbe essere di epoca attorno al 1470.

[3] Questo Marchesino de la Polla faceva parte dei pifferi di Lodi, e quando Francesco Sforza conquistò Lodi fu il primo a « cridarlo signore » per le vie della città. Con altri suoi compagni rivolse una supplica allo Sforza per un aumento di salario (Arch. di Stato, cart. *Musici*), e lo Sforza lo incorporò nella compagine milanese. V. anche MOTTA, *op. cit.*, p. 45 n.

fiato, essi non venivano messi insieme a caso, ma con un preciso senso di equilibrio fonico che cercava di contemperare le sonorità squillanti delle trombe con quelle più opache ma espressive dei pifferi; che è poi il principio che regola gli organici delle nostre moderne bande, dove le famiglie degli strumenti di ottone e degli strumenti ad ancia costituiscono la base del corpo sonoro. Un documento inedito che qui riproduciamo ci chiarisce la situazione: sebbene assai logora, sono leggibili in questa lista-paga i nomi, separatamente allineati, dei trombetti e dei pifferi; e con questi ultimi sono elencati un tamburino e un suonatore di liuto [1].

I nomi dei 15 trombetti ci sono per la quasi totalità noti (Francesco da Milano, Antonio da Roma, Luigi da Gallarate, Ambrogio da Settimo, Garavello da Soncino, Giacomino da Carmagnola, Gio. Simone da Mortara, Nicolò da Sant'Angelo, Sacco da Parma, Bartolomeo da Crema, Giovanni da Correggio, Arasino da Lodi, Cristoforo da Soncino, Gio. Pietro da Tarano, Gio. Antonio da Milano).



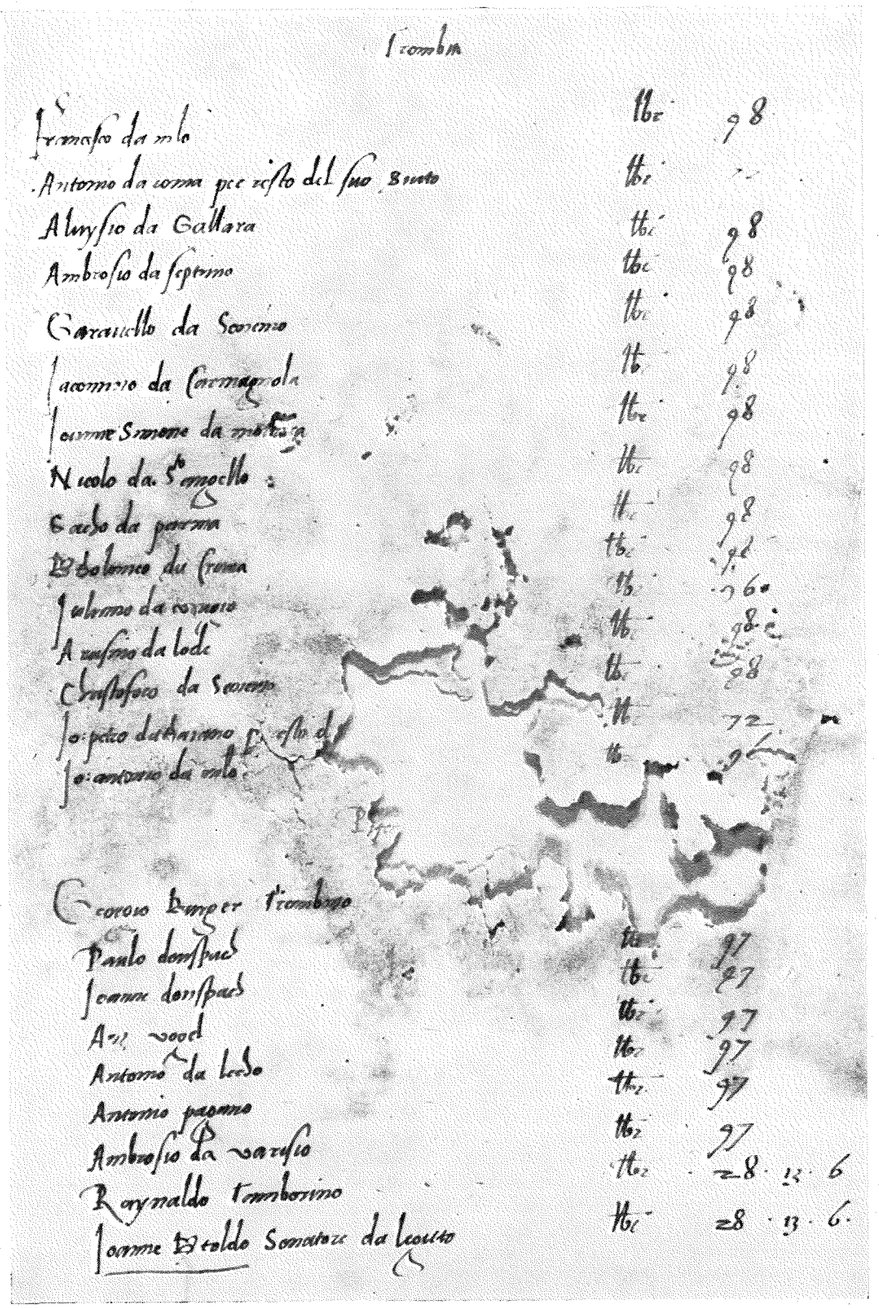
Angelo con flauto diritto e tamburo. Particolare degli affreschi di G. Ferrari nella cupola del Santuario di Saronno

Nuovi ci giungono, invece, i nomi dei pifferi ducali che erano taciuti nell'elenco del 1468. I quattro primi corrispondono probabilmente agli anonimi della lista, e sono nomi nordici: Giorgio Burger, Paolo Donspach, Giovanni Donspach e Anz Vogel [2]. Accanto a questi esecutori che costituivano certamente i « virtuosi » chiamati d'oltr'alpe,

[1] Arch. di Stato, *Autografi*, n. 94. Il documento non è datato, ma la presenza di nomi che non figurano nelle liste del 1466-'71 mentre li troviamo citati nelle Missive del '74 (è il caso di Ambrogio da Settimo), ci induce a porlo nei primissimi anni dopo il 1470. Due nomi del centro Italia, Antonio da Roma e Giov. Pietro da Torano (Rieti), ricevono una cifra minore di libre a titolo « per resto del suo servitio ».

[2] E. VAN DER STRAETEN (*op. cit.*, VI p. 26) dà come olandesi, questi nomi che così cita: Anze de Volgel, Paullo de Honspach, Georgio da Bourger, e che dice di aver rintracciato « dans un fragment de compte de 1469 » che noi non conosciamo. Il grave è che egli elenca fra gli olandesi anche Antonio da Lecco! Il fatto di vedere accanto al nome del Burger la qualifica di *trombono* non deve fare pensare ai trombetti: egli suonava uno strumento ad ancia più grave del normale, lo *Schalmei*, probabilmente, della famiglia delle bombarde.

E aggiungiamo, anche qui, altri nostri documenti inediti (*Potenze Sovrane* 124, fasc. Musici). Un primo documento ci fa conoscere come un tipo poco chiaro il « piffero Johan-



I.'organico del complesso di strumenti a fiato, a percussione e a corda della corte sforzesca (Milano, Archivio di Stato)

figurano i tre nostrani Antonio da Lecco, Antonio Pagano e Ambrogio da Varese [1]. L'elenco si conclude con l'indicazione di uno strumento a percussione, il tamburino suonato da Rainaldo; e con quella del principe degli strumenti a corda, il liuto (leguto) impersonato da Giovanni Bertoldo [2].

Non sappiamo a quale circostanza fosse legata questa lista: l'importante per noi è che essa offre il quadro di un organico ben pensato ed equilibrato di esecutori scelti, che certo dovevano partecipare ad un avvenimento musicale di qualche impegno. E questa considerazione, come non poche altre, offre il destro ad una conclusione di carattere musicale: che cioè ai trombetti ed ai pifferi di cui abbiamo discorso non fosse affidato soltanto il compito di salutare le apparizioni del duca con squilli fanfareschi; o d'accompagnare pomposamente la famiglia ducale in viaggi rimasti celebri [3]; o di commentare con « una grande sonata » alcuni straordinari spettacoli pubblici [4]; o di essere utilizzati come banditori di « crida » [5]; o di rifulgere nella ricercata bellezza delle ricche uniformi e nel luccichio delle trombe d'argento la festa di S. Giorgio; ma che essi partecipassero anche ad esecuzioni di musiche dotte trascritte e adattate per strumenti a fiato. La pratica dell'epoca — che non conosceva ancora ben delimitati confini fra la tecnica strumentale e quella della composizione vocale — lo indurrebbe a credere [6]. E lo indurrebbe a credere anche la perfezione

ne », coinvolto in una vicenda di beni dati in pegno, ad usura, in Milano per il valore di 42 ducati. Chi era codesto Johanne? Si potrebbe pensare al Donspach che è l'unico piffero che si chiami Giovanni; senonchè quel *Anz*, nome di battesimo del piffero Vogel, ci è subito apparso come deformazione di Hans (Giovanni). Ed ecco che un altro documento inedito, del 1481, ci chiarisce come Anz Vogel avesse italianizzato il proprio nome e cognome in *Johanne Uxelo teutonico*. Con siffatta sigla questo « fidelissimo servitore et pifero » rivolgeva al duca una supplica per un controversia di cento ducati. I due Giovanni sono con quasi certezza lo stesso Vogel, tipo poco raccomandabile.

[1] Il piffero Antonio da Lecco risulta presente a Milano fin dal 1450 (Arch. di Stato, *Missive* n. 2, f. 227). Mentre Ambrogio da Varese potrebbe essere il piffero che abbiamo già incontrato nel 1421 (v. Nota prec.).

[2] Van der Straeten (*op. cit.*, VI p. 26) nel frammento di documento del 1469 da lui studiato, ha visto che il « sonatore da leguto » si chiamava « magistro Johanne d'Alamagna ». Lo Joanne Bertoldo del nostro documento è certamente la stessa persona, ma la sua presenza alla corte di Milano risale al 1463, e la sua origine non è tedesca ma svizzera. Nel *Reg. ducale* n. 103, f. 124 v., c'è infatti una lettera di passo del 30 maggio '63 per « Magistro Janni Bertoldo de Basilea et Stefano de Monachis, alemanni, *citaristos* » (Motta, *op. cit.* p. 53).

[3] Come la famosa visita fatta da Galeazzo Maria, con la famiglia e il seguito, a Lorenzo il Magnifico nel 1471. Nella folla di consiglieri, ciambellani, cortigiani, palafrenieri, e della guardia del corpo di 100 cavalieri e 300 soldati, spiccavano anche 40 fra trombetti e pifferi, oltre a suonatori d'altri strumenti (v. *Lista de landata in Firenze facta et ordinata adì* 14 *de febraro de lanno* 1471, Motta, *op. cit.* p. 48).

[4] Fra le varie testimonianze ricordiamo la minuta di una lettera inviata alla duchessa di Milano, senza data ma probabilmente intorno al 1458, dove si narra di una rappresentazione offerta dai nobili e dai cittadini di porta Vercellina, rievocante il conclave dal quale uscì eletto papa Pio II. Descrivendo lo spettacolo stranamente misto di sacro e di profano, la minuta dice che « poj che hebeno molto ben manzato, dicti cardinali, monstrata prima la croce fora per una finestra, comenzorno al cridare ' papam habemus, dominum Senensem', et qui con campane, *trombetti* et *piffari* et *tamburi* fo facta una grande sonata ». (P. Ghinzoni, *Trionfi e rappresentazioni in Milano*, Arch. Stor. Lombardo, 1887, p. 829).

[5] Un importante documento, inedito, del 1479 ci informa come, durante la reggenza di Bona di Savoia, al noto trombetta Gio. Simone da Mortara fosse stato dato mandato di proclamare nelle terre del ducato le grida relative al raccolto delle biade. Lo trascriviamo per esteso (Arch. di Stato, cart. *Musici*), certi di fare cosa gradita al lettore.

XXVIII septembre 1479

Bona et Iohannes Galeaz Maria Sfortia vicecomes etcetera. Mandando nuy del presente / Zohanne Symone da Mortara nostro trombeta presente exibitore alle parte / nostre de Alixandre, Terdonese et Pavese della da Po, per fare proclamare / certe cride in tutte le terre, et loci et dicte parte in facto de biade, come da nuy e pienamente informato. Per tenore della presente comandiamo / a tutti le feudatarij nostri et loro offitiali, et subditi, ac etiam a tutti / li offitiali et subditi nostri desse parti, tam mediate quam immediate a nuy subposti, che al dicto Zohanne Symone / non solamente gli prestano patientia in lassargli proclamare dicte nostre / cride, ma etiam gli diano ogni adiuto et favore ad exeguire queste sue commissione, et gli provedano de guida, quale lo habia a guidare / de terra in terra, como sera expediente et luy rechiedra sotto pena della / indignatione nostra et sotto tutte le altre pene che per luy serano / imposte da nostri applicati alla camera nostra. Valitus presente usque ad completam executionem huius sue commissionis.

[6] A. Della Corte - G. Pannain, *Storia della Musica*, Torino 1944, I p. 252. Un noto codice della certosa di

raggiunta dai trombetti ducali, di cui un documento degli ultimi anni del dominio sforzesco sottolinea il successo. Nel corso della sciagurata ambasceria voluta dal Moro in Francia per concordare la spedizione di Carlo VIII in Italia, Galeazzo Sanseverino scrivendo da Lione al duca di data 5 giugno 1494, comunicava fra l'altro che i « trombeti de la Ex.tia V. che sono qui con mi, como sono soliti, se sono deportati tanto bene et nel sonare et nel resto che non se poteria desiderare più, per modo che et da la Maestà regia et da tutta la Corte hanno reportato laude di essere li migliori trombeti del mondo et la Maestà regia li ha voluto sentire sonare molte volte »[1]. Giudicati *li migliori del mondo* in una corte musicalmente aggiornata come quella francese, e per di più reputati come persone educate al punto da sapersi comportar bene nei ricevimenti reali: c'era veramente d'andare orgogliosi di un corpo musicale inviato come rappresentanza artistica dello stato milanese in una missione tanto importante.

Questa perfezione di tecnica, accompagnata da raffinate esigenze d'ordine sonoro, era severamente difesa a corte. Così, nel 1480, veniva rimandato agli anziani di Cesena il piffero Martino Guastalino che era stato richiesto evidentemente in sostituzione di uno dei quattro pifferi ducali. E la ragione per cui il suonatore veniva rinviato alla sua città dopo la sfortunata prova milanese, non era la insufficienza « nella virtù del sonare », ché anzi come esecutore egli risultava ancor più provetto di quanto immaginato; ma « per essere lo aere soe dissonante et discorde » da quello degli altri pifferi, al punto da non potersi « intonare con loro »[2]. Si ricercava, dunque, anche nella fanfara, un *aere* musicale di buon impasto e rispondente ad una sonorità omogenea e gradevole; al punto che bastava lo squilibrio fonico di un unico suonatore per disturbare la compagine tradizionale agli orecchi educati della corte.

Al fine di potenziare questo gusto che i pifferi oltramontani certo avevano perfezionato, si volle istituire una vera scuola dove addestrare i futuri maestri. Nel febbraio 1490 Ercole I duca di Ferrara scriveva a Gio. Galeazzo Maria, aderendo alla richiesta di mettere a disposizione del trombetta milanese Bartolomeo il proprio *trombono* Pietro, al fine di insegnargli « el modo et larte del sonare el trombono »[3].

Accingendosi a promuovere un trombetta alla più raffinata esperienza di piffero, il maestro Pietro di casa d'Este si proponeva, secondo le parole del duca, di insegnargli *il modo e l'arte* di suonare il nuovo strumento: cioè la tecnica e l'espressione del suonare. E questa sottile distinzione è già indice di una non trascurabile civiltà[4].

Buxheim contiene ben 250 pezzi dei maggiori polifonisti della prima metà del Quattrocento (Dunstable, Dufay e Binchois) trascritti per strumenti.

[1] Arch. di Stato, *Potenze estere*: *Francia* (in MOTTA, *op. cit.* p. 552.

[2] Arch. di Stato, cart. *Musici*. Il documento fu citato dal MOTTA (*op. cit.* p. 45), ma ci sembra opportuno trascriverlo per intero.

Ancianis populi Cesene

Magnifici amici nostri charissimi Martino Guastalino latore presente vostro subdito. Il quale ali di passati / vene a noy richiesto per compagno de questi nostri pifferi. Benche nella / virtu del sonare suo habiano trovato non mancho, anzi piu de quello / che cera stato significato; nondimancho per essere le aere / soe dissonante et discorde da quelle dessi nostri, et non se / potendo intonare con loro; retorna a casa con vostra bona / licentia quale luy ie ha rechiesta. Pertanto ve confortiamo / et preghiamo el retogliate al loco suo: ne rencresceria / che essendosse partito de là a nostra complacentia restasse / privo de quello, et ne reportasse danno per noy: siche / gratificandose voy in questo como speramo, le faresi cosa / grata; offrendose ali beneplaciti vostri apparecchiati.
Mediolani II iunij 1480

Johannes Nicolaus.

[3] Arch. di Stato, *Potenze Sovrane* 124, fasc. Musici. La lettera è citata del MOTTA (*op. cit.*, p. 52), qui la riproduciamo per esteso a testimoniare la collaborazione musicale fra la corte di Ferrara e quella di Milano.

Illustrissime Princeps et Excellentissime domine Ferrarie et affinis noster honoratissime. Inteso il desiderio de la Excellentia vostra per / la lettera sua de XX del passato, gli dicemo in risposta che Piedro nostro / trombono sera sempre apparecchiato insegnar Bartholomeo suo trombeta el modo / et larte del sonare el trombono, si per compiacere ala Illustrissima Signoria Vostra como / per obedire ali nostri commandamenti. Et bene valeat Excellentia vostra cui nos commendamus. Ferrara, XXVI Februarii 1490.

Hercules Dux Ferrarie etcetera.

[4] Nonostante le non rare bricconate che furono imputate ai trombetti (è noto che spesso il duca fu costretto a chiedere in prestito trombetti da altre corti, perchè parte dei suoi erano in prigione), codesti suonatori furono molto considerati a corte. Dovendo affrescare una sala del castello di porta Giovia con un dipinto che raffigurasse la grande cerimonia di S. Giorgio, il duca volle che vi fossero ritratti i cantori insieme ai trombetti. In altro dipinto dovevano figurare i trombetti « Aluisono (*Luigi da Gallarate*), Tegia (*da Firenze*), Juliano (*da Correggio*) e Sacho (*da Parma*) ».

[1] N. BENNATI, *Musicisti ferraresi*, Ferrara 1907.

[2] Una sicura testimonianza dell'attenzione che ebbe la cultura musicale presso i Visconti oltre che gli Sforza, resta la parte dei codici dedicati alla musica che si riscontra nella biblioteca delle due signorie. A questo riguardo, sostanziali restano le due opere: G. D'ADDA, *Indagini storiche... sulla Libreria Visconteo-Sforzesca del castello di Pavia*, G. Brigola, Milano 1875; e il recente studio di ELISABETH PELLEGRIN, *La Bibliothèque des Visconti et des Sforza*, Parigi 1955. Da questo ultimo volume stralciamo l'indicazione dei più importanti codici musicali, dei trattati e delle opere con riferimenti musicali, legati alla Biblioteca

La vita musicale all'interno del castello - Il liuto.

Sonatore di liuto. Particolare di miniatura del *De Sphaera* (Modena, Biblioteca Estense)

A questo punto abbandoniamo la vita musicale all'aperto e porgiamo l'orecchio a quella che si svolgeva entro le gelose pareti del castello; tentando, anche per questa, di tracciare uno scorcio storico leggendo con musicale attenzione i documenti già reperiti, accanto alle nuove testimonianze da noi ritrovate. Abbiamo lasciato sugli spalti della fortezza sforzesca gli strumenti a fiato: trombe, tromboni, pifferi, sordine, trombe di corno, corni e tamburini; ascoltiamo ora nell'intimità della camera risuonare liuti, chitarrini, rebecchini, arpe, cetre, salteri, dolcimeli, viole, clavicembali, clavicordi, e spinette; mentre le cerimonie sacre le sentiremo commentate, nella cappella di corte, dal suono dell'organo. Tutti gli strumenti dell'epoca sono dunque presenti in castello; tutta la gamma dei timbri musicali risuona fra le pareti della corte, dallo squillo dei fiati all'aristocratica trasparenza delle corde pizzicate, dall'agile armonia degli strumenti a tastiera alla sinuosa dolcezza degli archi. Il gusto per i particolari suoni degli strumenti non faceva dunque difetto; e questo spiega anche lo sviluppo che a corte ebbe l'arte della danza.

Diamo uno sguardo ai protagonisti di questa intima vita musicale, procedendo ordinatamente col passare in rassegna i vari strumenti. E cominciamo dal liuto, lo strumento a cui gli artisti milanesi dovranno dare tanto lustro nel corso del XVI secolo. Il liuto era di casa nella corte di Milano come in tutte le altre corti italiane: nel lungo soggiorno milanese, il Petrarca avrà certamente avuto vicino quel suo liuto che, morendo, lasciò in testamento al ferrarese Tomaso Bambagi[1]. E i Visconti non mancarono certo di curare l'ornamento musicale d'obbligo[2]. Ma, per il periodo che ci riguarda, il documento più antico risale

all'agosto 1454: ed è una lettera del duca Francesco che ordina al referendario di Pavia di procurargli il ritorno del « sonatore da leguto tedesco »[1]. Chi era codesto liutista nordico? Ce lo dice una lettera dell'anno successivo[2], diretta, ai 28 marzo, dallo stesso duca a certo Francesco Eustachi con l'ingiunzione di restituire a Matteo Tedesco il liuto da questi impegnato presso l'Eustachi stesso. Ciò non è vero — protesta prontamente due giorni dopo l'Eustachi —, e nel contempo svela che il Matteo Tedesco vendè il liuto per un bisilacho a certo Giampietro da Vailate il quale a sua volta lo rivendè a un ebreo per due ducati d'oro. L'offerta di vendita era stata fatta anche all'Eustachi, ma questi non l'aveva accettata « temendo de far cosa ingrata ala Excellentia vostra »[3].

Si è voluto riferire questo inedito pettegolezzo unicamente per sottolineare come la ricerca di un semplice liuto costituisse per un grande soldato come Francesco Sforza, non certo avvezzo alle squisitezze salottiere, un autentico piccolo affare di stato. Dunque alla corte del forte figlio di Muzio Attendolo, quando si era ancora ben lungi dal pensare alle raffinatezze di una cappella ducale, risuonavano già i flebili accordi del liuto: e si era fatto venire dalla Germania, o comunque dal nord d'Europa, il ricordato Matteo. Milano, anche in campo musicale, si spoglia ora del suo aspetto medioevale e diviene città rinascimentale; e per dar vita a quel rigoglio che pure nella musica la civiltà del Rinascimento già faceva presentire, l'aperto istinto di Francesco instaura fin d'ora la politica di quell'*internazionalismo musicale* di corte che i figli porteranno a mirabile altezza d'arte.

Il primo liutista che incontriamo presso gli Sforza è, dunque, un nordico: Matteo Tedesco, fra il 1445 e il '55. In questo stesso anno, però, si è mirato ben più alto: si sono infatti stretti rapporti con quel Pietro Bono, liutista principe — per alcuni ferrarese, per altri addirittura fiammingo — familiare di casa d'Este particolarmente caro a Borso, e che fu celebrato dal Guarino[4]. Sono del 18 dicembre 1455 le due missive che qui trascriviamo.

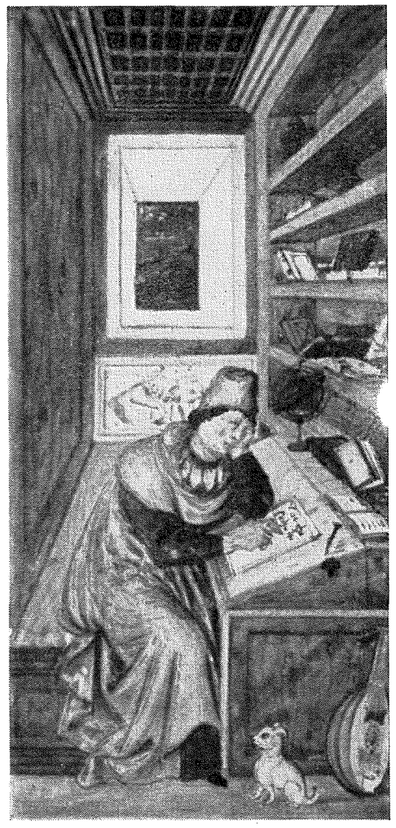
« *Petrobono cithariste.* Havemo inteso quello ne scriveti repondendo ala nostra circhal facto di Stephano sonatore, circa la quale cosa non ne accade dire altro / se non che havendo voy andare altroe come ne scriveti, haverimo / acaro ne remandiati lo dicto Stephano, regratiandovi del bono / animo quale gli demostrate per nostro amore. Datum Mediolani die XVIII decembris 1455 ».

« *Stephano Teutonico cithariste.* Havemo inteso quello ne hay scripto et ne scrive Petrobono / circa li facti toy. Et perchel dici che de presente vole andare / ad extranee parte, dicemo per resposta che debbij retornare / da noy perche havendo luy andare altroe male porressi / imparare. Mediolani ut supra ».

Da questi documenti apprendiamo che già nel '55 si era stabilita un'amichevole simpatia fra il duca e il famoso liutista allora trentottenne e familiare della corte estense; e che, avendo egli da « andare altroe », si esigeva che certo Stefano tedesco (che sembrerebbe essere allievo del Bono), tornasse a Milano. In pochi anni di ducato, Francesco aveva dunque attratto a corte anche dei liutisti, di cui due sicuramente nordici. Non ci consta quanto tempo Pietro Bono restasse a Milano « in visita », comunque grande restò l'attaccamento che il duca sentì per lui tanto che il 17 novembre 1456 scriveva al duca di Modena la seguente caldissima raccomandazione.

« Petro Bono è venuto qui da nuy ad visitarne quale / habiamo veduto volentieri, sia per le soe virtuti et / maxime del sonare, che crediamo il mondo non habia / el suo paro, si etiam per essere luy affectionatissimo / servitor de Signoria vostra; per lequale cose ne parso per questa / nostra recomandarlo alla prefata vostra Signoria, pregando / quella che per nostro amore et per le sue singulari virtuti / et fede, in ogni cosa li accaderà, li piacia haverlo / recomandato et monstrare cum effecto verso dicto Petro Bono / che le nostre recommandatione presso la prefata vostra Signoria / li siano retornati utile et commode... »[1].

E nel '57, ai 12 aprile, rivolgeva direttamente a Pietro Bono la preghiera di volersi impegnare ad istruire nel liuto certo Gaspare, un garzone del nobile frate da Lonate Pavese[2]. Ancora, il 24 ottobre '61, il duca presentava con una propria lettera all'insigne virtuoso, il giovane Antonio da Brescia, pregando di volergli usare « per nostro amore ogni diligentia et solicitudine per insegnarli »; assicurando inoltre che « tutto quello bene gli fariti l'haveremo così caro, grato et accepto, como sel facesti ad nuij proprij »[3].



F. Petrarca nello studio con accanto il liuto. Miniatura del sec. XV, di Francesco d'Antonio del Chierico, da *Il Canzoniere e i Trionfi* (Milano, Bibl. Trivulziana, cod. 905, fol. 1 v)

viscontea; cioè restando alla *Consignatio Librorum* del 1426.

MARTIANUS CAPELLA in littera antiqua... – DE SOLENNITATE Archiepiscoporum ad vesperos officium notatum in cantu sine assidibus... – LIBER CANTUS sive quaterni sex cartarum in cantu ecclesie... – MISSE DOMENICALES in cantu... – ANTIPHONARIUS in carta... – ANTIPHONARIUS forme minoris... – ANTIPHONARIUS eiusdem forme... – ANTIPHONARIUS unus grossus secundum sanctum Ambrosianum... – LIBER unus de cantu... – OFFICIUM corporis Christi scriptum cum cantu... – OFFICIUM misse... – MISSALE antiquum... – PSALTERIUM secundum beatum Ambrosium... – PSALTERIUM in gallico... – BOETII MUSICA... – PSALTERIUM glosatum... – PSALTERIUM glosatum secundum Magistrum Sententiarum... – PSALTERII glose secundum Brunum... – GLOSA super himnis... – LIBER in lingua gallica tractans de rege Ricardo de Anglia (et) de Dalphino de Alvernia... [Chansonnier qui devait commencer par le sirvèntes du roi Richard et du Dauphin d'Auvergne...] LIBER unus scriptus in papiro in gallico tractans de rege Karolo Martello et Ugone de Alvergna... [Chanson de geste de « HUON d'AUVERGNE »] LIBER qui dicitur Verbum abreviatum Cantoris Parisiensis... – OFFICIOLUM beate Virginis Marie cum quampluribus Evangeliis hystor, et PSALTERIO Virginis Marie... – LIBER PSALTERII cum Kallendario in principio... – LIBER unus in gallico in versibus... [L'incipit, mais non l'explicit, correspond au « DIT DU LION » de Guillaume de Machault] - LIBER unus de cantu... - LIBER unus de cantu mediocris...

[1] Arch. di Stato, *Missive* n. 26, f. 37.

[2] ivi, f. 195 v.

[3] Questa risposta si trova in *Autografi* n. 94, doc. 46. Di essa diamo la trascrizione integrale.

Illustrissime ac Excellentissime princeps et domine domine singularissime. Ho inteso quanto la Signoria Vostra me scrive de uno laguto de Magistro Mattheo Todescho / il quale dice lui a me havere impignato / aviso la Signoria Vostra che ha significato contra el vero / pero che quando era qui questa Estate passata et essendo allogiato qui in casa me proferse de volerme dare el laguto per uno Bisilacho / et io temendo de far cosa ingrata ala Excellentia Vostra negai de acceptarlo. Lui come homo constricto del denaro lo vende ad uno citadino che si chiama Johannepetro da Vailate per uno Bisilacho / il quale el vende poi ad uno giudio per dui ducati doro. Unde per tanto he dibixogno la Signoria Vostra faza scrivere al deto Johannepetro come meglio li parira et nientedemeno io in questo tempo dare opera de havere il deto Laguto. A la Signoria Vostra propriamente me recommando. Ex papia die 30 Martij 1455.

fidelissimo servitor Franciscus Eustachius

[4] L'elegia del Guarino è « In Petrum Bonum citharistam rarissimum ». Il MOTTA (*op. cit.*, p. 53) sostiene che il Pietro Bono sia ferrarese, in contrasto con quanto asserisce il VAN DER STRAETEN (*op. cit.* VI, p. 111), che nel famoso virtuoso volle vedere un fiammingo. A questo proposito cfr.: G. CHOUQUET, *Journal des Beaux-Arts*, 31 marzo 1879; M. CITTADELLA, *Documenti ed illustrazioni riguardanti la storia artistica ferrarese*, Ferrara 1868. V. anche: E. HARASZTI, art. *Bono Piero*, nell'enciclopedia « Die Musik in Geschichte und Gegenwart ».

[1] Arch. di Stato, *Missive* n. 29, c. 254 v.

[2] ivi, c. 348 r.

[3] *Missive* n. 50, c. 289 v. Altri suonatori di liuto che fecero la loro apparizione a Milano sono citati dal MOTTA

Angelo con lira da braccio. Particolare di una pagina della *Sforziade* miniata dal Birago

Non può non sorprendere, in Francesco, la ricordata generosità nei confronti del duca di Modena, a cui non « sviava », ma anzi raccomandava un virtuoso del quale, a suo giudizio, il mondo non aveva « il suo paro ». La politica artistica dei figli, specialmente di Galeazzo Maria, sarà tutt'altra: e li vedremo rapire, ovunque e a qualunque costo, i migliori musicisti per assicurarli alla gloria musicale della corte milanese.

Le viole e gli altri strumenti.

Accanto ai liutisti troviamo presenti in castello anche i suonatori di viola. Strumenti ad arco avevano già allietato la corte viscontea [1], ma il consapevole gusto musicale per la dolce e delicata viola sembra affermarsi con gli Sforza. Siamo nel 1460, Francesco ha avuto da Bianca Maria l'ultimo suo figlio legittimo: Ottaviano Maria. Fra gli educatori del bambino figura anche un « maestro Barbante cum la sua violeta »; e tanto si delizia il fanciullo al suono del maestro fiammingo [2], che Antonio de Minuti sollecita dalla duchessa l'invio del virtuoso, in una sentita lettera inedita che riproduciamo.

« Illustrissima Madona mia. Sono stato ad visitare questo Vostro Inclito Figliolo Ottaviano Maria quale, dio gratia, sta bene; et sempre è in qualche moto, et è bello et jocundo, che pare uno Angeleto deseso da celo. Et como li angeli sono sempre in letitia, sono et canti, così pare che desidera dessere dicto Vostro Angeleto, quale non fa altro che domandare el suo maestro, Barbante, cum la sua violeta. Si che per conforto et recreatione del prefato Vostro Inclito Angeleto, prego la S.V. se degni mandarle dicto maestro Barbante, quanto più presto gli piace. Ad ciò che se possa consolare. Dato Mediolani die 21 agosto 1460 ».

Due giorni dopo, il 23 agosto, il duca scriveva a Pietro da Gallarate avvertendolo che inviava « li tre todeschi sonatori de leyuto et de viola per dar piacere alla Ill.ma Madonna nostra consorte », durante il periodo che ella fosse rimasta colà. Nel contempo pregava di essere informato se « quello de la viola » avesse soddisfatto la duchessa come aveva soddisfatto lui; in quanto « ne pare al gusto nostro chel sona meijo che persona che maij sentissemo sonare » [3]. Non mancava di senso critico, o almeno di un desiderio di giudizio, il vecchio soldato ora diventato duca di Milano: e come precedentemente aveva proclamato Pietro Bono il più grande liutista, ora affermava essere il migliore violista questo nordico che egli inviava dalla consorte insieme ai suonatori di liuto.

Risulta dunque evidente che fra i musici stipendiati di corte figuravano, accanto ai trombetti e ai

(*op. cit.*, p. 57); ma, appunto per la loro fugace presenza e per la nessuna importanza del nome, non ci sembrano interessare un quadro di costume e tanto meno uno scorcio storico.

[1] Come appare dalla miniatura del suonatore di viola davanti a G. Galeazzo Visconti, in P. Toesca, *La pittura e la miniatura nella Lombardia*, Milano 1912, p. 312.

[2] Arch. di Stato, *Potenze Sovrane* n. 124. Diciamo fiammingo questo anonimo violista, in quanto il nome Barbante potrebbe stare al posto di Brabante. Del resto è facile ammettere che il suonatore di viola, uno dei « tre todeschi » citati nella seguente lettera, sia proprio il Barbante.

[3] Arch. di Stato, *Missive* n. 47, c. 227.

pifferi, anche suonatori di liuto e suonatori di viola. Nuovi documenti ci dicono come codesti strumentisti non facessero sporadiche apparizioni a corte ma figurassero stabilmente negli organici musicali. Così in un futuro elenco del 1493 — siamo nello splendore della reggia di Ludovico e Beatrice — che enumera i *Camareri et cortesani del molto Ill.mo Signore, per le provisioni Loro del anno 1493* [1], troviamo anche i seguenti nomi:

Augustino *sonatore da violla* Libre 32.
Jacomo *sonatore da violla* Libre 32.

che ci rivelano la stabile presenza a corte di due strumentisti ad arco. È da presumere che a consigliare questi nuovi organici al duca Francesco sia stato Pietro Bono. Non a caso ci è stato dato di rintracciare nell'Archivio di Stato di Milano una *Lista de la cometiva che va a Napuli per la Ill.ma Madona Duchessa de Ferrara* [2] dove, dopo l'elenco dei gentiluomini, dei siniscalchi, della servitù addetta ai carriaggi, figura anche l'elenco dei:

Sonadurij

Pietrobono cum lo suo tenorista		Libre 3
Bernardo todesco		Libre 2
Piedro cantatore		Libre 2
Andrea da Parma Zampolo da Parma Rainaldo	Sonadurij de viola	Libre 3
Piphari comunali		Libre 5
Trombetti ducali		Libre 10

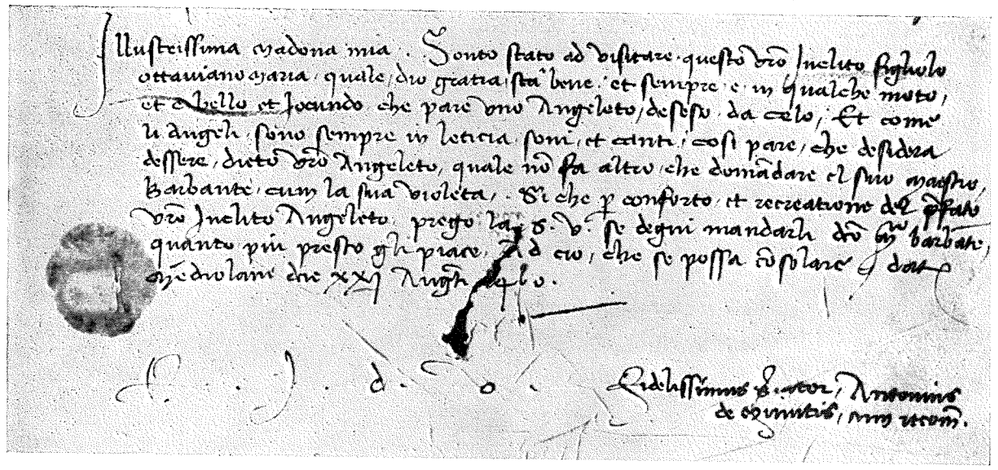
Questa lista non datata, non sembra riferirsi ad avvenimenti degli Sforza (probabilmente fu stesa in Ferrara in occasione delle nozze di Ercole d'Este con Eleonora d'Aragona, nel 1473); ma averla trovata fra le carte sforzesche potrebbe indicare una sorta di suggerimento o di traccia che servì alla corte di Milano per la preparazione dei propri organici. I cantori sono quelli della corte estense. Comunque sia, essa lista ci chiarisce la pratica musicale cameristica dell'epoca, confermandoci che l'insigne Pietro Bono non solo si produceva singolarmente, ma anche accompagnava il canto de « lo suo tenorista ».

I complessi strumentali.

Liuti e viole si accoppiavano nelle esecuzioni a corte: la viola per tenere la dolcezza del canto, il liuto per gli accompagnamenti oltre che per le composizioni solistiche. Tale accoppiamento timbrico resta provato non solo dalla iconografia, ma anche dai nostri documenti. E poichè siamo in tema di indagine attorno al gusto timbrico strumentale, ci chiediamo: come venivano combinati fra loro gli altri strumenti? Per le parate, vale a dire per la musica « fuori di casa », abbiamo largamente detto scrivendo e dei trombetti e dei pifferi; qui aggiungiamo che quando gli ambasciatori fiorentini, in viaggio per la corte di Francia, sostarono a Milano nel novembre 1461, dopo essere stati salutati fuori di città « con trombetti e pifferi », si videro allietato il soggiorno milanese da ricevimenti in castello con la presenza « et sera et mattina » di « vari et nuovi sonatori di liuti,

[1] Arch. di Stato, *Potenze Sovrane* n. 122. In questa lista ricaviamo interessanti notizie anche sui trombetti ducali. Ad esempio, figurano in essa due nomi indicati come « trombeti vechij » e pensionati con libre 100, e sono *Ambrogio da Settimo*, che abbiamo incontrato a corte fin dal 1474 (v. nota prec.), e *Aluysono da Galleria* (Luigi da Gallarate) che è presente nella lista del 1463 riferita dal Formentini (Motta, *op. cit.*, p. 37). Infine troviamo indicate nell'elenco anché due « Boche che hano a mangiare fuora de casa a le quale se ha da dare li dinari », che si riferiscono a due noti trombetti: *Juliano* (Giuliano da Correggio) e *Sacho* (Diego Sacho da Parma), anch'essi fedeli da vari decenni alla corte sforzesca.

[2] Arch. di Stato, *Autografi* n. 94, fasc. 46.



Lettera alla duchessa per l'invio presso Ottaviano Maria del musico Barbante (Milano, Archivio di Stato)

arpe, trombe, pifferi, dolcimeli et altri instrumenti »[1]. Il gusto per le più sottili e raffinate sonorità andò sempre più consolidandosi con il passaggio al governo del Moro. Ma non si pensi che ci fosse bisogno di arrivare fino a Ludovico per trovare tanta ricercatezza di gusto musicale: già col gennaio del 1469 Galeazzo Maria aveva stabilito che — oltre ai 20 trombetti — l'organico musicale di corte prevedesse: 5 pifferi tedeschi oltre ad *Antonio piffaro* (Antonio da Lecco?); un suonatore di liuto (maestro Janes tedesco); una viola (quel de la viola)[2]; un tamburino. E l'ordine veniva dato col seguente documento:

« Dilecte noster Antonio. Semo contenti et volemo facij fare pagamento mese per mese ad questi cinque/piffari thodeschi, exebitori de questa, ad raxon de fiorini cinque cioè 5, de aureij per caduno / ad pag. 12 che monta fiorini de aureij 300 quali fano libre 975 ducati 242 / et libre 3. Item vogliamo facij fare pagamento ad pag. 12 ad maestro Janes: Antonio piffaro / al Tamborino et ad quel de la viola ad raxon de libre 14 soldi 6 denari 9 per caduno / monta in anno ducati 172 libre 2. Che sumano in tutto ducati 415 libre 1 / ad libre 4 per ducato comensando ditto pagamento ad jenaro proximo passato. Dato / in Vigevano die 19 februari 1469.

Galeazzo M. »

[1] G. Milanesi. *Il viaggio degli ambasciatori fiorentini al Re di Francia nel* 1461... in « Arch. Stor. Italiano », 1865, I, p. 48. Riferito in Motta, *op. cit.*, p. 50. Il dolcemele (*dulce-melos*) era uno strumento a corda da tavolo, simile al salterio nella forma; ma le cui corde, anzi hè pizzicate, venivano toccate con due bacchette. Di qui la dolcezza del suono.

[2] Arch. di Stato, *Autografi*, n. 94. Altri e già noti documenti ci informano sulla figura morale di detto liutista maestro Janes (Johanes Todesco), e del suo amico e collega « de la viola ». Sei anni più tardi, il 17 aprile 1475, Giovanni da Castronovate ordinava da Abbiategrasso « al magistro Johanes Todesco, sonatore de leguto, ed al suo compagno che sona la viola », di trovarsi presso di lui il dì seguente. Ma, si raccomandava, « che per domane non debino imbriacarsi, ma che poy nel resto dell'anno gli damo licenza de far come li piace, purche domane siano sobry ». (E. van der Straeten, *op. cit.*, VI, p. 27).

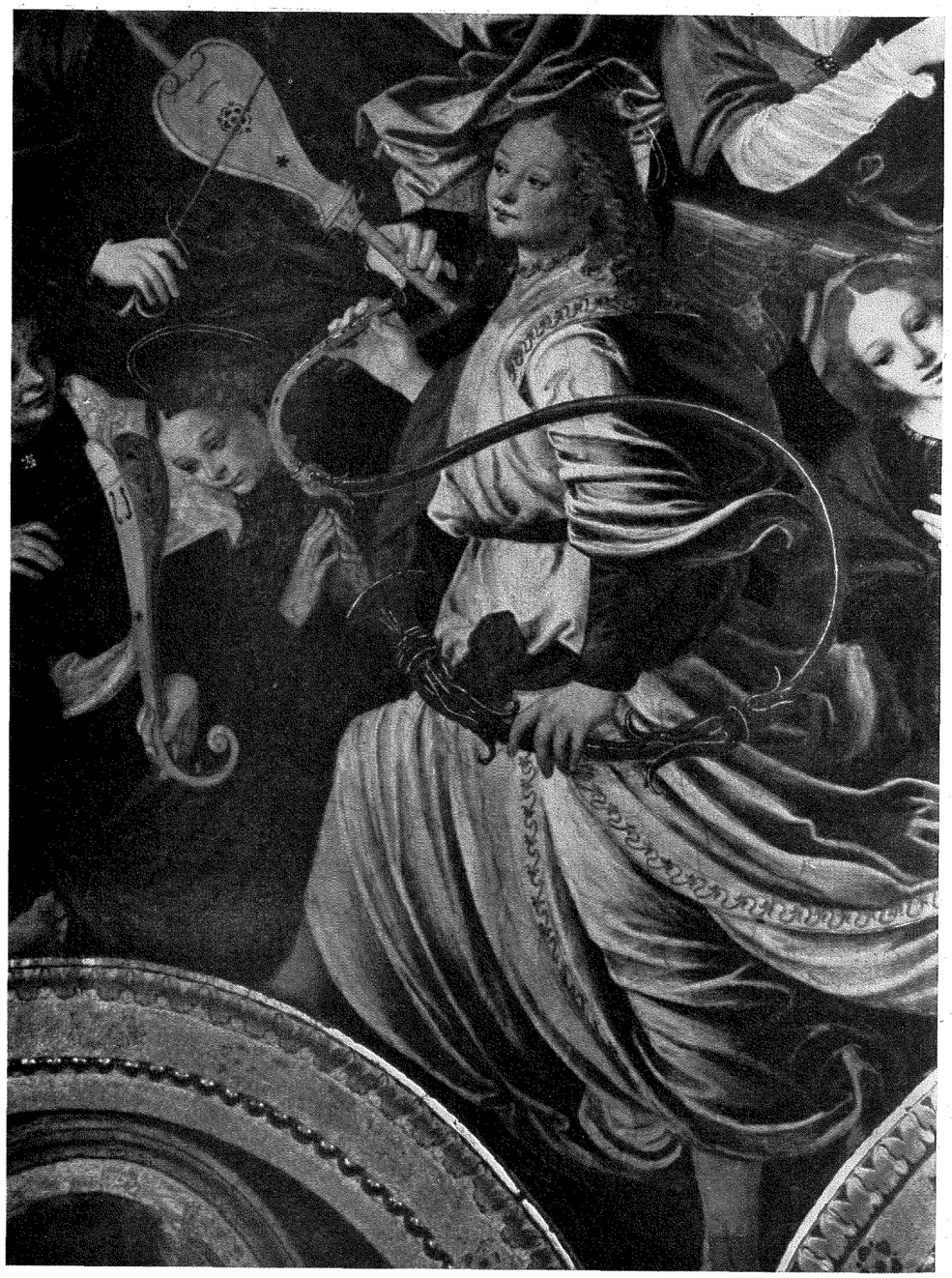
Questa preoccupazione della casa ducale era ben giustificata dalle abitudini del bere che resero tristamente famosi, fin dall'antichità, i nordici scesi in Italia. Del resto Galeazzo Maria, in occasione dell'importante suo viaggio a Firenze, si vide costretto a pregare, il 6 febbraio 1471, il marchese di Mantova di cedergli alcuni suoi suonatori in quanto « li nostri pifari et tromboni ... havendo ... commisso certo delicto li havemo facto mettere in pregione ».

Strumenti a pizzico, ad arco, a fiato e a percussione negli « assieme strumentali » del Rinascimento.
Affresco di G. Ferrari nella cupola del Santuario di Saronno

Nel 1488 il fratello di Galeazzo Maria, Ermes Felice, Simonotto Belprato e Gio. Francesco di S. Severino, dovendosi recare a Napoli a prelevare Isabella d'Aragona che veniva sposa all'infelice duca Gio. Galeazzo Maria, scrivevano al duca Ludovico che inviasse loro a Genova i suoi suonatori; e ciò sia per la gioia di ascoltarli, in quanto « niuna cosa possemo habere la quale per via ne daghi mazore piacere »; sia per il prestigio della casata, perchè tale parata musicale « alla gionta nostra ad Napoli ne sarà honorevole ». E i richiedenti non domandano i normali trombetti, comuni ormai a tutte le piccole corti e ad ogni municipalità; ma pregano che siano loro inviati, « li pifari, sordine, tamborini, dopijni, corni et tutti quilli altri instrumenti *con li quali se accordano* »[1]. Dunque una scelta compagine di strumenti a fiato, nella quale, sul ritmo del tamburino, si ascoltavano le morbide sonorità di timbri eletti; ai quali, però, dovevano aggiungersi le voci di altri strumenti, qui non nominati, a condizione che si armonizzassero con le precedenti.

E sappiamo che i pifferi e il trombone ducali erano, per maggior parte, nordici. (Motta, *op. cit.*, p. 47).

[1] Arch. di Stato, *Potenze Sovrane*, Isabella d'Aragona. (Motta, *op. cit.*, p. 49). Gli strumenti qui indicati, ad eccezione del tamburino che è a percussione, appartengono alla più eletta famiglia dei fiati (aerofoni). Dei pifferi già sappiamo, e accanto ad essi troviamo *i sordini* (specie di oboi) ed il nobilissimo *corno*. I *dopijni* supponiamo siano i *Doppioni* di cui parlano L. Zacconi (*Pratica di Musica*, Venezia 1596) e M. Praetorius (*Syntagmatis musici t. secundus*, Wolffelbüttel 1618); una sorta di fagotto più tardi chiamato Cromorno.



Angelo con buccina a S. Di fianco a sinistra angelo sonatore di ribeca: in alto, strumenti di fantasia (G. Ferrari. Particolare della cupola del Santuario di Saronno).

Siamo di fronte ad un gusto di squisita ricerca timbrica, che costituirà la base della futura scienza dell'orchestrazione.

Se questo avveniva nei confronti della musica da eseguirsi all'aperto, è facile immaginare come la raffinatezza si potenziasse allorchè si trattava di fare della musica adatta alla raccolta intimità delle sale private, o allo sfarzo luminoso delle feste ducali. Agli strumenti soprastava allora la voce umana: il canto cioè di solisti da camera da non confondersi con i cantori della cappella, di cui parleremo in seguito. I documenti già noti ci riferiscono al proposito di una certa « Anna cantatrice », non meglio identificata, che si recò a corte per partecipare ai festeggiamenti delle nozze di Galeazzo Maria con Bona di Savoia, munita di una commendatizia del marchese Guglielmo di Monferrato. Tale lettera in data 29 giugno 1468 presentava la cantante come « persona honorevole et molto apta et sufficiente a simili giochi et feste » [1].

Gli strumenti si alternavano al canto durante i banchetti: nel 1493, allorchè Bianca Maria Sforza andò sposa all'imperatore Massimiliano, durante il pranzo della sosta di Innsbruck, « fu hor sonato un sono hor un altro, trombe, cornamuse con piva, liutto cum violla, e hor fu cantato degnamente in terzo canto figurato » [2]. Dunque, al sicuro squillo iniziale delle trombe facevan qui seguito le musiche eseguite da strumenti ad ancia, poi brani di *viole e liuti*, quindi pagine vocali — probabilmente frottole — a tre voci. Un vero programma cameristico sapientemente variato e dosato nei timbri e nei colori fonici.

La Didattica. Per chiudere questo paragrafo dedicato agli strumenti da camera e per ribadire il fatto che essi — con alla testa il liuto — erano già in auge all'epoca di Francesco Sforza, citiamo ancora un documento inedito che in più ci informa dell'amorevole interesse con cui il primo Sforza seguiva l'addestramento « scolastico » delle giovani energie musicali. Sempre nel 1461, in data 28 marzo, un certo Antonio Guidobono, informando il duca circa i progressi di un Picinardi di Cremona affidato alle sue cure di maestro di canto e di liuto, così scriveva da Vigevano: Il ragazzo è assai dotato tanto « al cantare como al sonare e ha una voce bonissima e tuta de gorga... Et credo che in quatro o sey mesi al più... sarà facto uno bono sonatore de liuto *che molto si conviene cum el cantare* »[3]. E a questa importantissima testimonianza circa la preparazione del «cantore a liuto», il maestro fa precedere una fondamentale osservazione didattica quando scrive che il Picinardi «ha imparato molto bene cantare *per raxon e per praticha* ». Secondo il ragionamento e secondo l'esperienza, cioè; e qui noi vediamo già additato con chiarezza il sistema di una didattica che sapeva contemperare la logica della teoria con la necessaria efficienza della pratica musicale. Sollevando finalmente il velo che finora avvolgeva nel mistero la vita musicale strumentale della Milano all'inizio della seconda metà del Quattrocento, noi ci rendiamo conto di come nella metropoli lombarda fiorissero una attenta attività di canto solistico e un rigoglio strumentale che spiegano l'avvento dei grandi liutisti del secolo seguente.

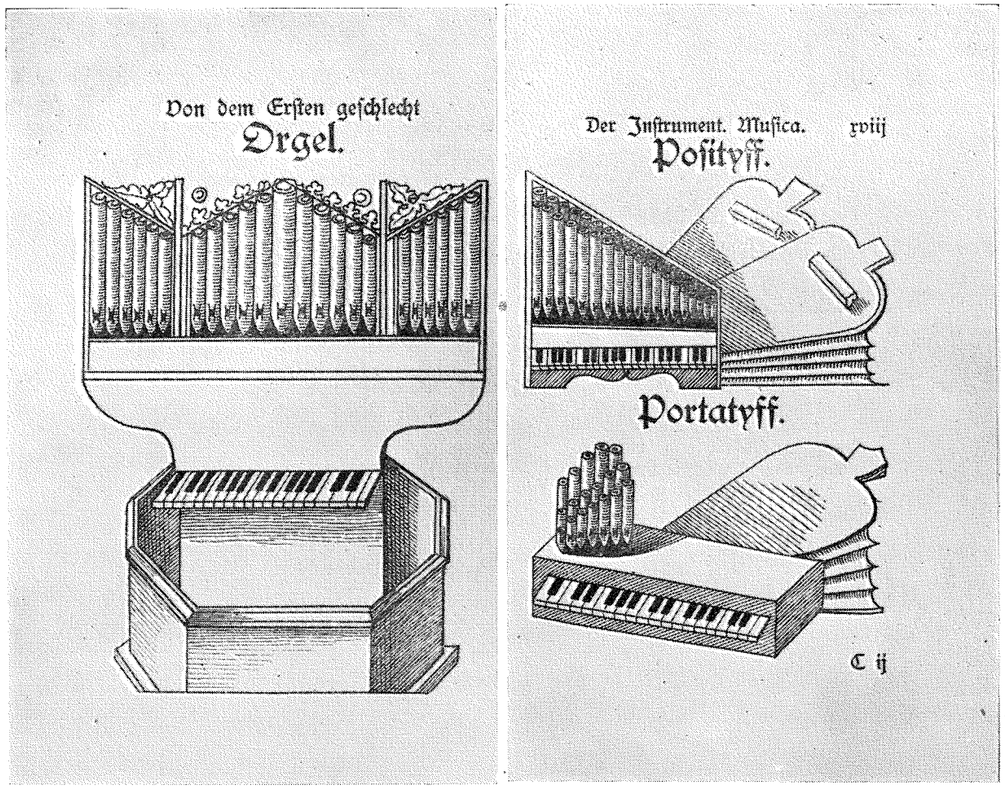
Organi e strumenti a tastiera. Per tradizione insigne l'arte organistica aveva in Milano radici solide mercè il sostanziale apporto della pratica musicale in Duomo. Non deve dunque far meraviglia se anche in altre città troviamo organisti di formazione milanese: come, ad esempio, Simone di Pavia, Giovanni Antonio Pecora, Gabriele e Andrea, che nella seconda metà del secolo si alternano all'organo di S. Petronio in Bologna [4]. Si può pertanto comprendere come a corte si desiderasse avere organisti e organari propri, non richiesti al Duomo, seguendo quella politica di autonomie e di superamento che caratterizza la formazione della cultura musicale sforzesca. Ora Galeazzo Maria Sforza, che alimentava la propria sensibilità artistica ascoltando di musica tutto quanto gli potesse capitare durante i suoi viaggi, era rimasto impressionato, nel corso di una visita a Firenze, dall'arte del celebre

[1] Arch. di Stato, *Potenze Sovrane* 124. Riferita in Motta, *op. cit.*, p. 299.

[2] A. Ceruti, *Nozze di Bianca Maria Sforza*, « Arch. Stor. Lombardo », 1875, p. 75. In Motta, *op. cit.*, p. 299.

[3] Arch. di Stato, *Autografi*, n. 94. Si noti che per il canto si usa già la indicazione tecnica di una voce « tuta de gorga ». Si tratta della dizione tecnica che largamente userà nel '600 Monteverdi: cremonese come questo Picinardi.

[4] Motta, *op. cit.*, p. 300 nota. G. Cesari, *op. cit.*, (in estratto) p. 9.



Organi positivi e portativi (da M. Agricola, *Musica instrumentalis*, 1529)

Antonio Squarcialupi; l'*Antonio degli Organi* del quale, avendolo pur udito «cantare con la citara», aveva riferito al padre con ammirazione in una lettera scritta dalla villa Medici in Careggi il 23 aprile 1459 [1]. Il ricordo dello Squarcialupi non dovette rimanere senza strascichi in Galeazzo divenuto duca, se, dietro una segnalazione fatta dal condottiero Roberto da Sanseverino, nella primavera del 1472 fece il suo ingresso a corte l'organista greco Isacco Argiropulo.

La prima lettera conosciuta al riguardo risale infatti al 23 aprile; e il Motta, nel riferirla, avanza l'ipotesi che codesto Isacco fosse « forse parente prossimo del celebre Giovanni Argiropulo che insegnava greco a Firenze, e lodato dal Poliziano » [2]. Nostri nuovi documenti ci informano non solo che l'organista era il figlio del famoso umanista greco, ma ch'egli era allievo dello Squarcialupi e, infine, che le pratiche di corte per assicurarsi la presenza dell'Argiropulo vanno spostate di ben sei anni, e cioè al 1466. La lettera di cui diamo la trascrizione in nota, ci svela come Galeazzo Maria, da pochi mesi succeduto al padre nel

[1] La bella lettera nella quale il giovane Galeazzo riferisce sull'arte di « uno Maestro Antonio » sta in: BUSER, *Die Beziehungen der Mediceer zu Frankreich waehrend der Jahre* 1434-1494..., Lipsia 1879, p. 374.

[2] MOTTA, *op. cit.*, p. 287.

governo di Milano, pensasse di assicurare alla corte niente di meno che lo stesso Squarcialupi (maestro Antonio) [1].

Si informa il duca da Firenze, il 18 ottobre '66, che lo Squarcialupi non cede alle pressioni milanesi nonostante la promessa di « megliore conditione », in quanto la moglie non intende venire a vivere fuori di patria. Ci sarebbero due allievi di maestro Antonio, uno dei quali l'Argiropulo « figliolo de don Johanne »; ma sono ricchi e perciò anch'essi non hanno nessuna intenzione di muoversi « de casa loro ». Lo Squarcialupi potrebbe venire a Milano per una scappata di pochi mesi, ma per ottenere questo permesso occorrerebbe avere il beneplacito di Piero (*il Gottoso*). Non si ha alcuna notizia circa un viaggio a Milano dello Squarcialupi: seguitarono invece le trattative con « messer Isaacho greco figliolo del clarissimo philosopho messere Giovanni Argiropolo », che il cardinale F. Gonzaga definiva « servitore de nobile ingiegno, de grande doctrina, de molte virtute et gientileze dotato », in una lettera inviata da Roma al duca il 2 aprile 1472 [2].

Tale documento, pur esso sconosciuto al Motta, precede d'una ventina di giorni la nota lettera del 23 aprile '72 con la quale Roberto da Sanseverino riferiva da Bologna al duca che l'Argiropulo, giunto da Napoli a Roma, si era ammalato « per l'ayre triste »; e che, risalendo la penisola, si era quindi fermato a Bologna e aveva suonato sull'organo della chiesa di S. Martino, facendo « cose stupende in modo che tuta questa citta le venuto ad audire, et ognuno lo commenda per il miglior sonator che may sentissano » [3]. Con simili commendatizie figurarsi l'accoglienza che l'organista greco ebbe a corte. L'11 luglio il tesoriere Anguissola riceveva l'ordine di versare 100 ducati d'oro al nuovo « cortesano et sonatore de gravacymbolo » [4] (e ciò significa che in castello, oltre all'organo c'era anche un clavicembalo); al 12 novembre, sempre del '72, l'Argiropulo viene incaricato di costruire « uno organetto per la nostra cappella » [5] (il che ci informa che costui era anche organaro oltre che organista); il 17 settembre '73, poi, il duca scriveva al camerario Galasso di far venire subito l'Argiropulo da lui poichè «il R.mo Mons.re cardinale (Pietro Riario) el voli audire... et farasi dare suoi organi gravizimbalo et tutti altri instrumenti da sonare... » [6] (il che ribadisce la stupefacente versatilità dello strumentista greco). Ma l'Argiropulo è così pieno di sè che si permette di ingiuriare « mò uno, mò uno altro » dei cantori ducali, compreso « labbate Magistro dessa Capella », che come vedremo, era Antonio Guinati: così che la sua presunzione e il suo caratteraccio non gli consentirono di conservarsi a lungo milanese.

Nel 1473 troviamo occuparsi dell'organo di corte un tal Jacobus theutonicus, ma l'anno dopo Galeazzo Maria chiede alla duchessa di Savoia l'invio di un «magistro de organo del quale havemo bisogno»: nel 1475 è la volta di certo Georgio de Gerardo « nostro sonatore da organi al quale havemo commisso ne facia certi lavori da organi » [7]: nel 1476 è ricordato tal Johanne Andrea spagnolo. Più tardi troveremo fra i co-

[1] Arch. di Stato, *Potenze Sovrane*, 124.

Illustrissime Princeps et excellentissime domine, domine mi observantissime post recommendationem. Per obedire quanto vostra celsitudine / me ha scripto, chio ve faza havere un bon sonatore de organi, so stato cum questo maestro / Antonio, quale e reputato, et e degno sonatore, quanto ne habia pochi, o forsi veruno / in Italia, dicemi havere quo doi discipuli, quali seriano al bisogno et satisfactione de vostra / excellentia, ma che non se refida ne possiate havere veruno de loro, perche luno e figliolo de / don Iohanne Argiropolo greco, qual lege qui, laltro e prete conducto in Sancto Lorenzo / qui. Et ambe doy sono richi, in modo non se partiriano de casa loro. Ho facta puncta in che / luy se desoblighi de qui, et vengha a vivere et morire cum vostra [excellentia], et che gli farete / megliore conditione che non ha qui. Hame resposto el faria quando non havesse donna / la qual mal voluntera lasseria le carne soe etcetera. Hollo poy confortato a venire / saltem per doy mesi o quatro, credo veneria quando Piero se ne contentasse, / non me e parso temptare piu oltra, senza licentia de vostra celsitudine. Ben credo / che quando el gustasseno, ve pareria un degno sonatore, et anche bene acostumato, / forsi che poy se reduria al venire, quando se vedesse acarezato da vostra illustrissima / signoria, a la qual me recomando. Ex Florentia die XVIIII° septembris 1466.

Servitor Nicodemus.

[2] Arch. di Stato, *Autografi* n. 94, cart. 6.

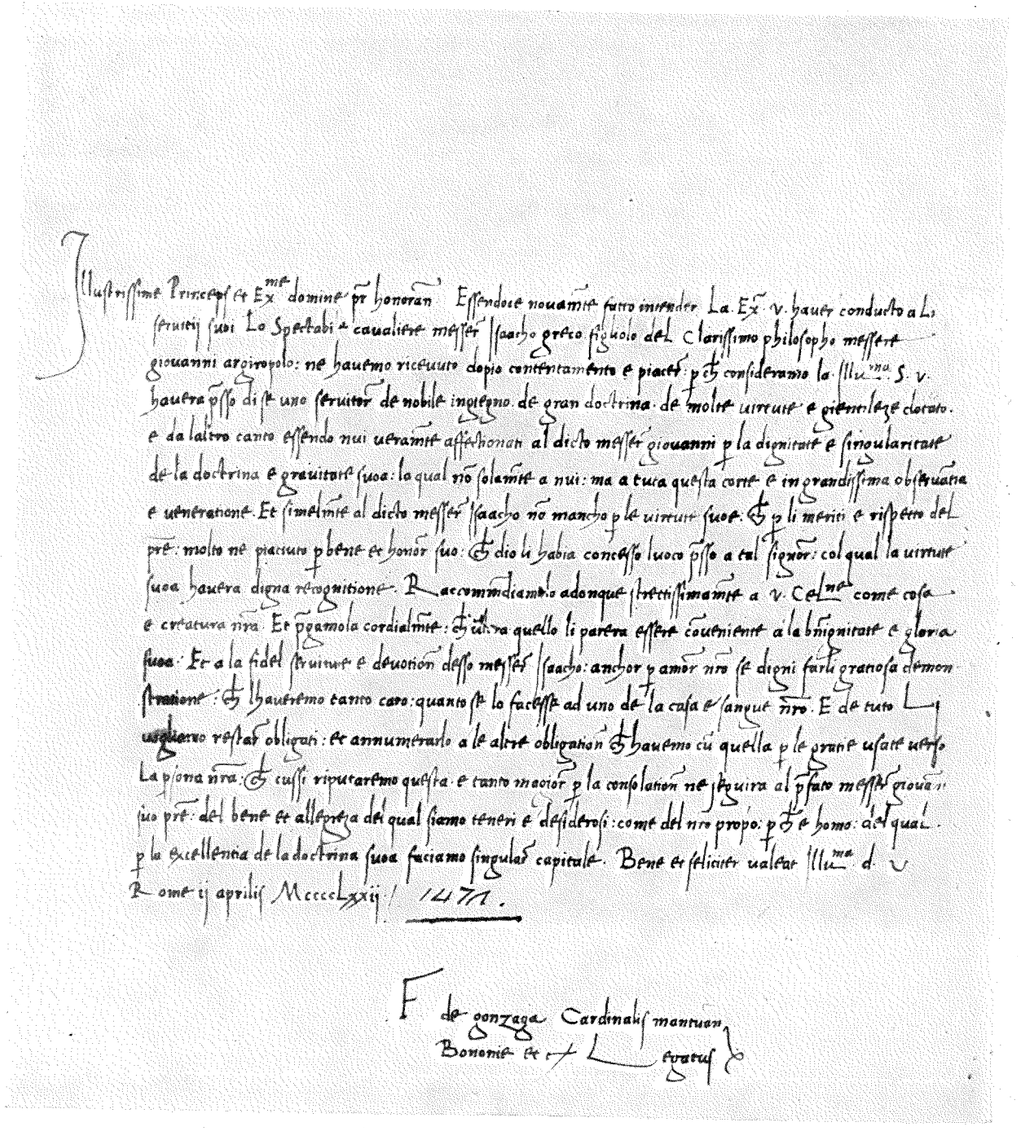
[3] ivi. MOTTA, *op. cit.*, p. 287.

[4] ivi.

[5] Arch. di Stato, *Missive* n. 105, c. 369 r.

[6] Arch. di Stato, Autografi n. 24, cart. 6. Si tratta di un documento inedito.

[7] G. PORRO, *Lettere di Galeazzo Maria Sforza*, in « Arch. Stor. Lombardo », 1878, p. 107.



Illustrissime Princeps et Ex.me domine pr honoran. Essendoce nouamte fatto intender La Ex. v. hauer conducto a Li seruitij suoi Lo Spectabi e caualiere messer Isaacho greco figliolo del Clarissimo philosopho messere giouanni argiropolo: ne hauemo riceuuto dopio contentamento e piacer: pch consideramo la Illma S. v. hauera psso di se uno seruitor de nobile ingegno de gran doctrina de molte uirtute e gentileze dotato. e da laltro canto essendo nui ueramte affectionati al dicto messer giouanni p la dignitate e singularitate de la doctrina e grauitate suoa: la qual no solamte a nui: ma a tuta questa corte e in grandissima obseruatia e ueneratione. Et simelmte al dicto messer Isaacho no mancho p le uirtute suoe: ch p li meriti e rispetto del pre: molto ne piaciuto p bene et honor suo: ch dio li habia concesso luoco psso a tal signor: col qual la uirtute suoa hauera digna recognitione. Raccommdiamolo adonque strettissimamte a v. Celne come cosa e creatura nra. Et pgamola cordialmte: ch ultra quello li parera essere couenientе a la bnignitate e gloria suoa: Et a la fidel seruitute e deuotion desso messer Isaacho: anchor p amor nro se digni farli gratiosa demonstratione: ch lhaueremo tanto caro: quanto se lo facesse ad uno de la casa e sangue nro. E de tuto Li uogliamo restar obligati: et annumerarlo a le altre obligation ch hauemo cu quella p le grate usate uerso La psona nra: ch cussi riputaremo questa e tanto maior p la consolation ne seguira al pfato messer giouan suo pre: del bene et allegreza del qual siamo teneri e desiderosi: come del nro propo: p ch e homo: del qual p la excellentia de la doctrina suoa faciamo singular capitale. Bene et feliciter ualeat Illma d. v. Rome ij aprilis Mccccl.xxij / 1471.

F de gonzaga Cardinalis mantuan
Bononie et c. Legatus

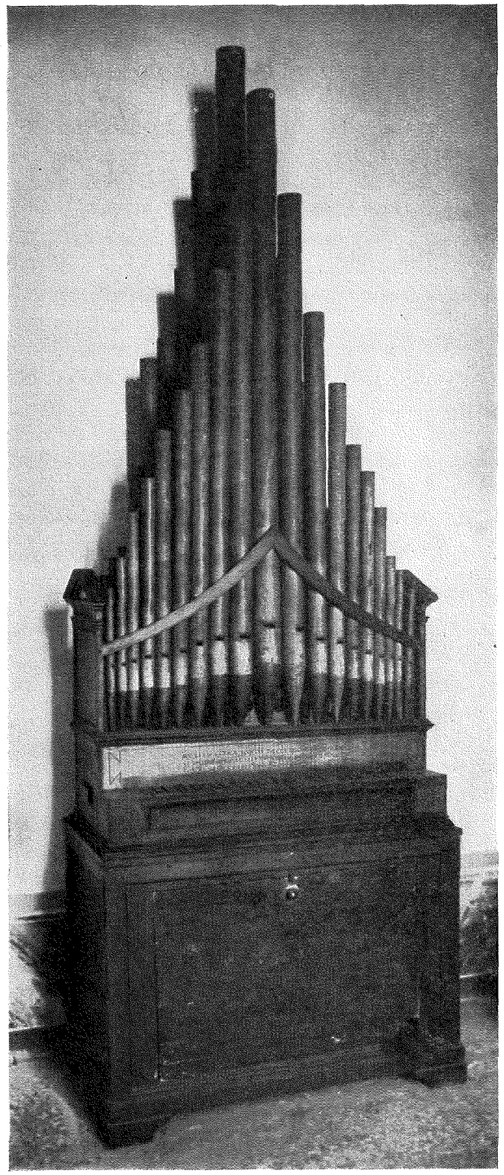
Lettera del cardinale F. Gonzaga che raccomanda al duca l'Argiropulo.
(Milano Arch. di Stato)

struttori di strumenti favoriti dal Moro il notissimo Lorenzo Gusnasco di Pavia che, accanto ai liuti e alle viole, costruì eccellenti organi, clavicordi e clavicembali. Egli godè la particolare fiducia di Beatrice d'Este, e, più ancora, della sorella Isabella Gonzaga musicalissima per ingegno e per cultura: la quale, commissionando nel marzo 1496 un clavicordo al Gusnasco, gli raccomandava che lo strumento riuscisse agevole di tastiera e « facile da sonare perchè nuy havemo la mano tanto legere, che non potemo sonar bene, quando bisogna per dureza de tasti sforzarla »[1]. Del Gusnasco è conservato al Museo Correr di Venezia un organo costruito nel 1494.

E chiudiamo questo paragrafo con la citazione di documenti inediti. Come appare da quanto sopra esposto, alla corte sforzesca agli organi erano appaiati anche tutti gli strumenti a tasto: spinette, clavicembali e monocordi. In quel 1473, che fu l'anno esplosivo d'entusiasmo e di conquiste per la musica di corte, il duca inviava la seguente lettera a Costantino de Tantinis a Modena[2].

« Papie VI octobris 1473
Constantino de Tantinis magistro organorum in Mutina
Dilecte noster. Intendemo che havete alcuni instrumenti de clavacimbano / organi et menacordi in perfectione, quali volentere / oldiressimo. Pertanto haveremo caro et ve confortamo / vogliati venire ad nuy et condure un clavacimbano et / organo insieme, un clavacimbano che sia bono et / un menacordo de quelli grandi et megliore che habiati. Et venuto ad nuy ve vedaremo volentere / et faremo cosa che ve piacera ».

E, sempre nel 1473, ecco apparire il nome di prete Giovanni d'Alemagna, organista finora non meglio conosciuto[3]; mentre nel '75



Organo di Lorenzo Gusnasco di Pavia (Venezia, Museo Correr)

[1] MOTTA, *op. cit.*, p. 295; C. MAGENTA, *I Visconti e gli Sforza nel castello di Pavia*, I, p. 540; C. DELL'ACQUA, *Lorenzo Gusnasco e i Lingiardi di Pavia*, in « Perseveranza », 22 gen. 1886.

[2] Arch. di Stato, *Potenze Sovrane*, 154.

[3] Ivi. Ed ecco la lettera trascritta:
Abiate XI martij 1473
Canonicis et capitulo Sancti Laurentij
de Viqueria
Venerabiles dilectique nostri. Gratam habentes collationem quam fecistis presbitero Iohanni / de Alamania, or-

è la volta di Magister Petrus Lieb, uno straniero che ai 22 di aprile è chiamato in causa « pro organo ligneo » costruito per l'« Ill.mo Domino nostro »[1].

La Danza.
Le Feste.

Che gli strumenti musicali fin qui ricordati — esclusi le trombe e gli organi — non servissero soltanto come pura fonte di godimento sonoro o di interesse culturale, ma venissero anche applicati alla danza, è pratica troppo facile ad ammettere perché se ne debba discorrere. Né è nostra intenzione aprire qui un ampio capitolo sulla danza, argomento di fondamentale importanza per la storia della musica rinascimentale, dato che un simile proposito richiederebbe — e legittimamente — spazio eccessivo e ricerche particolari in un terreno finora troppo inesplorato. Ci limitiamo perciò a rilevare soltanto come la danza, nella sua aristocratica interpretazione plastica e simbolica della musica, fu molto onorata a corte e praticata dalle duchesse e dai duchi. Lo stesso Galeazzo Maria lo troviamo « nella primavera del 1459, appena quindicenne, a Firenze, andato a porgere l'omaggio del proprio padre alla Santità di Pio II, mentre tra gli apparati festosi di Mercato nuovo trae sopra di sè gli sguardi della fanciulle fiorentine, mescendo leggiadramente le giovanili grazie con le sapienti movenze del *saltarello*, della *chirantana*, dell'*angiola bella* »[2].

Ma, in questo campo, l'eletta fu la sorella di Galeazzo: quella Ippolita che non ricordiamo soltanto come la dotta conoscitrice di greco e di latino che nel 1459, alla dieta di Mantova, arringava in lingue classiche l'umanista papa Pio II, ma che si distinse anche come valente suonatrice di liuto e squisita danzatrice. A Ippolita Sforza il famoso « ballarino » Johanne Ambroso da Pesaro aveva insegnato i segreti dell'arte: e i risultati erano stati tali che quando la duchessa andò sposa, nel 1465, al duca Alfonso di Calabria, il re di Napoli non si stancava di ammirarne le mirabili movenze. Ne informava da Napoli lo stesso Johanne Ambroso, scrivendo che la duchessa « ave facto duy balli novj supra duy canzuni francese di sua fantasia che la Maestà de Re non ave altro piacere, né altro paradiso non pare che trove se non quando la vede danzare e anche canthare »[3]. Ma ancora prima del famoso pesarese, è da ritenere che sia stato Antonio Cornazano a iniziare l'adolescente duchessina al mondo della danza: aveva infatti poco più di dieci anni, la Ippolita, quando il Cornazano le dedicò la prima compilazione del suo *Libro dell'arte del danzare*[4].

Le varie danze — dalla Pavana alla Calata, dalla Mazzarocca al Mattarello, dal Saltarello alla Piva — venivano distribuite in sapiente organizzazione e suggestiva successione in quelle feste di palazzo che costituivano il massimo orgoglio dei principi. Volendo sottolineare come alla corte milanese la musica strumentale e la danza venissero adoperate ai fini artistici e spettacolari — ricordiamo quello che è forse il documento più insigne che a noi resta, e cioè « La Festa del Paradiso » di Leonardo da Vinci e Bernardo Bellincioni (13 gennaio 1490), rappresentata per le nozze di Gian Galeazzo Sforza con Isabella d'Aragona e disposta per volontà del Moro al fine di « dare agli infelici sposi l'illusione della loro sovranità di parata ». Rievochiamo i momenti *musicali* di questo avvenimento, stralciandoli dalla relazione della festa contenuta nel Cod. ital. n. 521 della Biblioteca Estense[5].

ganiste in ecclesia vestra, de capellis nuncupatis / altera scilicet illorum de Bastardis, et altera illorum de Tonsis. / Contenti sumus, ut illum in possessionem inducatis, et si inductus / est defendatis ut de fructibus faciatis congruo tempore responderi.

[1] Arch. di Stato, *Autografi* n. 94.

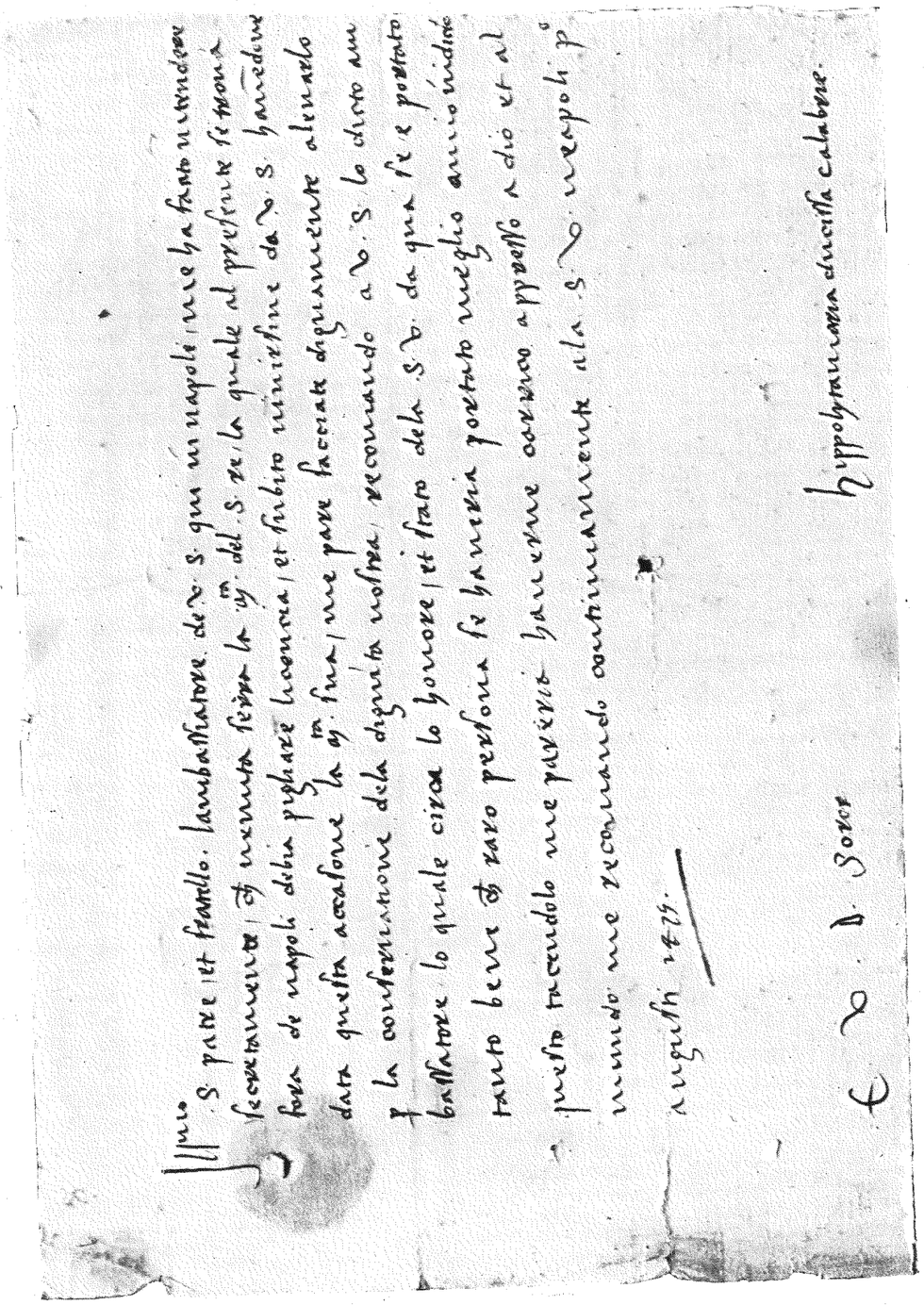
[2] G. CESARI, *op. cit.*, p. 58. A Galeazzo Maria, GUGLIELMO EBREO DA PESARO dedicò la propria opera: *De pratica seu arte tripudi* (Parigi, Bibl. Nazionale, ms. it. 973), inestimabile trattato di danza scritto a Milano nel 1463. Il codice è miniato dal maestro che lavorò per Ippolita (Catalogo della Mostra « Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza », Milano 1958, p. 89).

[3] MOTTA, *op. cit.*, p. 61.

[4] C. MAZZI, *Il « Libro dell'arte del danzare » di Antonio Cornazano*, in « Bibliofilia », Firenze 1915. Questo famoso *Libro* fu redatto in due compilazioni: la prima, del 1455, che fu dedicata a Ippolita Sforza, è oggi perduta. La seconda fu dedicata al fratello naturale di Ippolita, Sforza Secondo. Tal cambiamento di dedica il Cornazano lo svela nelle seguenti terzine rivolte al suo nuovo patrono:

« E così riverente a' vostri piedi
mando copia di quel ch'all'excellente
vostra sorella intitulato diedi:
I' dico di quell'una *ch'al presente*
ha traversata Italia a tôr marito
et ha el bisson d'un re facto parente ».

[5] E. SOLMI, *La festa del Paradiso*, in « Arch. Stor. Lom-



Ippolita Sforza, la colta suonatrice di liuto e danzatrice, scrive da Napoli al fratello Galeazzo Maria Sforza una importante lettera politica; 1 agosto 1474 (Milano, Biblioteca Treccani degli Alfieri, autografi).

Il gruppo dei suonatori, composto di Pifferi, Tromboni e Tamburini secondo l'usanza tramandataci da una vasta iconografia, è situato in alto in apposito palco.

« ...dinanti al ditto tasello, lontano circa X braza, era una sbara de asse alta circa due braza, in capo de la quale era uno taseletto, dove steva li sonatori, el quale era molto bene adornato... ».

Attaccano dapprima i fiati che eseguono un brano puramente strumentale, quindi il semplice ritmo dei tamburini dà il via alla danza napoletana.

« ...Aseptato ogno homo, se comenzò a sonare li pifari et tromboni. Sonato un pocho che haveno ditti pifari, furono factti restare de sonare: et fu comandato a certo sonatori de tamborini, che sonassero serte danze napolitane... La Ill.ma et Exma M.a duchessa Isabella, per dare principio a la triumphante sua festa, acompagnata da lo horatore regio, discese zoso del tribunale, vestita a la spagnola, et andò nel mezo de la sala..., dove venne tre sue Chamarere, et ballò due danze; et retornò al luocho suo: et finì de sonare li tamburini ».

I tamburini, sempre da soli, accompagnano anche le danze spagnole; quindi i pifferi sostengono i balli concatenati («più d'uno, come se costuma qui de farne»). Probabilmente si tratta delle *Pavane*, seguìte dal *Saltarello* e dalla *Piva*, di cui il milanese Jonnambrosio Dalza ci offrirà fra pochi anni i più antichi testi musicali conosciuti, nella sua *Intabolatura de lauto* (1508) [1].

« ... venne otto maschare vestite a la Spagnola, quattro da homo et quatro da femina,... Li quali se apresentorno dinanti a M.a Isabella duchesa... Ditti tamburini comenzorno a sonare, et ditti spagnoli et spagnole comenzorno a balare inseme, et balorno due balli molto bene et pulitamente. Finito el ballo, furno posti a sedere..., e fu poi comandato a li pifari che suonaseno, et le altre mascare, che erano venute suso la festa, balorno uno ballo overo più d'uno, come se costuma qui de farne tri e quattro de balli l'uno dreto a l'altro ».

Si succedono ora altre danze senza una precisa indicazione di strumenti.

« Finito ditto ballo, venne quattro maschare vestite a la polacha, ... Furno posti a sedere apresso li Spagnoli, et se comenzò a sonare, et le maschare balorno un ballo.

El quale finito, zunse uno horatore del Turcho... El quale horatore fu posto a sedere in terra suso li cosini, come se costuma in loro paixi. Fu comisso a li sonatori che sonaseno, et così se ballò per le maschare più balli.

... Finita la ambasada furno aseptati a sedere suso li scalini del tribunale, dinanti a la sua Ex. Tutte le mascare, che erano venute lì, li fu comandato balasseno, et così feceno per una grossa hora ».

Per i balli « a la francese » i danzatori si presentano a coppie, annunziati da tamburini e staffette, e preceduti da quattro eccellenti suonatori davanti ai quali si avanza il giocoliere Piero de Sorano, ricordato anche dal Bellincioni (in *Le Rime*: « Pier de Soran lo manda a visitar », I, pag. 142; « Vien za, Piero imbriaco da Sorano », pag. 167).

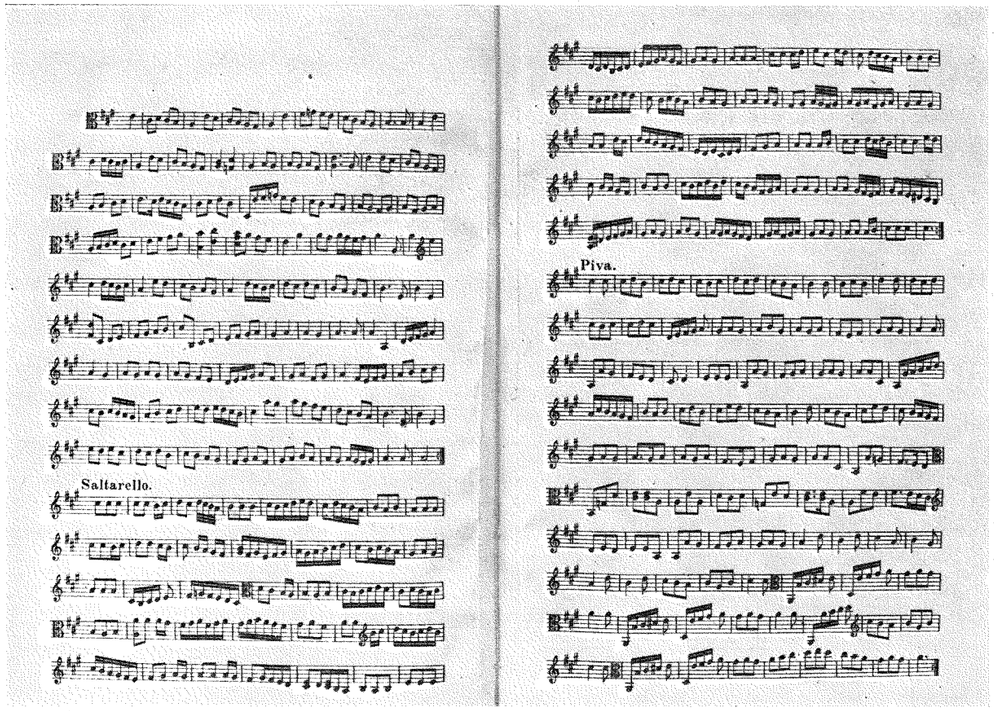
« ... Finito el ballo, zunse uno Chavalaro de la M.tà del Re de Fransa... veneno che furno quattro mascare... le quale avevano a braze zaschuno di loro una donna..., con quattro sonatori, inanti da tamborini et staphette, vestiti de tafetto, e tutti coperti ditti vestiti de trimolanti, li quali sonavano molto bene... Inanti a ditti sonatori era Piero da Sorano... Furno factti sonare li suoi sonatori, et balorno dui balli a la francese insieme con le due donne. Finiti li balli furno posti a sedere suso li scalini del tribunale, apreso a li horatori et baroni de lo imperatore ».

Adesso le danze assumono un ritmo più vivace per l'intervento di giocolieri e di acrobati: quindi balli spagnoli e francesi chiudono, dopo la mezzanotte, la prima parte della festa.

« Suso le XXIII hore, venne in suso ditta festa circa otto maschare, con cape de raso, le quale havevano solamente le Chamise suso el cibone, et comenzorno a balare a la piva; li quali erano actissimi et

bardo ». 1904, p. 75.

[1] *Intabolatura de Lauto, Libro quarto*... opera composta per lo excelente musico e sonator de lauto Jonnambrosio Dalza milanese... Petrucci, Venezia 31 dic. 1508.



Jonnambrosio Dalza milanese. La melodia di un seguito di tre tipiche danze per liuto: pavana, saltarello e piva
(Petrucci, libro IV, 1508. Trascriz. O. Körte)

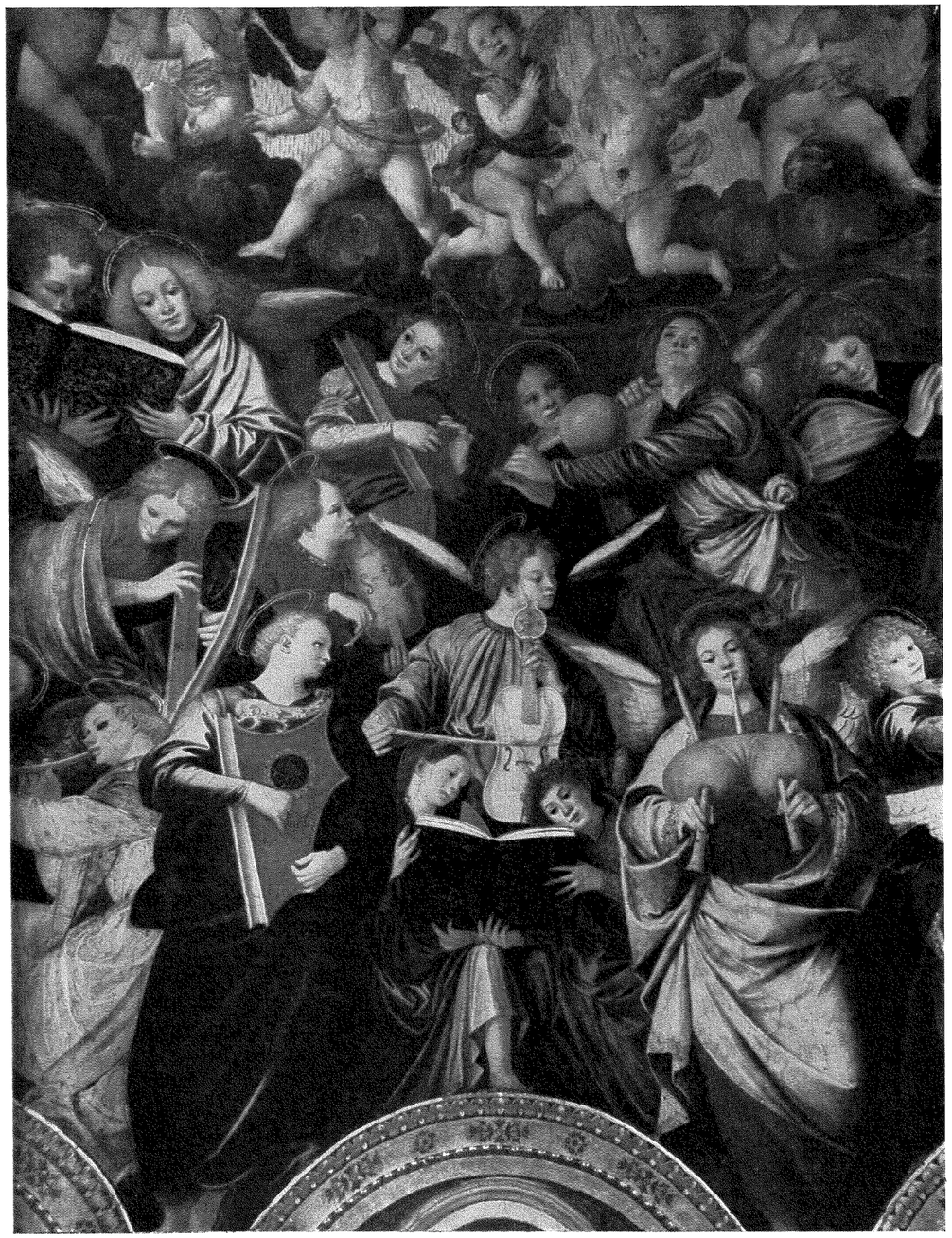
molto suso la vita, li quali feceno molte partite de cavriole, scambitii et salti, che per un pezo feceno un bello vedere.

Finiti ditti balli lo ex.mo S. m. Ludovico comandò a li spagnoli che balasseno con le sue donne spagnole, et così balorno dui balli a la spagnola. Di poi comandò a li franzosi che balasseno con le sue donne francese, li quali feceno due balli a la franzosa, e perchè de quisti due balli glie ne era uno che piacque molto a la sua Ex., quella volse lo facesseno due altre volte.

Finito ditti balli se fece restare li soni, che era circa hore XXIIII ½, et se de' principio a fare la representatione ».

Ed ecco che il vorticar della danza cede il passo al canto: e risuonano in castello quelle misteriose « paradisiache » melodie che forse lo stesso Leonardo aveva dettato.

« ... cade a terra ditto sarzo, e fu tanto sì grande hornamento et splendore che parse vedere nel principio uno naturale paradixo, et così ne lo audito, per li suavi soni et canti che v'erano dentro. Nel mezo del quale era Jove con gli altri pianeti apreso, segondo el loro grado. Cantato et sonato che se have un pezo, se fece pore scilentio ad ogni cosa... Le tre gratie comenzorno a cantare in laude de la preditta Ill.ma M.ma Isabella per rasone. Finito de cantare, cantò le sette virtù in laude pur de sua ex., et acompagnorno quella in camera inseme con le tre gratie. Et fu finito la festa... ».



G. Ferrari. Particolare degli affreschi nella cupola del Santuario di Saronno

L'educazione musicale nella Milano quattrocentesca.

Si son finora passati in rassegna gli strumenti musicali quali fiorirono alla corte sforzesca, e di essi si è parlato tentando di considerarli nel gusto e nel costume artistici di castello, sì da poterci fare un'idea di quella che fosse, sotto questo aspetto, la vita musicale milanese nella seconda metà del Quattrocento. Ma di codesta pratica strumentale, che pur ebbe notevole peso nella vita artistica alla corte sforzesca, le testimonianze rimasteci sono stentatamente suffragate da pari documentazione musicale: occorrerà giungere al 1508 per trovare la ricordata pubblicazione del Dalza milanese che ci illumina in merito alle composizioni allora e precedentemente in voga. Vastissima e fondamentale — tramandataci sia dai codici sia dalle stampe petrucciane — è invece la documentazione della musica vocale che, oltre all'attività svolta in Duomo, ebbe in Milano vita e sviluppo mirabili; e che si riallaccia allo splendore della cappella di corte, creatura prediletta del raffinato gusto musicale di Galeazzo Maria Sforza. A differenza del padre, Galeazzo potè giovarsi di una seria e aggiornata educazione musicale: aveva studiato con impegno il canto con Guiniforte Barzizza; e Scaramuccia Balbo, comunicando al duca i progressi musicali del figlio, scriveva da Pavia in data 28 marzo 1452 che accanto allo studio del latino il giovanetto « ancora attende benissimo ad imparare cantare et à imparato octo canti francesi e oni dì ni impara de li altri » [1]. Educazione non superficiale, dunque, bensì approfondimento dell'espressione contrappuntistica quale fioriva rigogliosa particolarmente attraverso le composizioni dei maestri belgi - borgognoni.

Tale educazione musicale riservata al duca, anche se in futuro potrà apparire venata da una punta di snobismo, non va considerata come fatto eccezionale riservato soltanto alle classi nobili della Milano quattrocentesca. Infatti non si è prestato finora sufficiente attenzione alla circostanza che, fin dagli inizi del secolo, la benemerita Fabbrica del Duomo si era preoccupata di istituire, accanto all'attenta struttura artistica della cappella metropolitana, anche un insegnamento pubblico della musica. Quando dunque, nell'autunno 1402, Matteo da Perugia venne assunto come maestro di cappella, oltre al compito di istruire i cantori per il Duomo, ebbe l'obbligo di « insegnare la musica a tutti quelli che vogliono imparare » [2]. Tale insegnamento era gratuito, e, potenziando una pratica che tanto mirabilmente inciderà nella civiltà musicale italiana, non tarderà a farsi fruttuoso. Nel giugno 1423 la Fabbrica annota la somma di 30 lire imperiali e 8 soldi raccolti in città dai ragazzi che « cum instrumentis bene sonantibus » hanno cantato nelle festività di s. Giovanni Battista e di s. Pietro e nelle loro vigilie « secundum consuetudinem servatam annuatim... » Né può stupire la circostanza che a tali pubbliche manifestazioni musicali peripatetiche di codeste feste e vigilie, « justa solitum », partecipassero anche le fanciulle cantatrici, però senza strumenti; ed esse raccoglieranno la più onesta e intatta somma di 297 lire e 11 soldi e danari 7 « ex cantilenis civitatis et suburbiorum Mediolani » [3]. Segno questo, che l'organizzazione della pubblica scuola musicale funzionava; ed è difficile dire se e come una tale pratica operasse allora con tanto fervore anche in altre città italiane.

Verso una cappella di corte.

Ma sarebbe errato ripetere ancora che Galeazzo Maria, in fatto di musica, avesse trovato il deserto a corte. Benchè incolto musicalmente, sappiamo ormai che il padre Francesco aveva desiderato contatti con strumentisti anche di fama; aggiungiamo che, fin dalla primavera del 1456, egli aveva come « famiglio et cantarino » certo Donato Cagnoli che il 12 maggio inviava a Borso d'Este a Modena, con il compito di ascoltare un putto ch'egli sapeva possedere « una bona voce a cantare ».

Qualora codesto ragazzo fosse apparso « apto ad cantare et tale come noy desyderiamo », si pregava il duca di Modena di affidarlo alle cure del Cagnoli [1]. Ma oltre alla commissione presso il duca d'Este, questo nobile Cagnoli aveva da assolvere, in pari data, anche altro delicato compito musicale presso Sante di Bentivoglio in Romagna; compito che consisteva nel condurgli un certo « Thodeschino », musico che a suo tempo il Bentivoglio aveva inviato allo Sforza, e che ora questi gli rimandava « a cio che el possa oldire et intendere cantare. Si che quando esso avera inteso, la pregamo ne voglia avisare se gli pare che abbia imparato o vero desimparato dappoy che sta appresso Noy ». E da questo documento inedito apparirebbe chiaro che alla corte milanese il Cagnoli avesse proprio il compito di istruire i putti cantori che venivano segnalati al duca; e che questi si vantasse poi di dimostrare agli interessati i progressi conseguiti dai giovani.

Florenzio, *Liber musicae* dedicato ad Ascanio Sforza. Lettera iniziale con presunto ritratto dell'autore. (Milano, Biblioteca Trivulziana)

Una specie di vivaio di cantori, dunque, che Francesco Sforza amava coltivare semplicemente a corte fin dal 1456. E la nuova documentazione sui musici alla corte di Francesco, non si ferma qui: sette anni più tardi, ai 21 di gennaio 1463, Alfonso di Calabria scriveva da Napoli al duca inviandogli, a nome del re, il familiare e musico Johan Corbaton [2].

E nel '65, il podestà di Pavia scriveva al duca a proposito di due « cantatori quali se sono partiti da Milano perchè gli è stato dato ad intendere che vostra Signoria non gli accepteria », assicurando ch'egli aveva rintracciato i due musici e li aveva convinti a tornare a corte; e aggiungeva che « con loro vene uno prette Leonardo da Colognio, citadino de questa Vostra cita, el quale intesi chel habia la intentione de V.S. conduhera li dicti cantatori a fare quello che V.S. vorra » [3].

Da tale ambiente, così sensibile alle reazioni musicali anche le meno esteriori, molto assorbirono il giovanile entusiasmo e la forte e coltivata ambizione di Galeazzo Maria, il quale non tralasciava occasione di interessarsi alla musica nel corso dei suoi viaggi. In quel 1459, in cui, appena quindicenne, fu a Firenze per rendere omaggio a Pio II, e in cui aveva con stupore ascoltato lo Squarcialupi « cantare con la citara » e aveva ammirato, come si è visto, l'arte improvvisatrice di Antonio di Guido, egli stesso, nelle feste di Mercato, aveva attratto l'altrui attenzione « con le sapienti movenze del *saltarello*, della *chirantana*, dell'*angiola bella* ». E abbiamo anche notato come in occasione delle feste per il suo matrimonio con Bona di Savoia, il marchese Guglielmo di Monferrato sapeva di compiere cosa assai gradita inviando alla corte milanese la cantatrice Anna allora circondata da vasta reputazione. L'anno dopo, 1469, un ordine di pagamento ducale del 28 giugno ricorda certo Philipeto Romeo «cantarino»; e poco dopo cita un Filippello Spa-

[1] A. CAPPELLI, *Guiniforte Barzizza maestro di Galeazzo Maria Sforza*, in «Arch. Stor. Lombardo», serie III, vol. I, pag. 405.

[2] Annali della Fabbrica del Duomo, I, 252 (3 sett. 1402).

[3] *Annali*, App. II, 9. Mentre i ragazzi cantavano accompagnati da strumenti, il canto delle fanciulle rallegrava pittoresche processioni notturne dal momento che nella citazione si parla di torce: "...cum tortizij fabricae et figura dom. s. Mariae ad ipsa tortizia...".

[1] Arch. di Stato, *Reg. Missive* n. 29, c. 170 r. (inedita).

[2] Arch. di Stato, *Potenze Sovrane* 124. Di questo musico Corbaton, evidentemente nordico, non troviamo alcuna traccia. La lettera, riprodotta in fac-simile, suona così: "Illustrissime et potentissime domine pater carissime de presencte a placiuto alla Maestà del S.Re che lo dilecto de sua Maestà et mio familiare Johan Corbaton Musico se habia da conferire da Vostra Ill. Signoria. Et per che li meriti de sue virtuti me provocano ad affectarelo come ja lo affecto per questo suplico V.Illma. Signoria in tucto occurencie li plaza havere in speciale recomendacione... ,, .

[3] Ivi.

gnolo. Otto mesi più tardi, il 5 marzo 1470, il duca scrive al marchese di Mantova perchè gli invii un musicista cieco oriundo di Monaco di Baviera che aveva fama di suonare « meravigliosamente dogni strumento », « aciochè ancora nuy possiamo godere per qualche dì del piacere del sonare » [1]. E poichè il marchese non concede l'invio adducendo la scusante che il virtuoso cieco non voleva muoversi da Mantova perchè sospettoso che i colleghi italiani avessero deciso di avvelenarlo per invidia, è facile immaginare la contrarietà del duca. È naturale che in questi anni maturasse in Galeazzo Maria la decisione di svincolare la corte milanese da ogni soggezione musicale nei confronti degli altri centri, e in lui prendesse forma il disegno della creazione di una cappella musicale destinata a fare impallidire, per la valentia e la fama dei suoi componenti, gli altri organismi musicali e non solo italiani. Un sintomo di come il duca intendesse condurre le cose lo si ha in occasione della fastosa gita a Firenze del 1471; e la *Lista de landata da Fiorenza facta et ordinata adì 14 de febraro de lanno 1471* ci conferma i particolari già ricordati dagli scrittori dell'epoca (il Corio, il Morigia) i quali sottolineano la imponente parata dei « 40 trombetti pifari e altri sonatori, oltre la sua musica ordinaria, che non havea pari nell'Italia » [2]. Come si vede, si parla ormai di una « musica ordinaria », ed eccellente per giunta, *oltre* ai suonatori di strumenti: il che farebbe supporre che nel '71 la cappella di corte già esistesse su basi di una certa stabilità; e il piano di creazione della grande cappella musicale rientrò nel quadro delle magnifiche imprese che in quegli anni vennero compiute in castello e a Pavia.

Inizia la incetta di musici valenti.

Non più sparuti nomi di cantori ignoti, o cortesi scambi richiesti alle corti amiche [3], con il rischio di umilianti rifiuti; non più il sottostare al gusto altrui, ma poter godere finalmente di propri cantori, *perfetti* nella loro arte e che soddisfino nella composizione e nell'esecuzione: ecco il gran sogno la cui realizzazione possiamo far iniziare dall'epoca in cui il duca, rompendo ogni indugio, decise di intraprendere su vasta scala una sistematica raccolta di cantori. Per tale missione egli si servì dapprima di un Raynero, incettato nel sud: e un nuovo documento ci induce a retrodatare al '69 la prima pietra di quella cappella che gli autori pongono all'ottobre '71. Una lettera di due cantori della corte di Napoli, il detto Raynero e Antonio Ponzo, inviata a Milano il 25 marzo '69, ci illumina sulla intenzione di codesti musici — già adescati da un invito ducale — di lasciare Napoli per Milano non appena assolti i doveri della Settimana Santa [4].

Alla metà ottobre del '71, il Raynero è inviato in Inghilterra con una lettera per il re Edoardo, nella quale è scritto che il duca desidera reclutare « cantatores et musicos necessarios nobis », dal momento che ha deciso « cappellam nostram aliquibus perfectis musicis et cantoribus ornare: qui nobis cantu et musica satisfaciant » [5]. Da questo momento il duca è come pervaso da una specie di febbre a far presto, e subito dà inizio ad un suo abile piano inteso ad accaparrarsi in breve tempo il maggior numero di cantori, anche sottraendoli, se necessario, ad altre corti con la scusa di averli in prestito per qualche occasione. La cappella dei Savoia, ad esempio, è ora sotto l'occhio cupido dello Sforza, che il 14 dicembre scrive al proprio oratore in Piemonte, Antonio d'Appiano, incaricandolo di pregare la duchessa Jolanda di inviare a Novara i cantori di corte che egli desidera « oldire cantare » [6]: la domanda è ripetuta nel gennaio 1472 con la preghiera che alla duchessa « piaza mandarne li soy Cantarini cioè la sua Cappella » e si aggiunge in altra lettera di desiderare «li cantori grandi et non li picolini », giacchè evidentemente i putti del duomo milanese, per i bisogni del duca, funzionavano alla perfezione. Che poi l'interessamento dello Sforza andasse più in

[1] Arch. di Stato, Reg. *Missive*, n. 94, c. 134 t.

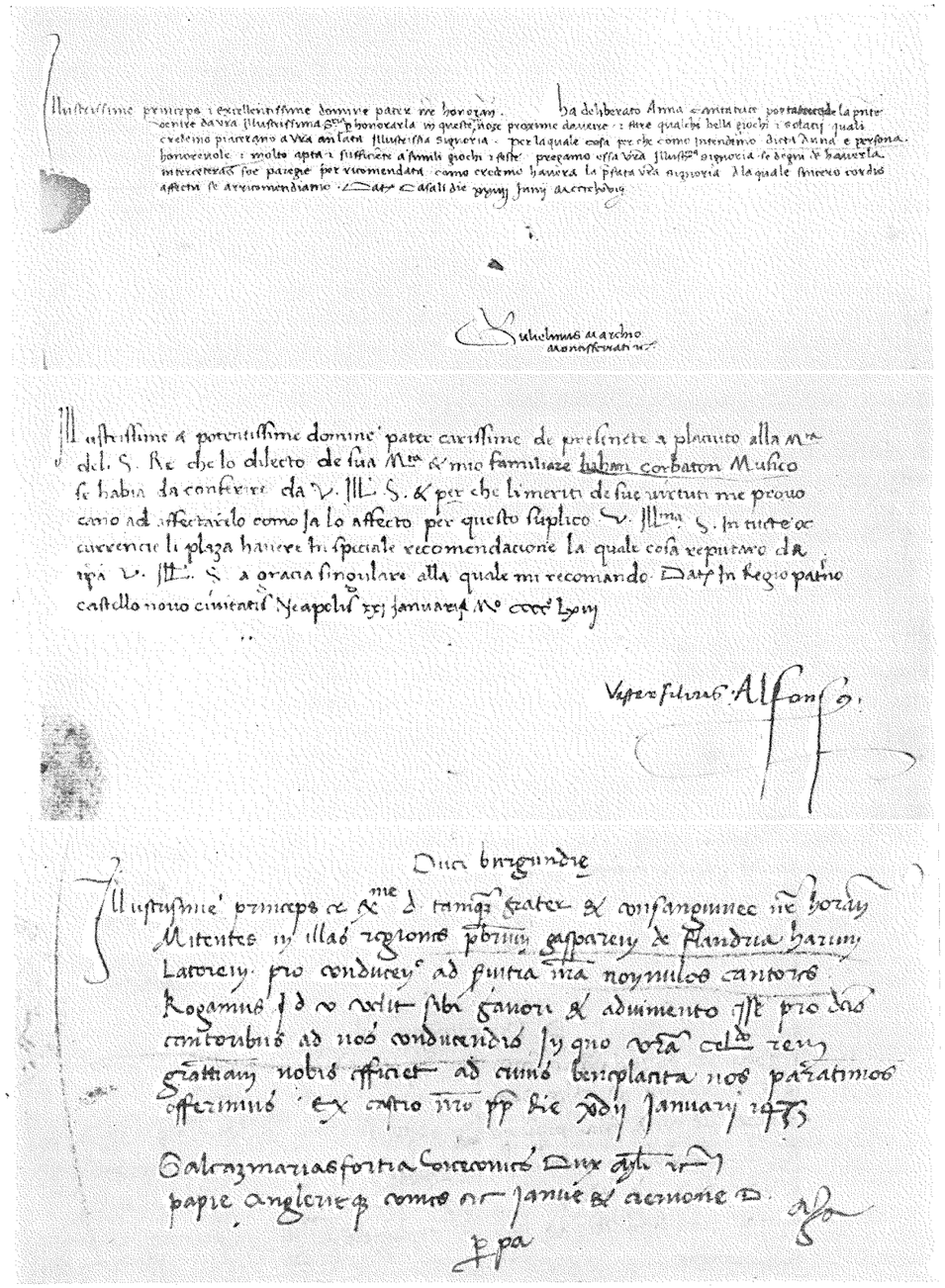
[2] Motta, *op. cit.* p. 32.

[3] Fra i molti esempi, oltre a quelli citati, ricordiamo come il 10 dicembre 1454 Luca Vendramin da Venezia avesse inviato al duca il proprio cantore Felypo Macerato; e come in data 4 marzo 1455 il duca dichiarasse, soddisfatto, che « in questa arte et melodia del cantare luy et il compagno ne sonno doctissimi ». (Arch. di Stato, *Missive* n. 10, c. 298 e 371).

[4] Arch. di Stato, *Potenze Sovrane*, n. 124. Il Motta (*op. cit.*, pp. 529 e 531) dà questi cantori presenti a Milano nel '70 (Ponzo) e '71 (Raynero), senza peraltro conoscere la loro origine.

[5] Riprodotta per intero in Motta (*op. cit.*, p. 301).

[6] Arch. di Stato, *Lettere ducali*; 14 dic. 1471 (Motta, p. 302).



Lettera di presentazione per la cantatrice Anna fatta dal marchese di Monferrato, giugno 1468. — Il re di Napoli invia al duca Francesco il proprio familiare e musico Johan Corbaton, 21 gennaio 1463. — Lettera al duca di Borgogna per facilitare al Weerbeke (Gasparo di Fiandra) l'incetta di alcuni cantori, 17 gennaio 1473 (Milano, Archivio di Stato)

là del solo « oldire cantare », è provato da un documento del 1473 dal quale risulta come Jolanda di Savoia si lagnasse dello strano comportamento di Galeazzo Maria [1].

Organizzazione della Cappella sforzesca.

Che Galeazzo puntasse molto sulla azione del cantore Raynero venuto a corte da Napoli, è dimostrato non solo dalla missione artistico-diplomatica affidatagli ma anche dalle particolari cure di cui codesto musico fu oggetto appena giunto a Milano [2]. Nulla sappiamo dell'esito artistico del viaggio in Inghilterra: probabilmente esso fu assai inferiore alle aspettative, sia per la mancanza d'autorità del cantore sia per mancanza di elementi da incettare. Non fu allora difficile per Galeazzo intuire che, se si voleva ottenere con rapidità quanto egli ostinatamente desiderava, era necessario puntare su un elemento franco-belga di una certa notorietà, e soprattutto che fosse un abile organizzatore e ben al corrente della situazione delle cappelle oltramontane. Da tempo i maestri del nord avevano trovato la via dell'Italia, dai maggiori (quali il Dufay, Giovanni Ciconia, l'Obrecht) ai meno famosi: e in quei decenni del secolo XV si assisteva a un proficuo scambio stilistico fra Nord e Sud, che sarà ricco di provvide maturazioni per la civiltà musicale d'occidente. Anche la cappella metropolitana milanese non aveva rifiutato di accogliere cantori francesi: nessuna meraviglia quindi che il duca, nutrito fin dall'adolescenza di « canti francesi », si rivolgesse ora in tale direzione. Certo fu una mossa assai abile quella di far cadere la scelta sul fiammingo Gaspar van Weerbeke nativo, attorno al 1445, di Audenarde dove era stato musicalmente educato presso la cantoria di Santa Valburga [3]. Il suo nome appare, per la prima volta nei documenti milanesi, nella primavera del 1472 allorchè il Weerbeke è incaricato di recarsi in Fiandra « ad condurre certi altri cantori per la nostra Capella ... » [4]. E altro viaggio vien compiuto nel gennaio 1473 quando il « cantorem nostrum dilectum » Weerbeke è inviato in Borgogna « ut nonnullos supranos ac tenorista cantores ex illis regionibus ad stipendia nostra conducat »; dal momento che per la cappella è stato stabilito « numero cantorum augere » [5].

Che però la compagine musicale che affrettatamente si era venuta formando nel '72, non fosse del tutto soddisfacente per l'equilibrio delle voci, ce lo dice una lettera scritta dall'oratore di Mantova a Milano, Zaccaria Saggi, il quale, dopo aver ascoltato la messa di s. Giuseppe eseguita dalla cappella ducale, si rivolgeva lo stesso 19 marzo al duca per raccomandargli certo tenore Dom. Andrea de' Leoni, lamentando di aver notato nel coro la mancanza di « buoni tenoristi »; e aggiungeva che se il duca fosse stato in quell'occasione in duomo si sarebbe egli stesso accorto « che quella Capella haveria havuto bisogno di mazor voce di quelle che gli erano... » [6]. La raccomandazione del Saggi ebbe per effetto di convogliare a Milano il Leoni insieme al tenore Peroto; ma il grosso dei cantori sarebbe sceso a seguito del Weerbeke, cui era stato dato l'incarico di assicurarne al complesso di castello ben 20 di nuovi, fra i quali troveremo Jacotino di Piccardia e Henrico Knoep di Liegi.

[1] MOTTA, *op. cit.*, p. 303. Lo Sforza richiese alla corte di Savoia non solo cantori ma anche musiche. Il 16 novembre 1472 scriveva allo stesso oratore d'Appiano di chiedere al maestro di cappella di volergli « dare Robineto notato su l'ayre [l'aria] de Rosabella »: e che glielo inviasse presto « havendo bon advertentia da farli mettere quelle parole medesime [che] dice el prefato Abbate [cioè il maestro di cappella] quando canta Robineto ». Il CESARI (*op. cit.* p. 62) nota a questo proposito come l'accoppiamento del candore di *O Rosa bella* con il testo equivoco de *L'homme armé et Robinet*, indichi quanto il « capriccio erotico » prevalesse sull'equilibrio fra testo e musica. F. TORREFRANCA (*Il segreto del Quattrocento*, Milano 1939, p. 18) non è incline a identificare il « Robineto » della lettera dello Sforza con la famosa canzone « L'homme armé ».

[2] Il 10 marzo 1471 il duca scriveva ad Antonio de Bracellis suo oratore presso il sommo pontefice, per impetrare il priorato della chiesa dei SS. Gervaso e Protaso « per messere Raynero nostro cantore di camera ». Si noti che Galeazzo Maria chiama Raynero « cantore di camera »; evidentemente in lui si andava chiarificando la importante futura distinzione fra cantori « da camera » e quelli « da cappella ».

[3] E. VAN DER STRAETEN, *op. cit.*, VI, p. 4.

[4] MOTTA, *op. cit.* p. 304. Nel carteggio diplomatico risulta un ordine al tesoriere Anguissola di sborsare 300 ducati d'oro ad Accerito Portinari, per somma pari sborsata a Bruges dal fratello Tommaso Portinari al Weerbeke.

[5] Arch. di Stato, *Reg. ducale* n. 115, c. 103. Riprodotta in MOTTA, *op. cit.*, p. 308.

[6] G. CESARI, *op. cit.*, p. 12 dell'estratto.

Il Weerbeke non era il solo a girare l'Europa in cerca di musici per il duca. Il vescovo di Como e consigliere ducale Branda di Castiglione, ad esempio, aveva avvertito Galeazzo Maria alla fine d'ottobre 1472 che era di passaggio, proveniente da Roma e diretto in Francia, magistro Tomaso Leporis « excellentissimo cantore, sì in pratica como etiandio in theorica, et per essere fin da sua pueritia allevato in la Cappella del duca di Borgogna, et poy praticato et stato con gran sua laude in la cappella del papa ». Poichè il vescovo è al corrente che il duca « vole fare una notabile et degnissima Cappella », e sa anche che quel tal Leporis è quanto mai adatto « per derizare et governare una capella », si è permesso di consigliare il musicista a interrompere il viaggio per presentarsi a Milano in castello [1]. E che questo fortuito incontro avesse dato buoni risultati lo dimostra il fatto che pochi giorni dopo (3 novembre) erano pronte le commendatizie all'ambasciatore milanese in Francia Marco Trotti, per Tomaso Leporis e Cardino da Bosco normanno che si recano in Francia « ad conducendos quosdam cantores ad servitia nostra » [2].

L'idea di Galeazzo Maria per una rinascita musicale italiana.

Mentre il Weerbeke e il Leporis si accingono a sondare il terreno musicale francese, del resto a loro ben noto, per convincere i migliori cantori a prender la via di Milano, il duca, come si è detto, non dimentica che anche presso le corti italiane esistono dei buoni elementi che non è il caso di lasciarsi sfuggire: e nello stesso novembre 1472 avverte il suo ambasciatore a Napoli, Francesco Maletta, che avendo « deliberato de havere alcuni Cantarini per far una capella, mandamo in quella parte li presenti exhibitori per condurre certi alli nostri servitij ». Si tratta di una missione delicata e il duca vuole che venga condotta in maniera « che non payra ne habij commissione da Nuy ». Per assicurarsi i musici si promettano loro « boni beneficij et boni salarij »; ma le trattative sieno svolte segretamente tanto che né « la Maestate de quello Serenissimo Re, né altri, possino imaginare che nuy siamo stati cagione de levare essi cantarini » [3]. Accanto a quello di Napoli anche il nucleo musicale di Roma è oggetto delle pur ammirevoli cupidigie artistiche di Galeazzo Maria, e sua persona di fiducia è ora il vescovo di Novara, Arcimboldi, che appunto risiede a Roma. Ma questa volta non è soltanto l'ardita mira del mecenate a stimolare la sua azione: evidentemente nell'animo del duca si agita anche il desiderio di promuovere in Italia un grande movimento seriamente organizzato con l'appoggio papale, per suscitare nel Paese una rinascita musicale che gradatamente riesca a svincolarsi dalla soggezione alle influenze del nord. Primo passo per questa vasta e poderosa azione avrebbe dovuto essere la costituzione di solide cappelle musicali nelle varie cattedrali; e per sovvenzionare degnamente l'impresa il duca chiede all'Arcimboldi di impetrare dal papa la decisione a che ogni vescovo possa disporre di benefici fino a 300 ducati d'oro per la vita della propria cappella. La lista delle città per cui si sollecita la disposizione papale elenca soltanto Milano, Pavia, Novara, Cremona, Piacenza e Parma; ma, se il voto ducale fosse stato accolto, è facile intuire quale immenso beneficio la musica italiana avrebbe tratto nell'ultimo quarto di secolo dal valido funzionamento di questi centri musicali del settentrione. Galeazzo Maria in questa lettera scritta da Pavia il 29 gennaio 1473, non manca anche di sottolineare come sia in lui maturata l'idea in favore della nostra civiltà musicale: « havendo nuy dalcuni tempi in qua pigliato delectatione de musica et de canto *più che de veruno altro piacere*: havemo dato opera de havere cantori per fare una Capella: et fin de mò havemo conducto bon numero de Cantori ultramontani et da diversi paesi, et cominzata una celebre et digna capella » [4]. Sebbene questa lettera sia nota perchè trascritta per intero dal Motta, ne riportiamo il fac-simile data la sua importanza storica.

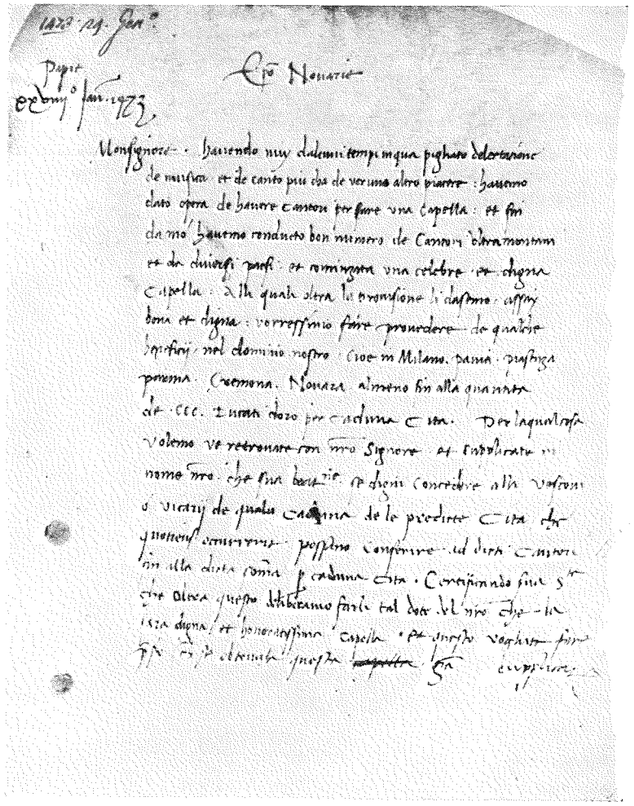
L'idea grandiosa di Galeazzo Maria è ora dunque maturata: egli vuole assicurare alla corte una cappella che sia *degna* della città sforzesca, e che sia *celebre* fin dal suo nascere. Perchè un complesso possa ambire ad essere celebre occorre che esso sia formato da celebrità; e la tattica del duca non tenderà ora ad

[1] MOTTA, *op. cit.*, p. 304.

[2] Arch. di Stato, *Reg. ducale*, n. 115, c. 98 t.

[3] Arch. di Stato, *Cart. diplomatico*, 6 nov. 1472.

[4] Arch. di Stato, *Potenze Sovrane*, n. 124. Trascritta in MOTTA, *op. cit.*, p. 310.



La grande idea della rinascita musicale italica nella lettera di Galeazzo Maria Sforza al vescovo di Novara (Milano, Archivio di Stato)

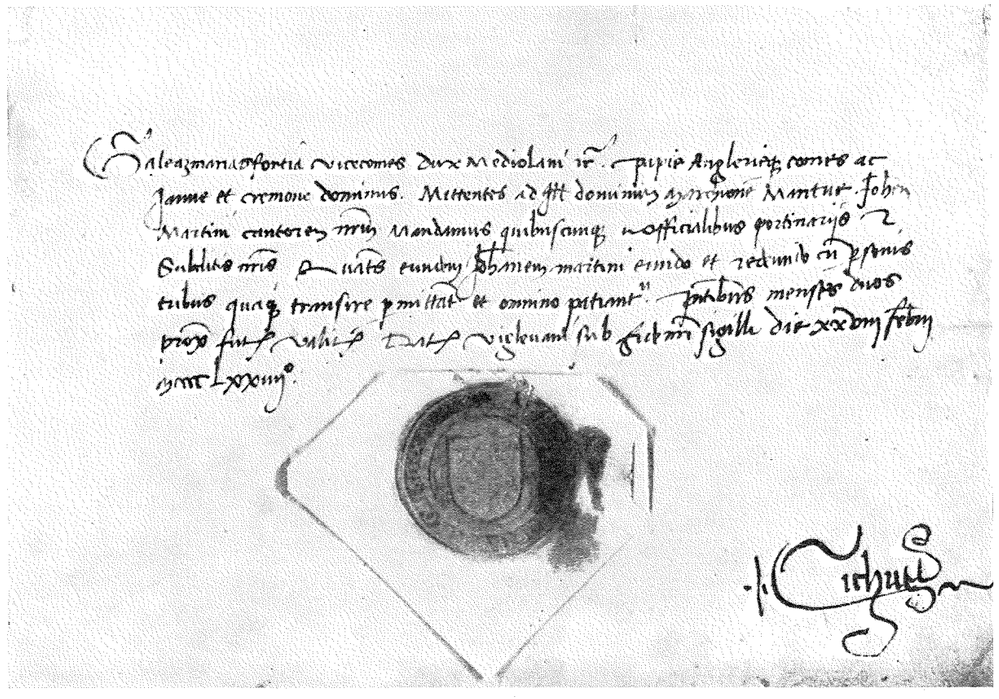
altro che ad attrarre a Milano i nomi famosi ch'egli può distogliere o dalle note cantorie del nord o dalle altre corti italiane. Ma ecco porsi un problema che sinora è rimasto ignoto agli storici: a chi si affidava la direzione della « celebre et digna capella » che andava sempre più ingrandendo? Alla fine del '72 già erano legati alla cappella di corte il Raynero, il Ponzio, il Weerbeke, il Bovis, il Cardino, il Leporis, Jacotino di Piccardia, lo Knoep ed altri: ed ecco il 12 dicembre di quest'anno apparire il nome dell'abate Antonio Guinati come designato maestro di cappella. La nomina risulta chiara da una lettera indirizzata a certo Pietro da Galegio, al quale il duca, dopo avergli comunicato che lo aveva « deputato nel numero de li nostri camareri... alli servitij de la nostra persona », giustificava tale nomina col fatto che al suo posto era stato eletto « per maestro de la nostra capella lo abate al quale consignaray tutti queli paramenti et altre cose facta per ornamento dessa capella... » [1].

A questa lettera il registro delle missive ducali fa seguire un'altra in pari data in cui il duca rendeva noto a Luigi da Pietrasanta, spenditore generale, che: « Mandando Nuy had Milano li infrascritti Maestro de capella et cantori / nostri siamo contenti et volemo gli faci fare le spese finché / nuy veneremo lì perchè alla nostra venuta lì gli ordinaremo / la sua provissione et questo se gli hara ad fare... ».

Seguiva l'elenco: Antonio Guinati, Bovis, Johannes e Fontana.

Fra le altre città italiane nelle quali il duca non mancò di fare i suoi sondaggi, figura naturalmente Venezia: ma qui, invece che dei cantori addestrati alla polifonia e cioè dei solidi maestri del contrappunto, si ricercano dei giovani cantori a liuto e strumentisti nonchè le musiche popolaresche (particolarmente le

[1] Arch. di Stato, *Reg. Missive* n. 110, c. 122 r. Questa lettera non porta il nome del Guinati e si limita a indicare solo « lo abate »; ma la lettera che segue nel documento è stilata in pari data fa chiaramente il nome di d. Antonio Guinati. Del resto gli elenchi del '74 e quelli posteriori recheranno, al posto del nome del Guinati, il solo titolo «Labba» (L'Abbà). Il Motta (*op. cit.* p. 313 n.) riferisce solo la seconda lettera, tralasciando la prima che ci sembra ben più importante.



Passaporto ducale del cantore Gio. Martini (Milano, Archivio Stato)

Giustiniane). Così all'ambasciatore a Venezia Gerardo de' Colli si scrive pregandolo di far raccogliere in un libretto « tucte le canzone de domino Leonardo Justiniano et tucte le altre che se trovino in Venetia che siano belle... »: e per questa scelta si indica come consigliere il cantore Filippo Macerata (quello stesso che Luca Vendramin aveva inviato vent'anni prima a Milano) il quale «ha piena cognicione de la musica et de simile materia »; vale a dire del particolare gusto della melodia veneziana, di quell'« aere venetiano » che la corte di Milano desiderava ardentemente intendere. Il Macerata, a sua volta, avrebbe dovuto aiutare il de' Colli nel cercare « qualche garzone de XII fino ai XV annj... quale sapesse ben cantare, havesse bona voxe et anchora fondamento et raxone del canto... », e che sapesse inoltre « sonare bene de liuto, et cantare con dicto liuto et senza liuto » [1]. Così mentre i « cantori ultramontani et de diversi paesi » giungevano a formare la « celebre et digna » cappella, a Venezia si reclutavano le giovanili forze musicali atte a recare a corte l'eco dolcissima delle canzoni popolaresche sostenute dal suono del liuto. La musica, nella sua più vasta gamma, era dunque al centro delle aspirazioni e del piacere del duca.

La grande cappella ducale. Dal 25 marzo 1469, data del primo reclutamento in quel di Napoli, al 15 luglio 1474, data del primo elenco finora conosciuto di una raggiunta compagine musicale, sono trascorsi circa cinque anni. In questo periodo è sorta in Milano una cappella che raccoglie la ragguardevole cifra di 40 cantori, fra i quali troviamo alcuni dei nomi più insigni

[1] Motta, *op. cit.*, p. 554.

dell'orizzonte musicale europeo della seconda metà del Quattrocento: frutto quasi miracoloso di lodevolissima ambizione sostenuta da una volontà che nessun'altra cura di governo riuscì a incrinare. Ormai le altre corti d'occidente difficilmente possono gareggiare con Milano.

Il ricordato elenco del 1474 è quello tratto dal *Diario* di Cicco Simonetta, e comunemente ripreso da tutti gli storici [1]. Ma a questo elenco, come ai due posteriori, pubblicati dal Porro, occorre ora aggiungerne un quarto, ad essi precedente, da noi rintracciato e che qui pubblichiamo in fac-simile e trascritto [2].

Cantori de la Capella			*la Capela de Camera*		
d. Labba (*l'Abbate*)	ducati	XIIII	Peroto	ducati	XII
d. Bovis	»	XII	Raynaldino	»	XII
Henricho	»	XII	Pietro da Calon	»	X
d. Andrea	»	XII	Karlo Grillo	»	X
Guglielmo	»	XII	Michel Feit	»	X
d. Thomas	»	X	Zanin Lomon	»	X
d. Johanno	»	X	Jachotino	»	X
Prugli	»	X	Zilio de Cose	»	X
Cardinale	»	X	Cardino	»	X
Pietro dolle	»	X	Gaspar Varbeche	»	X
Jachet da rohano	»	VIII	Lorenzo	»	VIII
d. prevosto	»	VIII	Pietro da Holli	»	XV
d. Ginet	»	VIII	Zanin Anon	»	X
d. Antonio	»	VIII			
Michele	»	VI			
Gualtero	»	VI			
Sagrestano	»	VI			
Juschino	»	V			
per uno secreto	»	II			
Antonio Ponzo	»	X			
Alexandro	»	X			

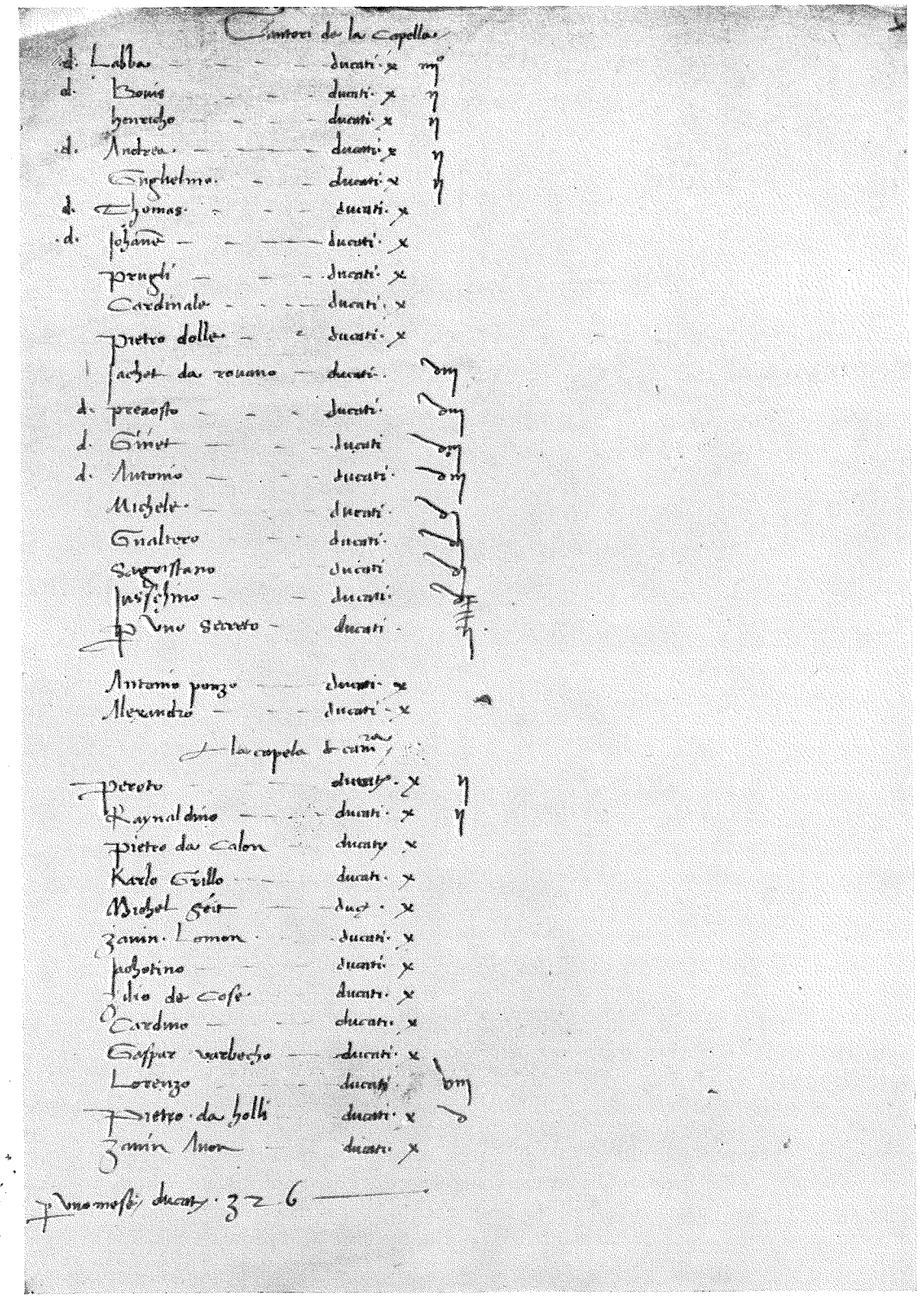
per un mese ducati 326

Il documento non è datato, ma due evidenti considerazioni ci inducono a crederlo anteriore di un anno a quello del '74; cioè a ritenerlo la più antica testimonianza a noi giunta circa l'organico della famosa Cappella ducale. Nell'elenco infatti troviamo il nome di Juschino (Josquin de Près) che fino al dicembre 1472 figura ancora al servizio della cantoria del Duomo [3]; il documento è quindi senz'altro posteriore a questa data. Ma deve ritenersi anche anteriore al 1474 in quanto il Weerbeke vi figura soltanto come uno dei cantori da Camera con la paga di dieci ducati, mentre nel documento del luglio '74 egli risulta promosso al grado di vice-abbate, cioè vice-maestro, con dodici ducati mensili. Poichè, come si è visto, il Weerbeke era stato inviato nel gennaio 1473 a fare nuova incetta di cantori in Borgogna, è probabile che la compagine

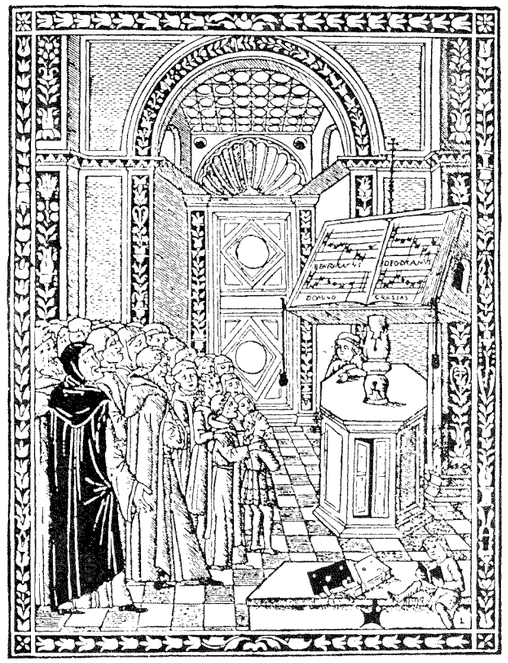
[1] Dal famoso *Diario* (riprodotto da A. R. Natale in « Arch. Stor. Lomb. » 1953 p. 197) il Motta trasse, per primo, questo importante elenco (*op. cit.*, p. 322). In precedenza al Motta, G. Porro (in: *Lettere di Galeazzo Maria Sforza...*, «Arch. Storico Lombardo», 1878, p. 107), aveva fatto conoscere i due elenchi dei cantori del 1475.

[2] Arch. di Stato, *Potenze Sovrane*, 124. Dei quattro nomi posti in calce alla lettera del 12 dicembre 1472, sono qui presenti quelli del Guinati, del Bovis, di Johanne: manca il Fontana.

[3] C. SARTORI, *Josquin des Prés, cantore del Duomo di Milano*, in « Annales Musicologiques », IV, 1956.



Il primo elenco dei cantori da cappella e da camera della corte sforzesca (Milano, Archivio di Stato)



Cantori al leggio (da Gaffurio, *Practica musicae*, Venezia, 1512)

a cui si riferisce il documento inedito, fosse la prima che egli riuscì a mettere insieme al termine del suo secondo viaggio.

Datando dunque l'elenco al 1473 è agevole fare le seguenti considerazioni nei confronti della lista del '74 della quale discorreremo più a lungo.

a) I cantori di Cappella sono 21, quelli da Camera 13; in totale 34 contro i 40 del prossimo elenco. Nel '75 poi le liste ricorderanno complessivamente 32 e 26 cantori. Ammesso quindi che ogni volta dette liste raccogliessero effettivamente *tutti* i cantori al servizio degli Sforza, osserviamo come la consistenza della Cappella dovesse risultare piuttosto fluida in quanto al numero dei cantori, e come nel '74 si raggiungesse la massima cifra di esecutori con una spesa mensile di 380 ducati.

b) Il numero dei cantori italiani oscilla attorno ai sette contro i venti stranieri, rappresentando circa un quarto dell'intera compagine; e tale proporzione si manterrà inalterata anche in futuro.

c) Sei cantori (Thomas, Gualtero, Pietro da Calon, Karlo Grillo, Zilio de Cose e Pietro da Holli la cui paga insolitamente alta supera quella dello stesso maestro di cappella), non ricompaiono negli elenchi del '74 e del '75, e verranno sostituiti da nuovi acquisti. Inoltre alcuni (Henrico, Guglielmo, Prugli) passeranno dalla Cappella alla Camera; mentre altri (Raynaldino, Michel Feit) passeranno dalla Camera alla Cappella, secondo i nuovi organici evidentemente combinati dal Weerbeke dopo la sua nomina a viceabbate.

d) Il nome dell'Agricola (Alexandro) fra i cantori di Cappella, conferma attorno al 1473 la presenza in Milano del famoso cantore. Infine, assai problematica appare la figura del cantore « secreto » col compenso di due ducati; una paga bassissima che non troveremo altrove e che assai contrasta con gli alti stipendi che Galeazzo Maria elargiva con straordinaria generosità. Anzi, è proprio a codesta generosità di mezzi che si deve, in gran parte, la rapida ed eccezionale formazione della celebre cappella ducale milanese.

Il trattamento riservato ai cantori.

Dal più completo elenco dei cantori quale ci è fornito nel 1474 dal *Diario* di Cicco Simonetta e che qui sotto riportiamo, è facile constatare come la media delle paghe si aggirasse attorno ai dieci ducati mensili; come ben pochi cantori ne percepissero cinque, e come quattro ducati fossero riservati soltanto al ricordato don Raynero che, più che cantore, dev'essere stato una sorta di impresario di fiducia del duca. Compensi altissimi, se si tien presente che i cantori pontifici, assai spesso autentiche celebrità, erano pagati alla media mensile di 2 o 3 ducati [1]: se a ciò si aggiunge che Milano offriva ai cantori abitazioni, prebende e benefici vari, specialmente se si trattava di religiosi (il che non era raro e permetteva inoltre di appaltare

[1] Fr. Xav. Haberl, *Bausteine für Musikgeschichte*, Lipsia 1885 - 88, III, pag. 49.

Angeli cantori. Particolare degli affreschi di G. Ferrari nella cupola del Santuario di Saronno

vantaggiosamente le prebende loro assegnate), si comprende con quanta gioia fossero accolti gli inviti del duca anche da parte dei musici più in vista.

È noto che i cantori ducali vestivano una speciale divisa; una lettera del 30 marzo 1475 inviata da Vigevano a Gotardo Panigarola ci offre qualche elemento al riguardo « ... a li cantori faray fare uno vestito longo per caduno, sempio o fodrato de bombaxina, che sia de panno fiore de persico o turchino, o verde sambuyato o como meglio ad essi parirà purchè tuti siano de medesimo colore... ». Il duca preferiva il cŏlor pesca o turchino o verde, (« abiti turchi e capuzi », si troverà indicato in altra parte), ma l'importante è che tutti i cantori vestano di uno stesso colore: e l'attenzione ducale si preoccupa financo della foggia del loro copricapo [1].

I vari musici avevano la loro residenza a Milano e seguivano il duca quand'egli si recava a Pavia, Vigevano, Villanova o Abbiategrasso. Prendevano parte a tutte le funzioni religiose (il Weerbeke aveva l'obbligo di cantare ogni mattina la messa ducale) o di corte, e nelle grandi solennità si spostavano dal castello al duomo: ciò avveniva con particolare pompa nei giorni celebrativi dell'andata al potere di Galeazzo Maria (s. Giuseppe) o della benedizione degli stendardi (s. Giorgio); in quest'ultima occasione, o nel giorno di Pasqua, i cantori ricevevano il dono di un vestito. Con un organico di tale proporzione e levatura artistica, e tenendo presente che la cappella era corredata di ottimi strumenti, non può stupire che il preventivo ducale delle spese per l'anno 1476 enunciasse l'enorme somma di 5.000 ducati sotto il capitolo « Cantori ».

La cappella del 1474.

Venendo ora a dare un'occhiata ai componenti la cappella del 1474, è doveroso anzitutto osservare come i 40 cantori vengano elencati

[1] G. Porro, nello studio già ricordato nella nota prec.

in due categorie: quelli « da camera » (18, diretti dal Weerbeke) e quelli « da cappella » (22, diretti da Antonio Guinati). E ciò depone, ancora una volta, favorevolmente in pro del gusto musicale di Galeazzo Maria il quale intuì, decenni prima di altre corti, il privilegio estetico di particolari voci e di particolare tecnica per l'esecuzione del repertorio cameristico a differenza di quello da chiesa. Va inoltre notato che se parecchi furono i maestri oltramontani chiamati a Milano, e se al Weerbeke fu affidato il coro da camera, la sua qualifica ufficiale fu quella di vice-maestro (vice abate) dato che alla direzione della cappella (abbate) restò don Antonio Guinati « legum doctore et magistro de la capella ». E che il Guinati assolvesse lodevolmente il suo compito circondandosi di simpatie, è dimostrato dal fatto che nel settembre 1475 fu creato cittadino di Milano [1] e l'anno successivo ottenne la concessione di esercire le cave di minerali, anche preziosi, nel ducato [2].

Ed ecco i nomi dei componenti con le relative paghe.

I 18 cantori da camera erano:

Gasparre vice abbate	ducati	XII	Jacomo di Olandria	ducati	X
d. Henrico	»	XII	Illigio	»	X
Peroto	»	XII	Zannino de Annono	»	X
Victore de Bruges	»	XII	Gilet	»	X
Zorzo Brant	»	XII	Jacotino	»	X
d. Antonio de Cambray	»	XII	d. Prugli	»	X
Guglielmo	»	XII	Lorenzo	»	VIII
Cardino	»	X	Antonio di Bruges	»	VI
Rugiero	»	X	Rolando	»	VIII

I 22 cantori di cappella erano:

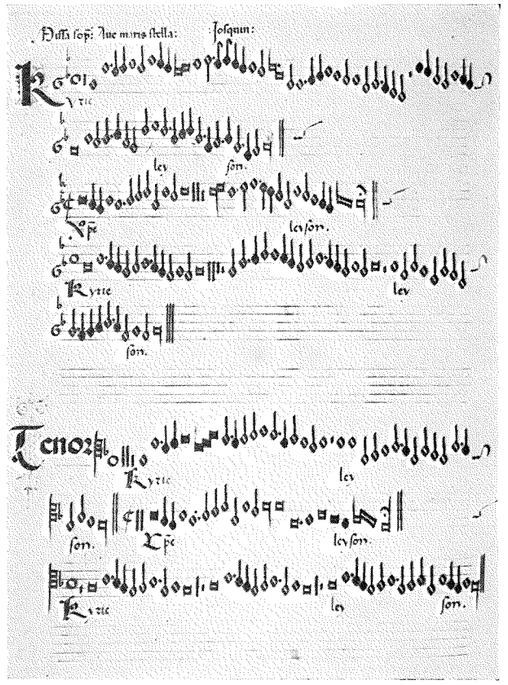
d. Abbate	ducati	XIV	Jacheto de Rohano	ducati	VIII
d. Bovis	»	XII	d.lo Preosto	»	VIII
d. Andrea	»	XII	d. Ghineto	»	VII
d. Zoanne da Vignon	»	XII	Michele da Torsi	»	V
Raynaldino	»	XII	Aluyseto	»	V
Car.le (*enigm. abbrev.*)	»	X	Zohanne Martino	»	V
Cornelio	»	X	Juschino	»	V
Michele de Feys	»	X	El fratello del Abbà	»	V
d. Zohanne Cornuel	»	X	d. Raynero	»	IIII
Perotino	»	X	Antonio Ponzo	»	X
Thebaldo	»	X	Alexandro	»	X

Il più famoso cantore della cappella.

Anche un fugace sguardo a questo elenco ci convincerà dell'eccezionale complesso di nomi che veniva ora ad appagare l'orgogliosa ansia del duca. Conviene anzitutto notare la contemporanea presenza di quattro dei maggiori musicisti europei, fra cui quella del più grande maestro della fine '400: Josquin des Près (Hennegau 1440 c.-1521). Ultimo della lista è il nome di Alessandro Agricola (1446-1506), già presente a Milano dalla primavera di quest'anno, come è comprovato dalla lettera che Galeazzo Maria indirizza il 23 marzo 1474 a Lorenzo il Magnifico per raccomandargli il ventottenne «Alexandro d'Allemagna nostro famiglio et musico »: [1] ed ecco i nomi del Weerbeke (Gasparre vice abbate) e di Loyset Compère (Aluyseto). Nella famosa *Déploration* di Guillaume Crétin per la morte di Johannes Ockeghem (1495) si legge:

« Chantres, plorex ce notable seigneur
En visitant ses doulx chants angéliques.
. . . . . .
Agricola, Verbonnet, Prioris,
Josquin Desprez, Gaspar, Brumel, Compère,
Ne parlez plus de joyeux chantz ne ris... »

dal che si vede come quattro di questi sette celebrati « campioni » hanno cantato e composto nel castello sforzesco; e qui a Milano, prima che altrove, è da ritenere che essi sciogliessero il loro stile dalla rigidità della Scuola di Cambrai, beneficiando « d'une veine mélodique plus naturelle, plus généreuse, plus orientée vers la suavité », tanto da meritare di essere classificati « sous l'étiquette d'école italo-bourguignonne » [2]. Anche se Josquin — contrariamente a quanto finora creduto — era da tempo a Milano (cfr. il cap. sulla Cappella del Duomo), egli non doveva ancora godere di larga notorietà se gli venne fissata la minore paga di 5 ducati mensili: ma il suo talento non dovette tardare a esplodere recando il suo contributo al repertorio della giovane cappella, se nell'autunno 1475 gli furono assegnati « quaterni vinti de charta... per un libro ch'esso ha da fare per la nostra capella » [3]. Anche quando passò da Milano a Roma restò legato in un primo momento agli Sforza, entrando al servizio del cardinale Ascanio; nasce da ciò nei codici e nelle stampe, l'appellativo *Josquin Dascanio* o « musico d'Ascanio » come lo chiamerà Serafino dall'Aquila [4]. Il suo nome ritorna nei registri ducali milanesi nel 1479, in occasione di un suo viaggio a S. Antonio di Vienna per sciogliere un voto [5]. I codici gaffuriani del Duomo milanese contengono vari motetti e messe di Josquin che si ritrovano nei codici della cappella Sistina: come le messe *Ave maris stella, L'homme armé, Hercules dux ferrariae.*



Josquin des Près. Parti del *cantus* e del *tenor* della *Missa sup. « Ave maris stella »*, pubblicata poi dal Petrucci, nel 1503. (Milano, Archivio della Cappella del Duomo)

Il nome di Josquin è strettamente legato all'epoca che segnò il trapasso della musica dalla concezione medioevale a quella rinascimentale; esso simboleggia altresì la liberazione del gusto e dell'arte musicali dal dominio matematico e dai legami del *cantus firmus*, per evolversi verso il nuovo sentimento dell'armo-

[1] Arch. di Stato, *Lettere ducali*, 1473-79, f. 109.

[2] ivi, *Reg. ducale* n. 52, c. 361.

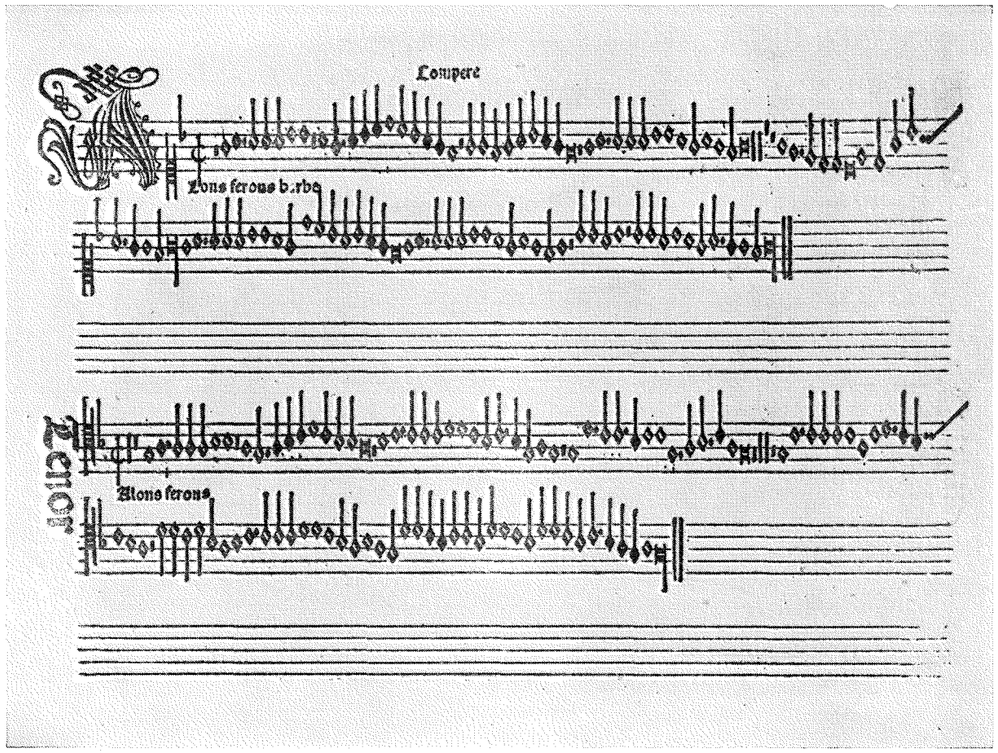
[1] P. Muller, voce *A. Agricola* nell'Enciclopedia « Die Musik in Geschichte und Gegenwart », vol. I, 158, Kassel 1950.

[2] Ch. van den Borren, *Études sur le XV siècle musical*, Anversa 1941, p. 142.

[3] Ordine ducale 1 ottobre '75 riferito da G. Porro, *op. cit.*, p. 251. Anche in E. van der Straeten, *op. cit.* p. 21. « Volemo che daghi ad Juschino, de li nostri cantori de la nostra capella, quaterni vinti de charta como esso te dira, per un libro ch'esso ha ad fare per la nostra capella ».

[4] G. Cesari, *op. cit.*, p. 16.

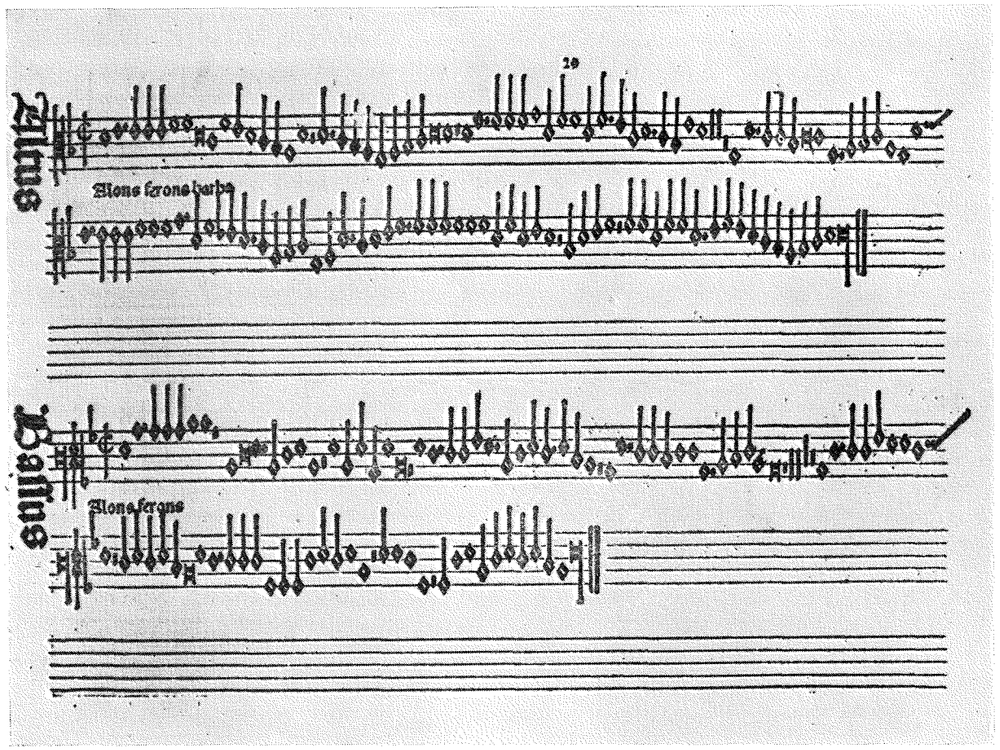
[5] Arch. di Stato, *Reg. ducale* n. 43, c. 369. Lettera a « Joschino Picardo cantori et capellano nostro ».



Louis Compère. Le quattro parti, *cantus altus tenor* e *bassus*, della composizione profana « Alons fere nos barbe ». (Petrucci, *Odhecaton*, Venezia 1501)

nia considerata come valore in sé, verso lo stile melodico derivato dalla meditazione sui significati espressivi della parola. In questo periodo di crisi musicale, la cui soluzione venne determinandosi particolarmente nel decennio 1470-80, « interviene un fattore decisivo: e cioè lo stretto contatto con la vivente musica italiana, contatto già in pratica all'inizio del XV secolo col Ciconia e col Dufay, ma che, a partire dal 1470, assume tali proporzioni che rari sono i musicisti dell'epoca di Josquin che riescono a sottrarsi a questo nuovo mondo »[1]. Di tale contatto, decisivo per le sorti della musica occidentale, Josquin si nutrì, ancora adolescente e nei primi anni della sua attività di maestro, proprio nell'ambiente musicale milanese; e in quegli anni in cui il nascente suo genio risentiva della crisi che travagliava la sapienza musicale del nord, egli maturò sia il proprio affrancamento dalla superata tecnica sia l'adozione di una nuova scrittura compositiva sbocciata sotto i segni della chiarezza strutturale, della semplicità espressiva, della simmetria architettonica; mentre la nuova cura rivolta al valore espressivo del testo letterario provocava una radicale trasformazione del periodare melodico. Le analisi tecniche, le considerazioni stilistiche e i rilievi estetici che la critica ha fatto nei confronti della poderosa opera di Josquin si possono ripetere — almeno

[1] Gunthser BIRKNER, *Josquin des Près et ses contemporaines*, in « Histoire de la musique » Encyclopédie de la Pléiade, Parigi 1960, p. 984.



Louis Compère. Le quattro parti, *cantus altus tenor* e *bassus*, della composizione profana « Alons fere nos barbe ». (Petrucci, *Odhecaton*, Venezia 1501)

come indirizzi sostanziali — anche per il Compère e il Weerbeke che furono con lui nel fortunato periodo di Galeazzo Maria.

In sintesi i nuovi spiriti della musica così si possono riassumere: 1) affermarsi della sensibilità armonica con un deciso principio tonale; 2) ricerca della bellezza dei valori puramente vocali che la pratica frottolistica lombarda favoriva largamente, influenzando financo la *chanson* francese, fino allora intimamente soggetta alle sonorità degli strumenti; 3) sempre per lo stesso influsso lombardo, la scrittura predilesse la disposizione a quattro voci la quale consentiva il simmetrico equilibrio delle parti; 4) di qui nasceva anche la nuova articolazione del discorso musicale tendente a sfruttare l'opposizione delle due voci acute contro le due voci gravi, sì che la tecnica della 'imitazione' si accoppiava all'equilibrio degli effetti e della spazialità sonora; 5) la tecnica omofona e quella contrappuntistica si alternano e si associano in una stessa composizione dando così rilievo ai contrastanti episodi espressivi suggeriti dal testo; 6) gli 'affetti' umani cominciano a circolare fra le strutture delle voci sovrapposte dando possibilità di manifestarsi ai sentimenti individuali dell'artista. Nella vastissima produzione di Josquin tutti codesti elementi si fondono con il tradizionale pensiero costruttivo ereditato dalle scuole nordiche, e l'invenzione della stampa musicale divulgò agevolmente e ovunque l'atteso verbo; e rapido fu il trapasso al nuovo periodo della storia musicale europea al quale anche Milano aveva recato il valido suo contributo.

Se in Josquin la cappella musicale sforzesca ebbe il genio che contemperava la potenza espressiva e la soavità, con un'aspirazione al divino che nessuno dei contemporanei raggiunge (« ... Si può dire che... alla Musica fusse un monstro della natura, si come è stato nella Architettura Pittura e Scultura il nostro Michelagnolo... », scriverà di Josquin il fiorentino Cosimo Bartoli nei suoi *Ragionamenti accademici*, Venezia 1567), in Loyset Compère (c. 1450-1518) ebbe il musicista « romantico » dalla vena fresca e giovanilmente entusiasta, il compositore che volentieri sacrifica la ricerca dell'artificio al richiamo della commozione e alle esigenze del buon gusto. Nelle sue pagine la severità del contrappunto si stempera nella dolcezza della grazia, e si compiace della gustosa elaborazione di motivi popolari, e ciò in contrasto con l'atteggiamento mantenuto dall'Agricola.

Ma il Compère non si limita semplicemente ad accostare, assimilandole, le forme e l'espressione lombarde alla sua basilare formazione di scuola borgognona; egli contribuisce pure alla creazione di nuove forme nelle quali variamente incidono gli elementi raccolti dalla sua esperienza. Nelle messe si riflettono gli spiriti d'origine nordica e la concezione strutturale si mantiene ossequiente alla base del *tenor:* ma nei motetti il rigore della polifonia fiamminga cede di fronte alla cura nella ricerca delle sonorità, e la melodia si snoda secondo uno stile suggerito dalle esigenze di una chiara dizione del testo. Il passaggio all'espressione armonica si fa evidente e la composizione si svolge sulla trama di una trasparente limpidezza formale. I riflessi lombardi della *frottola* non mancano neppure nella *chanson*, forma in cui il Compère decisamente eccelle. La ricchezza di tali pezzi che il Petrucci raccolse nella sua prima opera a stampa, lo *Harmonice Musices Odhecaton* (1501), indica la fama raggiunta a quell'epoca dal Compère e la larga diffusione dei suoi lavori. Accanto alle *chansons* a tre voci, sia a canone sia a semplice 'imitazione' di netta derivazione borgognona, accanto alla *chanson-mottetto* dove è mantenuta l'antica adozione dei differenti testi letterari, noi troviamo anche le *chansons* a quattro voci (« Alons fere nos barbes », « Nous sommes de l'ordre de saint Babuin », « Vostre bargeronette »), nelle quali scrittura ed espressione annunciano i nuovi spiriti rinascimentali. La caratteristica tecnica della nota ribattuta — derivata dall'uso del 'quasi parlato' della nostra *frottola* — reca a queste pagine una scioltezza discorsiva e un realismo fino allora ignoti ai maestri del nord.

Gli altri musici della corte sforzesca.

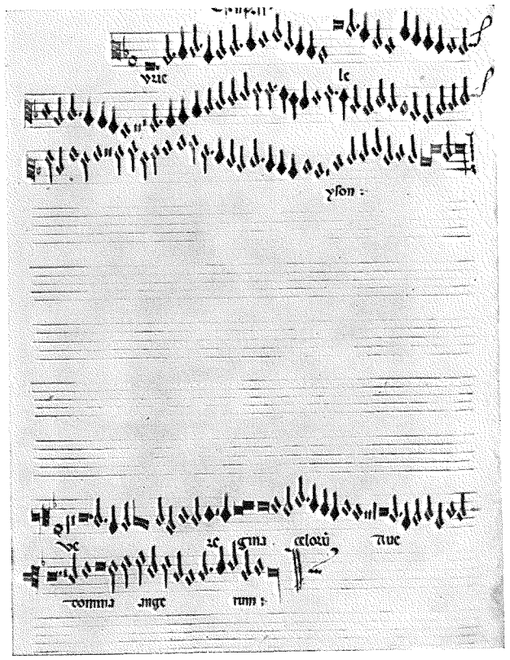
Ben più lungo di quello dei maestri ricordati fu il soggiorno milanese di Gaspar van Weerbeke (c. 1445-c.1514) che, come si è visto, figura alla corte sforzesca dall'aprile '72, vi resta fin verso il 1480 e, dopo la sua andata alla corte pontificia, ricompare a Milano nel '90 e nel '98 sempre rifornito di dignitose prepositure e di canonicati [1]. L'obbligo che aveva di provvedere musicalmente alla quotidiana messa ducale in castello, stimolò in lui la necessità di rinnovare rapidamente il repertorio, e dunque a improvvisare con disinvoltura; aiutato in ciò dalla felice facondia del suo estro inventivo. Il protrarsi della sua residenza milanese e quindi il contatto con la produzione musicale autoctona del settentrione d'Italia (in particolare con la *frottola*), favorirono certamente nel Weerbeke non solo l'addolcimento dello stile sopra ricordato, ma anche l'adozione della tecnica di comporre ad accordi e dunque di una scrittura in netta contrapposizione a quella rigorosamente contrappuntistica e 'a imitazione' ereditata dalla prassi nordica. Franchino Gaffurio, che raccolse nei suoi codici un cospicuo numero di motetti del Weerbeke, nella sua *Practica musicae* (lib. III) pone questo maestro fra gli « jocundissimi compositores » [2].

L'opera di Weerbeke è quasi esclusivamente religiosa. Oltre ad alcune *chansons* di incerta attribuzione, finora di lui conosciamo: otto messe, due altre messe formate ognuna da un ciclo di otto motetti (i « Mottetti missales » contenuti nei codici gaffuriani del Duomo di Milano), due Credo, e ventotto motetti

[1] MOTTA, *op. cit.*, p. 324.

[2] « ... quae Tinctoris: Gulielmus Guarnerii Jusquin des pret: Gaspar: Alexander Agricola: Loyset: Obrech: Brumel: Jsaac: ac reliqui jocundissimi (*sic*) compositores in suis cantilenis saepius observarunt... », Gaffurio, *Practica musicae*, 3ª ediz. Brescia 1502, lib. III, carta 60 (non segnata). Per le opere del Weerbeke cfr.: GERHARD CROLL, *Gaspar van Weerbeke*, in « Musica Disciplina », VI, 1952 p. 67.

a sé stanti. Fatta eccezione di due motetti a cinque voci che risentono ancora dell'originario gusto borgognone-fiammingo (« Dulcis amica Dei » sul tenor *Da pacem Domine*, e lo « Stabat mater » sul tenor *Vidi speciosam*), tutti i restanti lavori sono a quattro voci e attestano fortemente gli influssi sopra ricordati a proposito di Josquin. Qualche residuo spirito conservatore può ancora riscontrarsi nelle messe, composte probabilmente durante i periodi romani e legate alla tecnica del Dufay, ma i motetti, accanto alla semplicità formale, risentono della predilezione per l'armonia. Non è raro in essi il procedere per terze e seste parallele, come anche l'aggrupparsi e l'alternarsi delle voci divise nelle due sezioni dei registri acuti e di quelli gravi. Anche il Weerbeke trasse dalle esperienze lombarde il gusto della efficace sottolineatura sonora della parola, e da questa soggettiva interpretazione del testo nascono le dolci ambientazioni vocali delle composizioni. Spesso la frase melodica si interrompe nel corso degli episodi centrali per sostare nell'indugio di ripetute corone: quasi un sensuale compiacimento delle suggestive sonorità degli accordi.

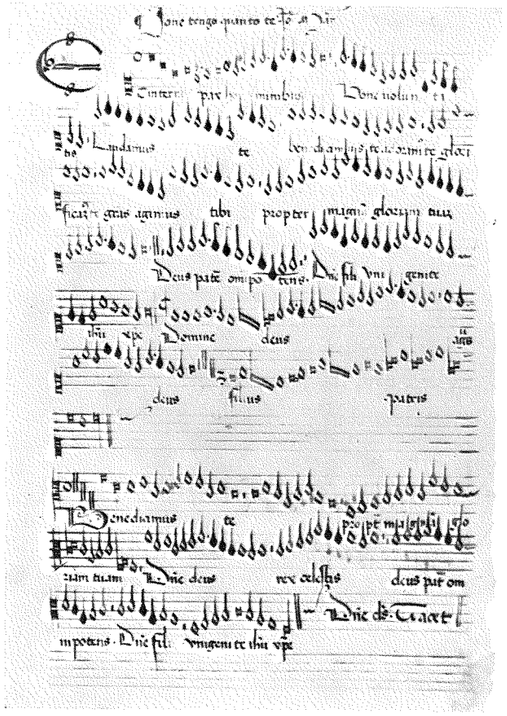


Gaspar van Weerbeke - Parti del *Cantus* e del *Tenor* nel Kyrie della Messa-motetto « *Ave regina celorum* » a 4 voci (Milano, Arch. della Cappella del Duomo)

Accanto alla schiera dei quattro astri della musica occidentale, dobbiamo ricordare il cantore di cappella pagato alla stregua di Josquin, Johannes Martini (Zohanne Martino), il fecondo compositore di canzoni francesi presente in vari codici italiani e quindi anche nei codici gaffuriani con tre messe, riportate sotto l'abbreviazione Jo. Mar., una delle quali svolta sul tema della canzone popolare italiana *Io ne tengo quante*; e con lui il cantore laico di Piccardia, Iacob Godebrye detto Jacotin (Jacotino), che fu alla corte ducale fino al 1494.

Altri noti musicisti oltramontani della bella schiera del '74 erano [1]: Henrichus Knoep (Domino Henrico) di Liegi che a Milano morì, circondato di fama e di benefici, nel 1490; Giorgio Brant, anch'esso ecclesiastico che ottenne nel '76 la prepositura della collegiata di S. Lorenzo in Lodi; il sacerdote Antonio di Cambrai; Guglielmo Pergier (Gulielmo), un ecclesiastico probabilmente borgognone; il prete Cardino de Bosco (Cardino) di Normandia che abbiamo trovato quale inviato in Francia nel '72, insieme al Leporis, per la ricerca di cantori, e che fruì del canonicato di S. Vittore in Varese e di S. Nazzaro a Milano; il prete Roglerio de Flandria (Rugiero); il prete Jacopo Ulterij d'Olanda, che prima di passare a Milano era stato cantore alla corte di Ferrara; il prete Eligio Cocher (Illigio) chierico di Cambrai, anch'esso favorito nei benefici; l'altro chierico di Cambrai, Johannes Anon o Janes Hanon (Zannino de Annono); il prete Nicolao Ochet (Dom. Prugli) che ebbe la prepositura di S. Maria in Fulcorina di Milano; il prete Pietro Alardi del Boys (Bovis) la cui reputazione di ottimo tenore è confermata dall'alto onorario, e che figura a Milano fino

[1] Il lettore potrà trovare notizie biografiche di ognuno di questi cantori in: MOTTA, op. cit., pp. 324 segg.



Jo. Martini. Parti del *Cantus* e del *Tenor* nel *Gloria* della Messa *Jo ne tengo quanto te* a 4 voci (Milano, Arch. della cappella del Duomo)

al 1480 provvisto di ottimi benefici; Jacheto di Marville di Rouen (Jacheto de Rohano) che alternò la corte di Milano con quella di Ferrara. E, accanto ad essi, ecco don Giletus Cossu (Gilet) che godeva dei canonicati ad Agno e a Dongo; e Antonio Baerd di Bruges, il meno pagato dei cantori da camera; e don Giovanni d'Avignone (Zoanne da Vignon); e messer Cornelio Svagher di Fiandra (Cornelio) e Michele di Tours (da Torsi) [1].

Oltre a questo elenco che, occorre ripeterlo, raccoglieva a Milano forse la più insigne cappella dell'epoca, altri due ne troviamo compilati in data 30 marzo e 4 dicembre 1475[2]: in quello del marzo il numero dei cantori è sceso da quaranta a trentadue, in quello del dicembre a ventisei. Sono tuttora presenti i grossi nomi già visti, ai quali si aggiunge quello di Giovanni Cordier di Tournai (m. a Bruges nel 1517) che fece il suo ingresso a corte nell'ottobre '74 come risulta da una lettera del duca al suo oratore a Roma (12 ottobre): « Havemo conducto per cantore de la capella nostra lo venerabile messer Zohanne Cordier, prete tornacense, el quale havemo carissimo per essere singolare musico ». Del Cordier avremo occasione di parlare più avanti.

Da quanto fin qui si è venuto dicendo è

[1] Fra i cantori locali ricordiamo che « el fratello del Abbà » è certo Enrico che nell'elenco del '75 verrà indicato come « Domino Henricho sagrista ». « D. lo Preosto » è Simpliciano da Novate, cantore del Duomo fin dal 1450: divenuto prevosto di S. Tecla fu così indicato nei registri ducali (C. SARTORI, op. cit., p. 73).

[2] G. PORRO, op. cit., p. 107 segg. Ecco i due elenchi:

1475 30 marzo

d. Labbe (Maestro di Cap.)	d. Prugli
Gaspar	Cornelio
d. Cardier	d. Rolando
Victores de Bruges	Eligio
d. Enricho	d. Pietro Daule
d. Bovis	Michele Feyt
Peroto	d. Daniele
Georgio Brant	d. Proposito de Santa Tegla
d. Antonio de Cambray	d. Ghinet
d. Gullielmo Pergier	Aloyseto
Roglerio	Michele da Tors
Cardino	Juschino
d. Zohanne Avignon	d. Enricho Sacristano
Ghilet	Li dui Spagnoli
Zanino Anon	d. Raynero
Zanino Lumon	Antonio Ponzo

1475 4 dicembre

D. Labbe	Galet
Gaspar viceabbe	D. Daniel
D. Johanne Cordier	Elligio
D. Henrico	D. Prugeli
Peroto	D. Rolando
D. Bovis	D. Petro Daule
Georgio Brant	Cornelio
D. Antonio de Cambray	D. Proposito de Sancta Tegla
Ruglerio	D. Ghinet
Cardino	Aloyseto
Zanino Linnon	Michele da Carpi
D. Johanne d'Avignon	Juschino
Zanino Anon	D. Henrico Sacrista

facile comprendere quale grado di perfezione si fosse ottenuto in brevissimo tempo, in campo musicale, presso la corte sforzesca; e come, oltre alla impeccabile bellezza delle esecuzioni, ci si fosse allineati sul maggior piano culturale che la musica europea aveva in quell'epoca raggiunto. Galeazzo Maria era riuscito cioè a *sprovincializzare* al massimo la pratica e la vita musicale della sua corte, e Milano si preparava a divenire centro d'irradiazione europea anche in questo importante campo. Ma dopo tanti sforzi, tanto dispendio e tanta abilità, il duca non godè a lungo la prediletta sua creatura della quale « assai se delectava ». Ascoltò la prestigiosa sua cappella eseguire in castello la messa di Natale del 1476, e la mattina dopo cadeva sotto il pugnale del Lampugnano.

Accaparramento dei cantori e complicazioni diplomatiche.

Il 1473, come risulta dalla nostra narrazione dei fatti, fu l'anno cruciale della faticosa creazione-base della grande cappella sforzesca: deciso a superare ogni ostacolo per soddisfare quella « delectatione de musica » in lui più forte di « veruno altro piacere », il duca non indietreggiò davanti a difficoltà o a spese pur di assicurarsi ad ogni costo la « celebre et digna » cappella. Naturalmente, poichè si trattava spesso di sottrarre ad altre corti i migliori cantori, allettandoli con cospicue offerte di danaro e con quella insidiosa ostinazione che ai nostri giorni distingue l'acquisto dei campioni sportivi, un tale sistema non mancò di provocare sentite reazioni da parte di altri potenti, con conseguenti proteste diplomatiche. Alcune di queste complicazioni su terreno diplomatico sono già note [1], ma qui vogliamo riferire quanto nuovi documenti ci hanno svelato sul costume invalso a Milano a soddisfare la passione del duca, e sugli strascichi che detto costume ebbe presso la corte aragonese di Napoli.

Siamo nel marzo '73. L'antefatto è conosciuto attraverso i documenti ritrovati a suo tempo dal Motta. Fin dal novembre '72 il duca aveva, dunque, fatto sapere al suo ambasciatore a Napoli, Francesco Maletta, di aver inviato propri emissari alla corte d'Aragona, ben provvisti di danaro, con lo scopo di sviare « alli nostri servitij... alcuni Cantarini per fare una capella ». Al Maletta spettava il compito di trattare la cosa in maniera che nè « la Maestate di quello Serenissimo Re, ne' altri, possino imaginare che nuy siamo stati cagione del levare essi cantarini da quelle parte » [2]. E Galeazzo Maria non si contentava di portar via di sotto banco i cantori: desiderava anche avere dal Re (26 gennaio '73) « la copia de quelli salmi che faceva cantare la bona memoria del Re Alfonso quando sua Maestà aveva qualche victoria ». Non solo i musici, di frode, ma anche la musica, quella delle vittorie: e questa legalmente.

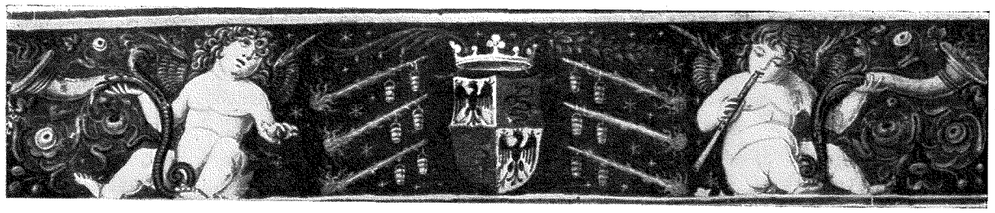
Fin qui l'antefatto già noto. Ricostruiamo adesso le conseguenze finora non note. Il colpo del duca riuscì: ce lo assicura una lettera inviata da Cicco Simonetta a nome del duca, al Maletta, da Abbiategrasso in data 15 marzo '73; lettera finemente diplomatica, vale a dire un capolavoro d'ipocrisia se messa in relazione con quella del novembre precedente [3]. Scrive dunque il Simonetta di essere al corrente « de la displicentia de la Maesta » per il sospetto che Milano voglia « desviare quelli sui cantori », e sostiene che il duca è stupito e amareggiato per le false voci messe in circolazione a tal proposito. E aggiunge:

« Hora poiche la suspicione cresce ad sua Maesta, et piu / crede ad inventive de altri che ad noi et ad la propria verita, non potemo se non / grandemente maravigliarne insieme et dolerne, che in una cosa lezera come e / questa non siamo creduti da quella. Tenga sua Maesta per fermo che noi siamo de natura / libera et aperta, et molto piu volentere haveressimo demandati apertamente ad epsa / dicti cantori, che subornatoli ne sviatoli per alcuna via, perchè sapemo ne haveria compiaciuto. Ritrovaraite con quella et parlaragli largamente, che noi non havimo / mai cercato desviare sui cantori, ne cercaressimo, et non voglia credere piu ad lettere / artificiate che ad noi, perche se vergognaressimo dirgli una cosa e poi fargline unaltra. »

[1] Per i casi occorsi ai cantori papali, a quelli di Napoli, di Ferrara e dei Savoia, v. MOTTA, *op. cit.*, pp. 306 e segg. Ludovico il Moro, come vedremo, non sdegnò i sistemi di Galeazzo, e la sottrazione di due cantori alla Cappella medicea suscitò le ire del Magnifico.

[2] Riferita per esteso in Motta, *op. cit.*, p. 307.

[3] Arch. di Stato, *Potenze Sovrane* 124.



Particolare del fregio in una pagina miniata della *Sforziade* (Parigi, Bibl. Nat.)

Tutto il fatto — scrive ancora il Simonetta — è nato dagli stessi cantori i quali, per potere avere un aumento di stipendio, hanno messo in giro la chiacchiera delle presunte offerte milanesi. E la lettera termina con una superba ritorsione: dica il Maletta al Re che Milano non solo non cerca i cantori altrui, ma anzi è in grado di fornirne alle altre corti, compresa quella di Napoli (« che ne / havimo tanti et tanti ne expectamo da oltra monti, che ne saranno davanzo, et / poterimone servire sua Maesta, quando la ne habbia de bisogno »).

Da cosa era stata provocata questa recisa e anche arrogante presa di posizione del segretario milanese? Ce lo rivela una seconda lettera inedita inviata dallo stesso Simonetta al duca, da Milano il 18 marzo successivo [1]. Si tratta di un rapporto che comunica minuziosamente al duca l'incontro avuto dal Simonetta la mattina del 18 stesso con Antonio Cincinello, ambasciatore del Re a Milano. Il Cincinello — dice il rapporto — ha letta, ma non consegnata, una lettera inviatagli da Sarno il 4 marzo nella quale il Re si dichiarava « grandemente jniuriato dala Signoria vostra, dicendo che se essa vostra Signoria accepta li doi / cantori gia disviati o che ne acceptasse qualcuno altro de soi, se tenera jniuriato / dala Signoria vostra, como e dicto, e chel cercara in tutte le cose chel pora dispiacere / ad essa vostra Signoria, et che non intende fare (?) ne lettere ne altro in la materia de Savoya / et de Forli, et che aspectara lo exito de queste cose, et che secundo la vostra Signoria se portara, cosi luy fara verso quella, et chel debia dire queste cose ala Signoria vostra et chel avisi / poi de quanto ne havera dicto, et de quello chessa vostra Signoria li respondera ».

Di fronte a questo ultimatum il Simonetta — seguita il lungo rapporto — cercò di far capire al Cincinello le buone intenzioni del duca, ricordando anche la lettera già inviata al Re tre giorni prima. Purtroppo, rispose l'ambasciatore, a Napoli si crede più ai fatti, e anche alle lettere inviate dal duca al Maletta e al vescovo di Novara ambasciatore milanese a Roma, lettere che sono «venute ne le mani del Re». Comunque, per giungere a placare le acque, il Cincinello consiglia di suggerire al duca di scrivere le proprie scuse al Re assicurando che se egli « havesse voluto alcuno cantore de la prefata Maestra del Re, lo haveria domandato in piacere, rendendose certo che quella li haveria compiaciuto ». Anzi, a dimostrare la buona volontà degli Sforza, il duca faccia presente al Re che se egli desidera avere qualche cantore della cappella milanese, « che lo avisi, che se la li vole tutti, tutti li mandara; perche ella fa piu stima de fare una cosa grata ala Maesta sua, che de quanti cantori habia... ».

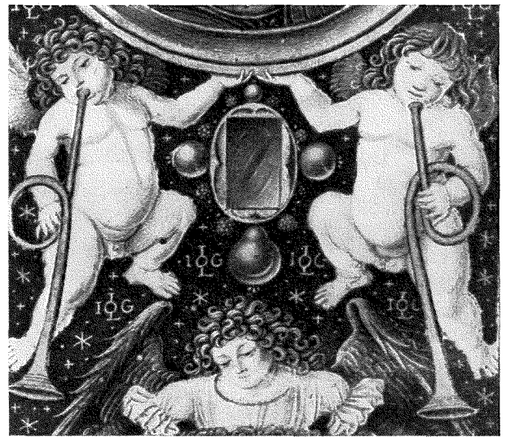
La lettera del Re doveva essere decisamente forte per consigliare la scaltrezza del Simonetta a rivedere le posizioni assunte pochi giorni avanti. Ma, oltre al duca, occorreva mettere al corrente della non felice situazione anche il Maletta a Napoli, e il vescovo di Novara, Arcimboldi, che a Roma teneva d'occhio i cantori papali e che non era certo estraneo all'incetta di Napoli. E infatti il giorno dopo, 19 marzo, il Simonetta così informava l'ambasciatore a Napoli.

[1] Ivi.

« Francesco. Per altre nostre havimo satisfacto ad quanto ne scrivesti del facto de cantori, et / credemo havere assai purgato la innocentia nostra per modo tutto quel che piu se gli / dicesse seria superfluo. Anchora non dubitamo che la Maesta del Re restara satisfacta / perche la e de tanta prudentia, che consyderando ben questa cosa trovara essere vero / quanto gli havimo scripto.

Resta solamente mo che tu ne mande quelle nominatione per Madamma de / Savoya et per el Signore de Forly, quale tu ne hai scripto, sonno facte secondo la nostra / richiesta et cosi le expectamo.

Circa vero quanto hai ad fare in la materia del capitulo del duca Hercule, expectamo / similmente resposta. Et cosi se sarai stato ad Sarno, et facto mente, secondo tu / scrivi haverte dicto el secretario, ne aviserai, benche non dubitamo ad la re/ceuta de questa, tu ne haverai mandato lo instrumento. Ex Abiate XVIIII Martij 1473 CICHUS»



Angeli con trombe ritorte. Particolare del fregio miniato da G. P. Birago in un pagina della *Sforziade* di Giov. Simonetta. (Parigi, Bibl. Nationale)

E il 20 marzo scriveva al vescovo di Novara: « De la querela che la Maesta / del Re fa de noi per el desviare de soi cantori non accade dire altro: / se non che la scusa facta con Francesco Maletta e stata optima. Lui ne / ha scripto similmente ad noi et gli havimo risposto quasi nel modo / gli havite risposto voi. Mandamovi per informatione la copia de lettera de / Francesco et la nostra risposta. Se altra querela se sera facta, se vola / rispondere nel medesmo modo » [1].

Con ciò la faccenda poteva dirsi archiviata: senonchè i due cantori, per il cui accaparramento subdolo il Re si era sentito « grandamente jniuriato », erano in effetti partiti da Napoli alla volta di Milano e si trovavano già a Roma dove si erano presentati all'Arcimboldi. Ecco quindi il Simonetta precipitarsi a scrivere, da Novara, sia all'Arcimboldi sia al Maletta in data 24 marzo. All'intraprendente vescovo dava drastiche disposizioni, non senza però incaricarlo di versare 25 ducati a ciascuno dei due cantori, a evidente titolo di... risarcimento.

« Quelli dui cantori quali per la vostra de XVII del presente scrivite esser venuti / ad trovarvi, noi non li volimo per niente. Imo per non mettere piu suspicione a la / Maesta del Re volemo gli persuadiate se ne ritorneno ad Napoli dicendoli che noi / non ne havimo bisogno, et che ne ricresce essendose loro partiti con intentione / de aconzarsi con noi, non restino poi satisfacti; ma che havimo scripto ad Francesco / Maletta ad Napoli, che preghi la Maesta del Re per nostra parte, se degne reacceptarli / et oltre ciò gli faccia crescere qualche provisione, ad ciò questa loro speranza / de venire da noi non gli sia stata dannosa. Preterea siamo contenti / che de quelli dinari havite pagate XXV ducati per caduno de loro, per modo / non se ne vadino malcontenti. Et avisaretene quello ne sera sequito ».

L'altra lettera diretta all'ambasciatore presso la corte aragonese, fu certo scritta per essere mostrata al Re: in essa si ripete sommessamente che Milano ha esuberanza di cantori e molti ne attende dal nord d'Europa. In quanto ai due cantori transfughi, che il Maletta si adoperi non solo per farli riaccogliere a

[1] Ivi.

Cantori quattrocenteschi. Particolare dal *De Sphaera*
(Modena, Biblioteca Estense)

corte, ma anche per far loro aumentare la paga di uno o due ducati al mese; e questo perchè fra Napoli e Milano « non sia diferentia, se non quanta è tra padre e figliolo »[1].

« Francesco, tu sai quanto te havimo scripto per altre nostre in expurgatione de la innocentia nostra circa / el facto de li cantori de la Maesta del Re, che certamente altro che quanto havimo scripto non / trovera per la verita. Mo te avisamo che dui cantori de la prefata Maesta sonno venuti ad Roma / ad trovare monsignor de Novara. Et per questo credemo sonno venuti con intentione de con/ciarse con noi; li quali non havimo voluto acceptare in niuno modo. Ma ne recresce bene / che li havesseno questa volunta de venire ali servicij nostri, ad trovarsine ingannati poi. Pero havimo scripto ad monsignore predicto che li dica se ne torneno da la prefata Maesta, perche come e il vero / non havimo bisogno di loro, imo ne havimo ad abuntantia. Et expectamone tanti de / oltramonti, che ne poteremo servire ad altri. Et perche questi due ad nostro iudicio venivano / per trovarne et per condurse con noi, ne ricrescie gli venga fallito el pensiero, presentim / havendo noi fermo proposito de non torgli. Pero haveressimo caro che la prefata Maesta gli reacceptasse / ad soi servicij, et gli crescesse uno ducato o dui el mese de provisione per uno, ad cio para / tra sua Maesta et noi non sia diferentia, se non quanta e tra padre et figliolo. Et cosi tu da / nostra parte gli vogli fare intendere. Datum Novarie XXIIII Martij 1473. CICHUS »

Così la finezza diplomatica del segretario sforzesco suggellava questo inedito e complicato fatterello di cronaca che però aveva oscurato i buoni rapporti fra le due corti, e che ci è parso il caso di riferire largamente, a testimonianza di un costume che non può non sorprenderci. Come nei tempi mitici il rapimento di una bella regina poteva scatenare una guerra decennale, così nel Quattrocento milanese di Galeazzo Maria si correvano seri rischi diplomatici soltanto per il tentato rapimento di due ignoti cantori. E ciò — ci sembra — depone a favore della forza musicale che allora rischiarava la corte sforzesca.

Vicende della cappella sotto Lodovico il Moro.

Sotto la reggenza di Bona di Savoia la cappella ducale, se non soffrì fatali falcidie, certo fu lontana dal godere del precedente prestigio: il suo fasto artistico dovette fare i conti con un regime di lèsina, e ciò spiega l'esodo dei nomi più insigni: Loyset Compère aveva già lasciato Milano probabilmente agli ultimi del '75, Josquin passerà a Roma intorno al 1480 al servizio del cardinale Ascanio, il Weerbeke va alla corte

[1] Ivi.

papale nel 1481. Ma le cose mutarono nuovamente col passaggio del potere nelle mani di Lodovico il Moro il quale fece il possibile per far tornare all'antico splendore la gloriosa cappella, dando inoltre incremento agli studi sulla scienza musicale. Naturalmente i criteri di scelta dei musici e del repertorio artistico ubbidirono a un gusto diverso da quello che aveva retto la grande impresa di Galeazzo Maria. La musica perde, nella pratica, l'aspetto di severità e di nobiltà intellettiva che aveva illuminato l'aureo periodo precedente, per assumere una fisionomia piuttosto di piacevolezza e di godimento immediati, quando non ambiva al tono spettacolare o festaiolo. Con un repertorio cosmopolita ed eclettico la musica divenne la sorridente cornice di ogni manifestazione politica e diplomatica. Occasioni non mancavano perchè a corte si cantasse, si suonasse e si danzasse; tanto che il Bellincioni poteva dire che il duca « Di virtuosi ha la sua corte piena ». Ed è veramente da credere che si tendesse particolarmente alla bravura del « virtuoso » più che alla conoscenza approfondita della musica, se il già ricordato Mastino Guastalino di Cesena per non aver dato prova di speciale abilità fu rispedito al proprio paese « per essere lo aere soe dissonante et discorde ». Bernardino Corio non cela la sua ammirazione per la vita musicale della «excellentissima corte», scrivendo che « quivi de canti e soni da ogni generatione erano tante suave et dolcissime armonie, che dal cielo pareano fossen mandate »[1].

Il Moro non mancò, sull'esempio di Galeazzo Maria, di far ricorso a sistemi non del tutto scrupolosi pur di assicurare cantori alla sua cappella. Nel 1485, infatti, il già citato Cordier induce due cantori della corte medicea — certi Guglielmo di Steynsel e Francesco Milleto — ad abbandonare il Magnifico per passare al servizio del Moro: e la cosa ebbe anch'essa uno strascico diplomatico, ché Lorenzo incaricò l'oratore fiorentino di pregare il duca a non accogliere i due fuggiaschi, i quali peraltro, circondati come furono di cure e di prebende da parte dei Milanesi, ben si guardarono dall'accettare le segrete offerte del Magnifico a ritornare a Firenze[2]. Col 1488 ricompare alla corte milanese il Weerbeke che riprende la sua antica funzione di organizzatore della cappella; e che tale compito egli ancora assolvesse persino alla vigilia della caduta del Moro, è dichiarato dal fatto che nel 1498 il maestro fiammingo reclutava nuovi cantori in Francia (« Havendo noi inteso che messer Gaspar de Verbecha quale altre volte è stato nostro Cantore de Capella ha trovato in Franza trè cantori quali sono boni per la Capella nostra, ne habiamo ricevuto piacere...»[3]. E le paghe si mantengono altissime « ... al tenorista ducati sedici de provisione il mese, et alli supranisti dodici ducati per caduno il mese,... et poi de veste et de omne altra cosa li tracteremo in quello modo che faremo tutti li altri nostri cantori »).

Interesse musicale di Beatrice d'Este.

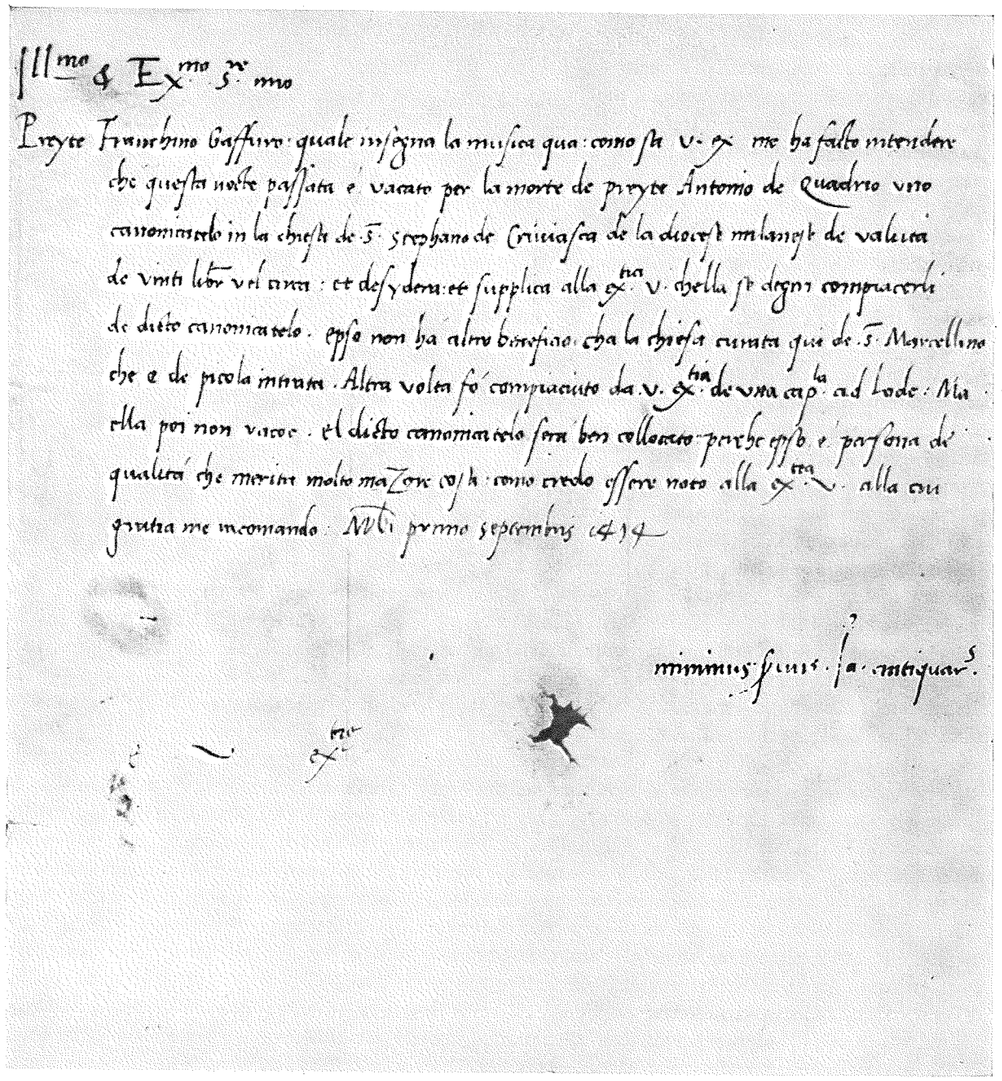
L'amore di Lodovico il Moro per la musica, più che nato da profonda educazione ricevuta fin dalla fanciullezza, fu forse il riflesso dell'amore per la consorte Beatrice d'Este la quale, se non ebbe della musica la profonda conoscenza nata dal diretto contatto con i compositori che distinse la eletta sorella Isabella Gonzaga, cionondimeno fu appassionata ai problemi musicali e probabilmente buona esecutrice di monocordo e del difficile liuto. Certo buona confidenza col repertorio profano frottolistico, allora in voga alla corte di Mantova, doveva averla se, appena diciottenne e di fresco sposata al Moro, nel febbraio 1491 andando in gita di piacere nei boschi di Cusago col capitano Galeazzo Visconti e col buffone Diodato, cantava assieme a loro per passatempo delle canzoni a tre voci: sí che il Visconti poteva scrivere a Isabella d'Este che, strada facendo, « cantammo più de XXV canzone molto bene acordate a tre voce, cioè Dioda tenore, et io quando contrabasso et quando soverano [soprano], et la Duchessa soverano... »[4]. Due anni dopo, in occasione di una gita compiuta da Beatrice a Venezia, vediamo i documenti far tornare in luce la figura del cantore Cordier, che era riuscito a circondarsi di una singolare popolarità. In questo viaggio

[1] MOTTA, *op. cit.*, p. 31.

[2] V. ROSSI, *Per la storia dei cantori sforzeschi*, in « Arch. Stor. Lombardo », XVI, 1901, p. 150.

[3] G. CESARI, *op. cit.*, p. 15.

[4] A. LUZIO e R. RENIER, *Delle relazioni di Isabella d'Este Gonzaga con Lodovico e Beatrice Sforza*, in « Arch. Stor. Lombardo », 1890, p. 118.



Illmo & Exmo Sr mio

Preyte Franchino Gaffurio: quale insegna la musica qua: como sta V. Ex.tia me ha facto intendere che questa notte passata è vacato per la morte de preyte Antonio de Quadrio uno canonicatelo in la chiesta de S. Stephano de Crivisca de la diocesi milanese de valuta de vinti libre veronese: et desyderia: et supplica alla Ex.tia V. che la sta degni compiacerli de dicto canonicatelo. Esso non ha altro benefitio: cha la chiesta curata qui de S. Marcellino che è de picola intrata. Altra volta fo compiaciuto da V. Ex.tia de una cap.la ad Lode: Ma ella poi non vacoe. Et dicto canonicatelo seria ben collocato: perche esso è persona de qualità che merita molto mazore cosa: como credo essere noto alla Ex.tia V. alla cui gratia me incomando. Mcdi primo septembris 1494

minimus servus Jo. Antiquar.

Lettera indirizzata il 1° sett. 1494 al Moro, con la quale Jacopo Antiquario chiede per il Gaffurio un canonicato (Milano, Archivio di Stato, Autografi 94)

Beatrice d'Este ha al proprio seguito la cappella ducale e *li trombeti nostri*; nella sosta a Chioggia ascolta la messa nel suo appartamento privato e subito sente il bisogno di riferirne al duca il 27 maggio 1493: « intervenero li cantori, et ne hebbe gran piacere spirituale, facendo messer Cordier molto bene el debito suo como fece ancora heri matina che certo le una consolatione a sentirlo fora de li altri »[1].

Il giorno seguente la duchessa informa il Moro che appena « che fu levata et vestita fece cantare la messa mia ne la salla denante ala anticamera mia, et veramente messer Cordiero fece lo debito suo honorevolmente secondo lo solito; la qual cosa a me fu molto grata... ». E finalmente, il 30 maggio, ecco la gran messa in San Marco, « dove gioncti che fussimo, sonando li trombeti nostri sopra la chiesa ad una logia denante », la duchessa ricevette l'omaggio del doge. Quindi il sacerdote cantò la messa « solennemente cum li altri ministri soy: et li cantori nostri la ornarono, piacendo molto al principe, ed a tutti li altri el cantar loro: et in spetie de Cordiero, el quale ha sempre posto gran studio de ben satisfare al honore de la Sig.ria V. ».

Il « caso » del cantore Cordier.

E poichè abbiamo parlato del cantore Giovanni Cordier come d'uno che godè alla corte milanese reputazione tanto singolare e ammirazione tanto affettuosa da parte delle due duchesse, Bona di Savoia e Beatrice d'Este, veniamo a chiarire alcuni punti riguardanti questo musico che i nuovi documenti illuminano, almeno in parte. I dati già noti sono i seguenti[2]: il Cordier giunge a Milano il 12 ottobre 1474 (« havemo conducto per cantore de la capella nostra lo venerabile messer Zohanne Cordier, prete tornacense »); da dove? nessuno lo dice. Due anni dopo era chierico di Calcinate e godeva la prepositura di Olzago; dopo la morte di Galeazzo veniva trattenuto a Milano dalla duchessa fra i pochi cantori prescelti a formare la rimanente cappella (« fra li quali haverà ad essere Cordiero », 7 gennaio 1477). In precedenza, dal '69 al '71 figurava nella cappella papale. Negli anni 1480-82 è tenorista alla corte di Massimiliano. Nel 1487 è nuovamente a Milano (un diploma di Gio. Galeazzo Maria lo reintegra nei suoi privilegi); qui, dal '93 al '96, risulta al servizio del Moro. Col 1500 lo si trova a Bruges dove muore nel '517. È nota la relazione che il Cordier ebbe con il grande contemporaneo Jakob Obrecht.

Queste le notizie note, che oggi ci è possibile ampliare. Anzitutto consideriamo la formazione artistica e la provenienza: il van der Straeten ritiene che « ses premiers pas dans la carrière de chantre auront été effectués à la Chapelle pontificale » (VI, p. 431), ed è supposizione semplicemente intuitiva che il nostro documento verrebbe a suffragare. Si tratta di una lettera indirizzata al Cordier da Napoli il 21 luglio 1474, e che qui riproduciamo per esteso[3].

« Magnifico venerabili viro domino Cordier
regie capelle tenoriste etcetera, meo tamquam fratri colendo.
Venerabilis vir tamquam frater, salutem. Vestra litera de XV de junio ho receputo, de laquale ho hauto non pocho / deplacere, per lo amore ve portava, vedendo haviati tanto pocho estimato lo honore vostro, / ne li benefitij et gratie ve havea facte la Maesta del Signore Re, laquale sapiti con quanto amore / ve recepio ali soy servitij, et quanti boni tractamenti ve ha facti, et la deliberatione de fare / ogne di piu, che questa demostrazione et amore che la Maesta sua ve ha monstrato ve ha / dato condiction et reputation al mondo, che ben ve deve recordare, la pocha extima era facta / de vuy ne in de la capella del Duca de Borgogna, ne del Papa, ne de altro principe / del mondo, et adesso non recordandove de cosa alcuna, ma

[1] Arch. di Stato *Potenze sovrane*: Beatrice d'Este. v. G. Cesari, *op. cit.*, p. 64, il quale nella frase: « a sentirlo fora deli altri » rileva giustamente la testimonianza della preferenza adottata anche dai cantori oltramontani del canto *a solo* pure nelle composizioni in origine scritte polifonicamente. Le lettere di Beatrice al duca sono pubblicate in: P. Molmenti, *Storia di Venezia nella vita privata*, Torino 1880.

[2] Motta. *op. cit.*, pp. 314 e 533 segg.; G. Cesari, *op. cit.* pp. 16 e 64; E. van der Straeten, *op. cit.*, VI, pp. 14 segg. e 431. A questi autori si riferiscono le citazioni che faremo nel paragrafo. Per il periodo di Roma, v. Fr. X. Haberl, *Die sixtinische Kapelle...*, in « Vierteljahrschrift fuer Musikwissenschaft », Lipsia 1887, III p. 230.

[3] Arch. di Stato. *Potenze Sovrane*, 124.

Particolare del fregio in una pagina miniata della *Sforziade* (Parigi Biblioteca Nationale)

usando quella ingratitudine / che non e conveniente a nullo homo de bene, haveti preso partito con altri, et lassiato la Maesta sua, / che se ali servitij de quella non volivi star piu, deveno et posseveno tornar et poy li / domandar licentia, laquale senza alcuna difficulta vi havereve donata, perche ne / in la capella ne in altri exercitij de casa sua teneria alcuno per forza, et benedeto sia Dio / che ancora vuy non siate, ne havesseno voluto essere in la capella de sua Maesta, non e pero che / quella non sia cusi degna, et fornita de valenti chantori et vertuosi, come qual se voglia / a(l)tra capella del mondo. Ma vuy haveti voluto verificar quello che prima la partita vostra / se dicea per molti, el che dicta Maesta ne alcuno de vostri amici volessero credere, parendoli cosa / indigna da cometerse per homo a chi tanti benefitij, careze et honori era stati facti per sua Maesta, / che certamente non per dinari, non per qual se volesse altre grande promesse o doni, tanta ingra/titudine, o manchamenti de vostro honore, non deveveno comettere, quia melius est nomen bonum / quam divitie multe. Avisandovi et in questo voglio esser profecta, che se vuy non mutareti / deliberation, et non venite al Signore Re ve ha ad sequire maiore manchamento et danno / che non credeti. Io non ho voluto adomandar licentia a dicta Maesta da parte vostra, per non mettere / per desperato in tuto lo facto vostro, che non posso credere tanto pocho lo debiate extimare, / che depoy che haveriti la presente habiate un di solo ad restare de non partire, et venirve / ad presentarvi ala Maesta del Signore Re, (et in questo modo). Et in questo modo et non perderiti la sua gratia, / lo honore et altre cose che se hanno ad ... quoniam non me crederiti. Ceterum quatro cantori / li quali scriviti havere conducti ale despese del Signore Re non so venuti in Napoli, conducereteli / una con vuy, quali serano boni li sera facta quella provision, che vuy ordinareti, et agli alteri / li sera usata tal cortesia, che sempre de vuy se lauderano, in ogne loco; parato ad ogne / vostro placere valete. Neapolis 21 julij 1474.

Post scripta, altere vostre litere recepi del mese / de maio alequale respoxe amplamente. »

La lettera non è firmata (si tratta di una minuta?), ma l'ignoto amico, carissimo e addoloratissimo, del Cordier ci offre notizie preziose. Questo cantore fiammingo che risulterebbe educato alla corte di Borgogna e formato a quella papale, nel '74 era dunque alla corte di Napoli e nel '75 lo troviamo negli elenchi dei cantori sforzeschi: segno chiaro che l'episodio del marzo '73 riguardante le complicazioni diplomatiche, e da noi sopra narrato, era stato dimenticato ben presto a Milano. Iniziata la carriera in Borgogna il Cordier era quindi sceso in Italia, a Roma: ma fin qui era rimasto nell'ombra. Soltanto alla corte aragonese il suo talento aveva brillato; e ora il cantore, divenuto famoso, pagava la propria gratitudine al Re prendendo, alla chetichella, la via del nord. Era

intervenuta una lusinghiera offerta del Maletta? Il documento non lo dice ma sta di fatto che alla data del 21 luglio 1474 il Cordier era già a Milano.

Ce lo testimonia, senza saperlo, lo stesso Motta quando trascrive una importante lettera diretta dal duca ad Antonio Appiano, suo ambasciatore presso i Savoia, da Pavia il 13 giugno '74, nella quale raccomanda che la duchessa ospiti presso di sé « per quindeci o vinti di... uno cordelero cantore del Re Ferrando, quale veniva da casa sua per visitare li suoi et vedendo el bon tractamento fecimo alli nostri cantori si è invitato da se stesso restare con noi » [1]. E chi altri poteva essere codesto « cordelero » se non il Cordier, che appunto si trovava al servizio di re Ferrando?

Precisato che il Cordier giunge a Milano da Napoli attorno al giugno '74, si può stabilire che egli — trascorso un periodo di quarantena presso la duchessa di Savoia « perchè el Re non possa dire che gli habiamo desviato » un cantore — viene ufficialmente assunto in forza soltanto nell'ottobre dello stesso anno. Ecco perchè il suo nome non figura nell'elenco del Simonetta del 15 luglio, mentre è presente nelle future liste del '75. Il successo a corte fu immediato: pochi mesi dopo il suo arrivo (22 aprile '75) gli fu donata una casa, e ai 24 aprile diviene feudatario di Trumello in Lomellina [2]. Godeva anche la prepositura di Dolzago presso Como, conferitagli da Galeazzo.

Dai documenti noti [3] risulta che, pochi giorni dopo la morte del duca, Bona di Savoia scriveva al protonotario apostolico Leonardo Sforza, in Roma, che fra i cantori che desiderava rimanessero a corte era compreso il Cordier (7 gennaio '77); ma sappiamo anche che col maggio di questo stesso anno il cantore fiammingo abbandonò Milano per la cappella arciducale di Massimiliano. Perchè dunque, se circondato di tanta ammirazione e di così rari benefici, il musico volse le spalle a Milano? A questo interrogativo risponde un nuovo documento: e cioè una lettera a firma Iohanne Cordier, indirizzata alla « Illustrissima Madama », che riteniamo altri non possa essere che Bona di Savoia [4]. In questo scritto il favorito cantore, abile negli affari quanto nell'acquistarsi fama d'artista, rivolge alla duchessa reggente la preghiera per una licenza, avendo — così scrive — « deliberato morire in tra li mei, et non fora de casa mia ». Qualora però la duchessa volesse che restasse al di lei servizio per « qualche anno », egli poneva le seguenti cinque condizioni: 1) tre mesi di licenza in occasione della prossima Pasqua, « per rivedere mio padre et li altri de casa, et pigliar licentia da essi »; 2) permuta della prepositura di Dolzago con un pari beneficio in Fiandra, o, se ciò non fosse possibile, ottenere dal Papa [5] un canonicato al proprio paese in quanto — aggiunge lo scrivente — « me saria grande infamia havere consumato la mia etade, per morire povero e mendico senza

[1] Motta, *op. cit.*, p. 312.

[2] Arch. di Stato, *Missive staccate*, 1477, c. 22 e 198 v. il Motta (*op. cit.*, p. 535) parla del feudo di Torniello, ma deve trattarsi di un evidente errore grafico.

[3] Motta, *op. cit.*, p. 536.

[4] Arch. di Stato, *Potenze Sovrane* 124. La lettera è senza indirizzo e senza data, ma dagli elementi in essa contenuti sarebbe da porsi nella primavera del '77. Infatti vi si accenna alla prepositura di Dolzago che fu data al Cordier agli ultimi del '76 e gli fu evidentemente tolta con la sua partenza da Milano. Gli antichi privilegi furono nuovamente donati al Cordier nel 1487 (v. Motta, p. 535).

[5] L'abitudine dei cantori oltramontani di esigere in Italia benefici permutabili con pari canonicati nei loro paesi d'origine, provocò una reazione giustificata dal commercio che essi poi facevano di codesti benefici. A por fine a tale costume si auspicava una bolla papale che obbligasse i cantori a rinunziare ai benefici ottenuti allorchè essi decidevano di abbandonare l'Italia. A questo proposito pubblichiamo la minuta inedita di un documento non datato che affronta il delicato problema (Arch. di Stato, *Potenze Sovrane* 124).

« Perche li cantori vostri sonno pur in bono et digno numero / et hanno et haveranno bon numero de beneficij, et siando / natione extranea come sonno, sempre qualcuno e in dispositione / de partirsi, et quando se parteno o con licentia o senza bisogna / dibactere con loro farli renuntiare la pensione et beneficij hanno / et quando sonno fora de qui le possono renuntiare ad altre gente / stranee chi gli pare, et siando possa jus quesitum ad alterum non si po / torre, pareria forsia bene havere una bulla dal Papa, che / quotienscumque questi tali se partisseno dali servicij vostri le pensione / et tituli de beneficij se intendessero essere extinti, et li possati / dal Papa et da li altri ordinarij fargli dare et conferire ad altri / quali vi parera; questo sara casone fare star piu saldj / loro, et li beneficij non poranno andare fora de la volunta vostra / in altre gente extranee et aliene, (?) e notata / como la Signoria vostra vedra, vogliando essa, questo se / faza la Signoria vostra responda ».

Miniatura nel frontespizio del *De difinitione Musice instrumentalis* di Fr. Gaffurio (Cod. XXVIII A.9. della Biblioteca Comunale di Lodi)

sostentamento alcuno »; 3) « ordinare che io possa vivere honestamente», cioè aumento di stipendio; 4) adoperarsi presso re Ferrando perchè «senza sua disdegno» lo scrivente possa restare a Milano; 5) che gli siano mantenuti tutti i benefici, a servizio ultimato.

Leggendo questo nuovo documento che certo non depone brillantemente a favore della discrezione e della fedeltà del Cordier, si comprende come la duchessa, malgrado il desiderio di trattenere a corte il celebre cantore, non ne subisse la pressione e lo lasciasse partire nel maggio successivo. E si comprende anche come l'abile faccendiere fiammingo — superato il periodo dell'incerto potere di Gian Galeazzo, e dopo essersi da questi fatto reintegrare negli antichi diritti — riuscisse con l'appoggio dell'imperatore Massimiliano a fare la nuova sua apparizione a Milano subito dopo il colpo di stato del '93, per divenire abilmente il cantore favorito di Beatrice d'Este [1].

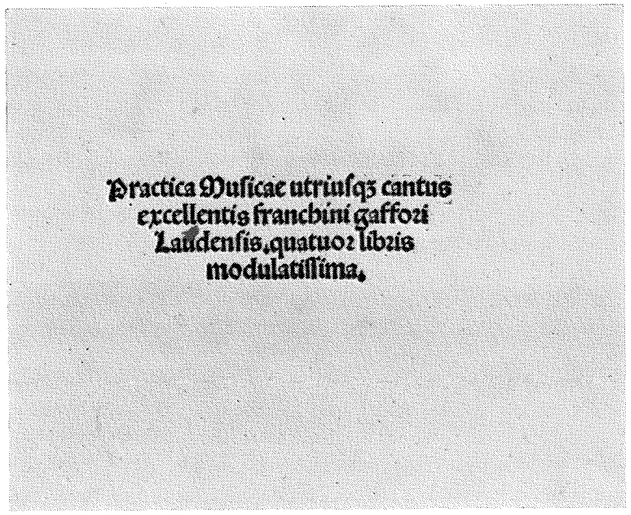
I cantori sforzeschi considerati « più che gli famigli ».

La nostra inchiesta sulla vita musicale alla corte sforzesca ci ha più volte fatto meditare sulla straordinaria considerazione in cui erano tenuti i cantori, e sui benefici dei quali essi venivano largamente provveduti, in specie quando si trattava di musicisti provenienti dal nord d'Europa. Da ciò è facile arguire come codesti compositori-interpreti si sentissero in una particolare situazione di privilegio, e tavolta approfittassero della benevolenza del duca. I virtuosi, si sa, non sempre si distinguono per yirtù morali pari a quelle artistiche; sì che in più circostanze gli Sforza si erano visti costretti a punire le arroganze e le malefatte di coloro che erano riusciti ad adescare per dar lustro alla corte. Non raro il caso di sapere che codesti cantori avevano financo meritato la prigione; ma la benevolenza dei duchi e il desiderio di « oldire cantare » erano spesso più forti della legge.

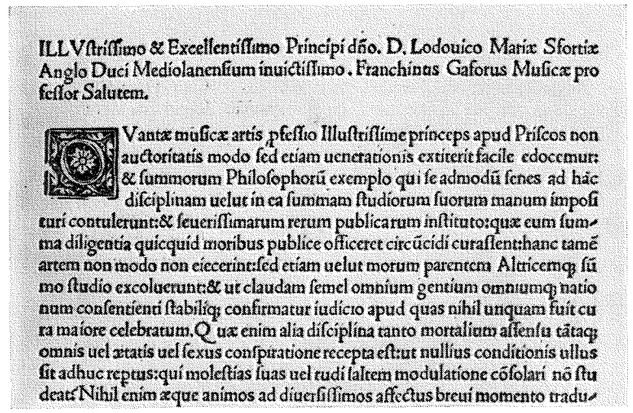
Ai vari fatti di cronaca quattrocentesca fin qui pubblicati, vogliamo aggiungerne uno inedito che palesa fino a qual punto giungesse la cieca passione di Galeazzo Maria per i musicisti. Siamo nel marzo 1474: è il periodo del raggiunto splendore dei due complessi musicali di corte, quello da cappella e quello da camera, i cui elenchi ci sono lasciati da Cicco Simonetta. Protagonisti del fatto sono: da una parte i cantori ducali e dall'altra don Antonio Cincinello (o Cicinello) — che sappiamo ambasciatore del Re di

[1] Il Cordier fu dunque a Milano dal '74 al '77, e dal '93 al '96 (salvo una probabile apparizione nell'87). La distanza di circa vent'anni fra le due soste milanesi ha fatto supporre al van de Straeten e al Motta che potrebbe trattarsi di due differenti cantori d'eguale nome. Ma ci sembra che l'abilità nel far valere la propria arte accomuni molto da vicino il cantore del '74 con quello del '93. Del resto, se alla prima venuta il Cordier fosse stato sulla ventina, la seconda sua apparizione lo trovava quarantenne: ancora in tempo, e per virtù di canto e per fascino personale, a colpire la fresca sensibilità della giovane duchessa estense. Piuttosto vorremmo azzardare l'ipotesi che il nostro Giovanni Cordier fosse figlio del non meno famoso polifonista Baude Cordier vissuto attorno alla metà del Quattrocento e che fu anch'egli in Italia. Più di una volta il Cordier accenna ai suoi familiari, e nel documento venuto ora in luce allude chiaramente al suo viaggio in Fiandra « per rivedere mio padre ». Per B. Cordier v. l'articolo di H. Besseler, nell'enciclopedia *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*.

Napoli a Milano — con i suoi famigli. Una lettera indirizzata al duca dal Cincinello da Milano in data 5 marzo, e un'altra diretta allo stesso duca in pari data da Francesco Pietrasanta [1] ci informano dell'accaduto. Espone dunque l'ambasciatore napoletano che poichè « li Canterini de la Ill.ma S.V. overo famigli loro, haveano senza occasione bastonato un mio famiglio », egli è sicuro che il duca si senta dispiaciuto dell'accidente in quanto è costume « dei li precessori de la E.V. et vostro, non solum non comportare a li forestieri fosse facto manchamento, ma honorarli, etiam che non fossero oratori ». E poichè il duca ha fatto sapere che egli reputa i propri cantori « da piu che li ... famiglij » del Cincinello, l'ambasciatore replica, diplomaticamente, che anche lui stima i cantori ducali non soltanto da più dei suoi famigli ma persino da più di se stesso: però tale reputazione non dà diritto ai musici di bastonare i famigli dell'oratore del Re. Per ben tre volte, insiste inoltre il Cincinello, « questi franzosi... hanno facto dishonestà ad mei famigli »; e se la cosa dovesse ripetersi « per respecto de la Maesta del S. Re chio represento », sarà lasciato ai famigli la libertà di difendersi, in quanto « ogni lege premecte la defensione ».



Practica Muſicae utriuſq3 cantus excellentis franchini gaffori Laudenſis, quatuor libris modulatiſſima.



ILLVſtriſſimo & Excellentiſſimo Principi dño. D. Lodouico Mariæ Sforciæ Anglo Duci Mediolanenſium inuictiſſimo. Franchinus Gaforus Muſicæ profeſſor Salutem.

Vantæ muſicæ artis ꝓfeſſio Illuſtriſſime princeps apud Priſcos non auctoritatis modo ſed etiam uenerationis extiterit facile edocemur: & ſummorum Philoſophorũ exemplo qui ſe admodũ ſenes ad hãc diſciplinam uelut in ea ſummam ſtudiorum ſuorum manum impoſi turi contulerunt: & ſeueriſſimarum rerum publicarum inſtituto: quæ cum ſumma diligentia quicquid moribus publice officeret circũcidi curaſſent: hanc tamẽ artem non modo non eiecerint: ſed etiam uelut morum parentem Altiſſimoq; ſtudio excoluerunt: & ut claudam ſemel omnium gentium omniumq; natio num conſentieni ſtabiliq; confirmatur iudicio apud quas nihil unquam fuit cu ra maiore celebratum. Quæ enim alia diſciplina tanto mortalium aſſenſu tãtaq; omnis uel ætatis uel ſexus conſpiratione recepta eſt: ut nullius conditionis ullus ſit adhuc reptus: qui moleſtias ſuas uel rudi ſaltem modulatione cõſolari nõ ſtudeat: Nihil enim æque animos ad diuerſiſſimos affectus breui momento tradu-

Frontespizio e inizio della dedica al duca Lodovico Sforza della *Practica musicae* del Gaffurio

Se la riguardosa lettera dell'ambasciatore non specifica la triplice « dishonestà » sofferta, oltre le precedenti bastonature, per colpa dei cantori ducali, la lettera del Pietrasanta è invece molto esplicita al riguardo. Per tre giorni di seguito, essa ci informa, i cantori del duca « haveno usato certa dishonestate in buttare in capo uno vaso pieno di brutura ad uno de detti famiglij suoi, quale passava sotto la finestra dessi cantori per la via pubblica a mezo dì, benché in parte non in tutto laccogliessero, el predetto domine

[1] Arch. di Stato, *Potenze Sovrane* 124.

Antonio (Cincinello) se ne trovato molto di mala voglia, et ha concesso alli suoi famiglij che vadano con le spade, et ha fornito la casa de spedi (spiedi) per sua defensione, non per offendere ».

Che Galeazzo Maria, tutto preso dalla sua passione musicale, seguitasse a dichiarare « da piu che li suoi famiglij » certi tipi abituati a compiere simili gesti in pieno mezzogiorno, sulla pubblica via e ai danni di diplomatici tanto in vista, non può non destare meraviglia; ma ancor più sorprendente resta la constatazione dei rischi ai quali la cappella musicale esponeva la corte: fastidiose complicazioni diplomatiche per « sviare » i cantori alla volta di Milano, pericoli di rotture diplomatiche per il comportamento dei cantori allorchè essi erano assicurati, con grosse prebende, alla corte sforzesca. Ma probabilmente, nel caso narrato, interveniva il rancore dei « franzosi » verso gli spagnoli: o, in senso più lato, l'insanabile dissidio fra il nord e il sud.

Carattere della cappella di Lodovico il Moro.

Concludiamo la nostra esposizione sulle vicende della cappella sforzesca, accennando alle caratteristiche che distinsero la vita musicale milanese sotto Lodovico il Moro. Certamente alla vanità estetica del Moro la più ordinata competenza musicale di Beatrice d'Este aggiunse non poco; e nei brevi anni che le fu concesso di disporre dei lauti mezzi e del grande richiamo della corte sforzesca, la duchessa estense non fu aliena dal favorire la confluenza in Milano delle tre grandi correnti stilistiche: la franco-borgognona, la italiana e la spagnola. Forse mai, come in questo breve periodo milanese, si ebbe altrove un sì fervido addensarsi di contrastanti gusti, stili e scuole, che, se maturati con un più largo respiro di tempo, avrebbero potuto offrire in pochi decenni frutti rapidi e sorprendenti per la nostra musica. Nè, col Moro, essa musica si limitò alla sola professione pratica o all'arricchimento del repertorio sacro e profano: ché, non dimenticando come quell'arte fosse disciplina-base del *Quadrivio*, il duca volle che l'insegnamento dottrinale della musica non mancasse nel « Gymnasium Mediolanense » da lui creato. Così, accanto a discipline come l'aritmetica, la geometria, il greco, la storia, la retorica, si ebbe la cattedra di « lettore di musica » che fu affidata al nome insigne del maestro della cappella metropolitana Franchino Gaffurio: e la nomina del compositore-umanista ad un insegnamento che si aggiungeva alle tradizionali materie universitarie secondo l'esempio di Bologna, dovette essere sottolineata con gioia dalla corte, se Lancino Curzio così cantava l'ingresso nel « Gymnasium » della *suavior* delle arti:

Omnes habebant agnitum locum sacrae
Artes: magistris et scientiae stabant.
Neglecta solum suavior: fuit nullus
Nam Musices hunc ante publicus lector.
Praefectus est Franchinus: hinc palam prodit
Vulto revelato nitens et ornata [1].

Ottenuta la nomina a *magister biscantandi* in Duomo nel gennaio 1484 Gaffurio non aveva atteso troppo ad intessere rapporti con la corte, favorito in ciò anche dal suo carattere incline al tratto diplomatico, dalla forte preparazione culturale, dal desiderio di non vivere appartato dall'olimpo musicale del castello; ed anche spinto dalla necessità di arrotondare lo stipendio soprattutto per poter far fronte ai costosi acquisti che la sua sete umanistica rendeva indispensabili per aumentare la personale biblioteca. Ora il duca, anche se non mancò di dimostrare verso il maestro lodigiano una confidenziale fiducia con l'affidargli importanti e delicati incarichi [2], non credette opportuno (fors'anche per non urtare certe disposizioni della cappella metropolitana) di considerare in Franchino il compositore, preferendo valutare

[1] Lancinii Curtii, *Epigrammaton*, Mediolani 1521, lib. IV, fol. 62. Che tale insegnamento costituisse per Gaffurio soprattutto un riconoscimento morale, è confermato dal meschino compenso che la ben nota avarizia del Moro gli assegnò: 77 lire contro le 310 fissate per il professore di artimetica, e le 1162 del professore di greco. (Cfr. Caretta, Cremascoli, Salamina, *Franchino Gaffurio*, Lodi 1951, p. 91).

[2] G. Cesari, *op. cit.*, p. 31 dell'estratto.

in lui piuttosto la vasta dottrina tutta animata da umanistica cultura che poneva il nostro musicista su un piano di ben diversa levatura mentale anche nei confronti delle forti personalità musicali oltramontane. E Gaffurio corrispose all'attesa del Moro con la dedica della seconda edizione del *Theoricum Opus* col titolo modificato in *Theorica Musicae* (Milano 15 dicembre 1492), nonchè dell'opera sua fondamentale, la *Practica Musicae* che, maturata a Monticelli e a Bergamo fra l'81 e l'85, dovette costituire con ogni probabilità l'oggetto delle lezioni del « Gymnasium », e vide la luce a Milano il 30 settembre 1496. Il successo dell'opera è dimostrato dalle sette edizioni che essa ebbe nello spazio di venticinque anni.

Con l'ingresso ufficiale del Gaffurio in castello si veniva, in un certo senso, a unificare la vita musicale milanese che da anni gravitava sul binomio cappella ducale e cappella metropolitana: e in questa evidente collegan-za di azione è agevole anche riscontrare un reciproco approfondimento di gusto, d'intenzioni e quindi di stile fra le due entità musicali. La compilazione dei quattro importantissimi codici gaffuriani, oggi custoditi nell'Archivio del Duomo, nacque appunto da codesto salutare contatto [1], nel quale occorre riscontrare anche il definirsi di una scrittura musicale che ormai teneva conto non solo della tecnica « a imitazione » importata dai polifonisti del nord, ma in pari misura anche della scrittura *verticale* quale si era venuta maturando nel settentrione d'Italia. Il Gaffurio genialmente intuì, ad esempio, la portata storica ed estetica della *Frottola* che quasi spensieratamente era venuta affiancandosi alle composizioni ispirate alla dottrina contrappuntistica, per merito particolarmente del Cara, del Tromboncino, del Pesenti; e di questa portata riferì il significato nei suoi fondamentali scritti teoretici, non disdegnando di adottare la concezione *verticale* delle voci per molte sue composizioni. Sintomatico il fatto che tale principio fosse da lui usato proprio per un'ampollosa composizione nata per le solennità musicali del castello: vogliamo dire l'*Inno in lode di Lodovico il Moro*, « Salve, decus genitoris » [2].

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

De Introductorio ad Musicam exercitationem necessario. Caput primum.

ET si harmonicam scientiam plerique cessante vsu (quod theoricis est) lege auctius quam quæ ipsa sunt exercitatione prosequuti: hos tamen ad tantum harmoniæ vsum nulla credi-tur scientia pueriles non potuisse. Quid enim præstantissimos veteres illos primo theoricæ conscriptos commemorem? quam Orpheum: Amphionem: Linum thebcum: Arionem & Thimotheum ac reliquos ipsa posteritas celebrauit: quorum cõcentus (vt ia inquam) alteri feras: fixa alter & fluuia: Aquatiles belua alter: agrestesq; animos & rudes demulsere. hos & disciplinæ ipsius institutis & ipsa actione cõstat celeberrimos extitisse. Nec temere Pythagoricos ipsos & Platonicos atq; Pariypateticos in medium adduxero: quorum nulli disciplinandis adolescentibus & naturalis & artificiosæ vocis vsus plurimum comendatur: quod ea quidem ratione affectum est: quam Aristoxenus musicus atq; Philosophus teste Marcho Tullio primo tusculanarum quæstionum: ipsius corporis intentionem quãdam velut in cantu & fidibusque harmonia dicitur: fic ex totius corporis natura & figura varios modos fieri tanq; in cithara sonos affirmauerit.

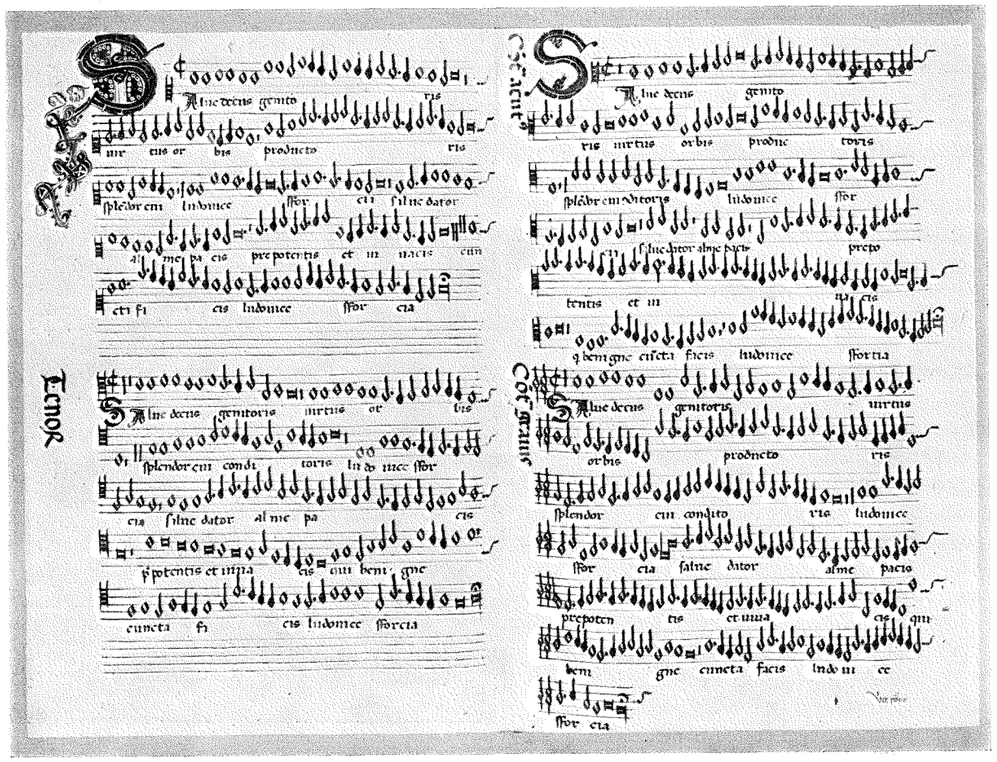
Sunt & qui vanas potuere potentias nisi redigantur ad actus: quæ re exercitationem melodicæ vocis sentiunt harmonicæ cõsyderationi plurimum conuallisse non quod variam ei multitudinem sed ipsam adhibeat perfectionem. Effigitur musicæ actio motus sonorum cõsonantias ac melodiam efficiens. Quos quidem sonos frustra ratione & scientia colligimus: nisi ipsa fuerint exercitatione comprehensi. Hinc eorum intentiones remissiones q; ac consonantias non animo tantum atq; ratione sed auditus & prontitationis consuetudine pernotescere necesse est. Sed neq;

a i

Practica musicae Franchini Gafori laudensis quattuor libris, Mediolanum 1496 (Milano, Bibl. Trivulziana)

[1] Qui potrebbero aprirsi diversi interrogativi di non lieve importanza. Ad esempio: per quale ragione il Moro non volle il Gaffurio a corte, come musicista? Ne fu impedito dal regolamento della cappella del duomo, o a corte non voleva altro che maestri oltramontani, o volle impedire il sorgere di situazioni spiacevoli fra il maestro italiano e gli altri? E ancora: per quale ragione i codici gaffuriani non elencano, accanto a tanti fiamminghi, nessun nome italiano all'infuori di quello del compilatore? E infine: perchè composizioni del Gaffurio non si trovano in altri codici europei, e neppure nelle stampe del Petrucci, così larghe verso altri maestri che furono a Milano? Fu il regolamento del Duomo a vietarlo, come ritiene il Cesari, o fu qualche altra ragione che toccherebbe l'interesse artistico delle composizioni stesse?

[2] Vedilo trascritto modernamente in: Cesari, *op. cit.*,



Fr. Gaffurio. L'inno «Salve, decus genitoris» a Lodovico il Moro. (Milano, Arch. della Cappella del Duomo)

La disgregazione della Cappella musicale sforzesca.

Beatrice d'Este morì, giovanissima, nel gennaio 1497 e la sua scomparsa ebbe grave ripercussione sulla vita artistica di corte: tanto che il poeta Vincenzo Calmeta, già segretario della duchessa e assiduo approntatore dei versi per le frottole del Tromboncino, poteva scrivere che « da lieto paradiso in tenebroso inferno la Corte si converse »[1]. In memoria della duchessa tanto amica della musica, l'altro poeta che legò il proprio nome alla lirica frottolistica, il marchese Galeotto del Carretto, scrisse l'egloga drammatica

p. 49 dell'estratto. È impossibile, dati la natura e i limiti del presente saggio, entrare più a fondo nel delicato e importante problema storico delle interferenze formali, stilistiche e tecniche maturate al contatto fra la lirica popolaresca italiana e la dottrina contrappuntistica fiamminga. Dopo le salutari affermazioni del Cesari, il lettore potrà consultare proficuamente l'ardita tesi del TORREFRANCA (*Il Segreto del Quattrocento*, Milano 1941); il mirabile lavoro di ALFRED EINSTEIN (*The Italian Madrigal*, vol. I, Princeton, 1949); e la pubblicazione: *La Frottola nell'edizione principe di Ottaviano Petrucci*, a cura di R. MONTEROSSO con studio introduttivo di B. DISERTORI, Cremona 1954.

[1] V. CALMETA, *Vita del fecondo poeta vulgare Seraphino Aquilano*, in « Collettanee Grece Latine e Vulgari per diversi Auctori », Bologna, 1504. Riferito in: CESARI, *op. cit.*, p. 73 dell'estratto. Per questo e per gli altri poeti di frottole, cfr. il ricordato lavoro di A. Einstein, e anche: WALTER H. RUBSAMEN, *Literary Sources of Secular Music in Italy*, in « University of California Pubblications in Music », vol. I, 1943.

Beatrice che fu eseguita a Casale, nel 1499, con gli interludi lirici composti da Bartolomeo Tromboncino [1]. E in questi segni di postumo omaggio possiamo vedere un riconoscimento verso l'opera svolta da Beatrice per l'affermazione di un'arte musicale nostrana, che validamente venne ad affiancarsi all'espressione del nord.

I rovesci politici e militari del duca completarono l'opera di disgregazione di un complesso artistico tanto faticosamente costituito, e dalla cui influenza tanto c'era da attendersi per la nostra civiltà. Ancora nel 1498, alla vigilia della sua caduta, il Moro si rallegrava col Weerbeke tornato nuovamente a Milano, per aver esso assoldato « in Franza tri cantori quali sono boni per la Capella nostra »: il che dimostra come fino all'ultimo la passione musicale e l'ambizione di potenziare un'eletta cappella non fossero venute meno nel pensiero del duca. Ma si trattò di poco: il '99, l'anno della caduta del Moro, segnò anche lo smembrarsi della cappella ducale. Il 6 ottobre, nel seguito di Luigi XII di Francia venuto ad assicurarsi il dominio del ducato, figuravano anche due signori italiani: il duca di Ferrara che, non dimentico del sistema usato dagli Sforza per assicurarsi i cantori anche a danno della sua cappella, non pose tempo in mezzo per accaparrarsi i musici di castello; e il marchese di Mantova, che aveva al suo fianco Baldassare Castiglione e il famosissimo Bartolomeo Tromboncino, le cui composizioni avevano per tanti anni rallegrato la corte milanese particolarmente per l'interessamento della dolcissima Beatrice [2].

L'opera equilibratrice del Gaffurio.

Si concludeva così quel capitolo degli ultimi decenni del '400, assai importante per la nostra storia musicale, che ebbe come centro la corte sforzesca: un capitolo non certo di definizione di stili ma piuttosto di intensa e profonda agitazione di problemi. Anche se culla della lirica profana nostra fu la corte di Mantova, l'*urto* vitale fra l'ariosa espressione etnica italiana che intuisce e rivela l'energia dell'accordo da una parte, e l'intellettuale struttura contrappuntistica nordica a linee sovrapposte, dall'altra, avvenne nel fervido crogiolo milanese dove le opposte personalità s'incontravano e vicendevolmente maturavano il felice innesto della nuova civiltà. In questo cozzar di stili, oltre alla diversità di intuizione artistica e quindi di scrittura musicale, ci piace rilevare come gli Italiani giungessero a sanare nuovamente il fondamentale conflitto estetico fra parola e musica che il fiamminghismo aveva esasperato, preoccupato com'era della sapiente architettura del fatto sonoro indipendentemente dall'intimo significato della parola. A cavaliere fra i due mondi, equilibratrice e duttile si staglia in Milano la figura di Franchino Gaffurio che in molte composizioni riuscì a rispettare e a conciliare l'aderenza della musica al testo senza peraltro rinunziare alla sapienza polifonica. È del resto sarebbe illazione del tutto gratuita l'affermare che i compositori nostrani della fine Quattrocento non fossero a conoscenza dell'arte e della tecnica dei loro confratelli oltramontani; poichè, tenendo presente le espressioni idiomatiche musicali comuni ai due climi spirituali, si può concludere che « la quasi universale predilezione italiana ad una più indisturbata perspicuità non fu frutto di ignoranza o di ineptitudine, ma piuttosto di un istinto etnico difficilmente riducibile ». I simbolismi musicali medioevali s'infrangono al contatto di un'arte suasiva e pagana più che profana; e il gusto legato al cerimoniale di corte, tipico dei Borgognoni, cede alla freschezza di un'espressione che, benchè cortigiana, si burla dei cerimoniali evitando ogni affettazione.

Come le tipografie milanesi di Filippo Mantegazza e di Guglielmo Signerre avevano pubblicato, fra il 1492 e il '96, le opere teoretiche di Franchino Gaffurio, dal 1501 in avanti Ottaviano Petrucci pubblicherà a Venezia le composizioni sacre e profane dei maestri che, per la gran parte, avevano soggiornato presso gli Sforza. E, secondo la supposizione del Cesari [3], non è improbabile che, per la compilazione dell'*Odhecaton*, il Petrucci si servisse anche di un repertorio « de canzone spagnole et franzose per tenire in camera », purtroppo andato perduto, e che figurava nei *Libri quali restano a fare per la cappella secundo la ordinatione facta per domino Antonio Guynati magistro de capella ducale* (D'Adda, *Indagini per la Libreria Sforzesca*,

[1] A. EINSTEIN, *op. cit.*, p. 43.

[2] G. CESARI, *op. cit.*, p. 73 dell'estratto.

[3] Id., p. 61 dell'estratto.

p. 127). Così le successive pubblicazioni petrucciane, dai numerosi libri di messe e di motetti, alle *Intabolature de lauto* (1507-'08), agli undici libri di *Frottole* che videro la luce fra il 1504 e il 1515, oltre a recarci la più insigne e sicura testimonianza del gusto musicale della nostra colta società umanistica, possono anche validamente illuminarci sul repertorio in auge allora alla corte milanese.

Nella vasta rosa dei nomi le cui opere furono pubblicate dal Petrucci, manca, si è visto, quello del Gaffurio; il solo musicista di primo piano che, alla caduta del Moro, non si vide costretto ad abbandonare la Milano passata ormai sotto il dominio francese. Segno che, nonostante l'incarico avuto al « Gymnasium », egli abilmente non si era troppo legato al carro sforzesco. Le vicende politiche non toccarono il suo posto di maestro di cappella in duomo, carica che egli assolse fino alla morte. Così che, in tanto contrasto di eventi, all'ombra della Chiesa e per opera del maestro lombardo si mantenne viva la fiamma della nostra musica che, nel benefico innesto di civiltà operatosi nei precedenti anni in castello, aveva trovato un novello incentivo che non tarderà a produrre il suo buon frutto.

Capitolo IV - LA VITA MUSICALE IN MILANO NELLA PRIMA METÀ DEL CINQUECENTO

Se per la vita musicale milanese osservata nello splendore del periodo sforzesco potevamo servirci come punto di partenza, e spesso come valida base, delle precedenti ricerche d'archivio e dei contributi che notammo all'inizio di quel capitolo, venendo a trattare di una superstite e inesplorata attività musicale nella Milano cinquecentesca, occorre interrogare — spesso per la prima volta — i rarissimi documenti che abbiamo potuto rintracciare, e con i pochi elementi a disposizione tentare di ricostruire un ambiente e un costume d'arte finora rimasti sconosciuti.

Nel gennaio del 1497 era morta, ventitreenne, la gentile duchessa Beatrice che soltanto quattro anni prima aveva con intelligente gioia sottolineato da Venezia, al duca, la propria soddisfazione per le ottime prestazioni veneziane della cappella di corte: nell'ottobre del '99 Ludovico il Moro abbandonava Milano costrettovi dalle truppe francesi. Il '500 si apriva dunque sotto i più tristi auspici per quel fervore musicale che nei precedenti decenni aveva costituito uno dei maggiori orgogli artistici della corte sforzesca. Cosa avvenne della cappella ducale all'inizio del nuovo secolo? Sopravvisse durante il predominio francese, e, più tardi, con gli Spagnoli, una parvenza di cappella di corte? E, in Castello o altrove, continuò quell'attività di musica cameristica vocale-strumentale, che abbiamo visto così fiorente sotto Galeazzo Maria e il Moro? E i trombetti furono mantenuti?

Tutte domande alle quali ci sforzeremo di rispondere sulla scorta delle testimonianze che, finora, ci è stato possibile recuperare.

Sopravvivenza della cappella sforzesca.

Mentre la cappella musicale del Duomo continuava regolarmente la propria vita con la guida illuminata del Gaffurio, la cappella ducale si sgretolava sotto i colpi degli eventi politici. Quella meteora di raffinata civiltà musicale che aveva visto allineati in Castello ben quaranta cantori suddivisi, secondo un nuovo ed eletto criterio estetico, in diciotto cantori da camera per il repertorio profano e in ventidue cantori da cappella per quello sacro — sì che il completo panorama della produzione artistica dell'Europa musicale fosse offerto agli orecchi della corte attraverso l'interpretazione dei grandi nomi internazionali —, quella vasta meteora, dicevamo, impallidiva rapidamente ora che il ducato cedeva alle armi straniere e che

il pauroso dissesto finanziario impediva ai nuovi governanti di provvedere alle ingenti spese che quella esemplare organizzazione musicale richiedeva. I cantori a noi noti, o emigravano in altre corti italiane o, se oltramontani, riprendevano la via del nord. Comunque — e si è già detto — la coraggiosa visione di un accorto internazionalismo musicale, voluto dagli Sforza, produrrà i suoi frutti nell'impareggiabile Cinquecento polifonico italiano.

Dei vecchi cantori poco o nulla sappiamo; scarsi e spesso contraddittori i documenti[1]. Ma un nuovo nome serve ad agganciare la sopravvivenza di una vita musicale presso gli Sforza anche dopo la fuga del Moro: si tratta del fiammingo Simon de Quercu che i dizionari danno come nato nel Brabante nella seconda metà del XV secolo[2]. Sembra che il suo nome sia la latinizzazione di van der Eycken o di Eikenhourt nomi fiamminghi per Duchesne. Fu egli uno degli oltramontani chiamati alla corte milanese probabilmente dal Moro; e del duca dovette conquistare le simpatie, se a lui fu affidata l'educazione musicale dei figli Massimiliano e Francesco. Probabilmente, come ritiene il Fétis, il de Quercu non era solo cantore bensì il maestro di cappella a corte, e a Milano rimase fino al 1509 anno in cui accompagnò i due duchi giovanetti a Vienna, al seguito dell'imperatore Massimiliano. Tali notizie le ricaviamo dalla dedica — datata da Milano il 1° marzo 1509 — del trattato *Opusculum musices per quam brevissimum = de Gregoriana et figurativa atque contrapuncto simplici, una cum exemplis idoneis percommode tractans: omnibus cantu oblectantibus utile ac necessarium: per Simonem Brabantinum de Quercu cantorem Ducum Mediolan. confectum*, che il musico fiammingo pubblicò a Vienna, presso Winterburger, nel giugno dello stesso anno[3]. Codesta dedica, nella quale l'autore espone le ragioni del suo viaggio, è indirizzata « ad illustres duces Mediolanenses suosque auditores »; e cioè al duca Massimiliano Sforza allora diciassettenne e al fratello Francesco allora quattordicenne, nonchè a tutti gli ascoltatori di corte: il che ci informa come ancora nel 1509 sussistesse a Milano una cappella musicale legata agli Sforza. E se il trattato raccoglieva in effetti il frutto dell'insegnamento impartito dal Quercu, esso testimonierebbe la chiara conoscenza del contrappunto raggiunta dai due Sforza giovanetti.

Non sappiamo se il de Quercu tornò a Milano nel 1511, quando, dopo la vittoria della Lega Santa, fu restaurata la signoria sforzesca e Massimiliano entrò in possesso del ducato. Non è improbabile ch'egli preferisse restarsene al sicuro a Vienna, presso l'imperatore: in quella città egli pubblicava infatti, nel 1513, un volume su l'ufficio dei defunti[4].

Un fiammingo, dunque, fu l'educatore musicale degli ultimi Sforza: più teorico che artista (non ci sono

[1] Il Weerbecke — che già nel 1481 aveva abbandonato Milano per la corte papale, dove era rimasto fino al 1488 — avendo ripreso servizio presso il Moro, si vide costretto ad emigrare nuovamente a Roma dove, nel '99, fu ancora accolto nella cappella sistina. Qui egli « dona tesori di composizioni sue come li aveva prima elargiti alla Corte e al Duomo nella metropoli lombarda; finchè, nel 1514, presago forse di prossima fine, s'iscrive alla confraternita tedesca di Campo Santo». Così informa G. CESARI (*op.cit.*, p. 16), il quale più tardi (pp. 73-74) aggiunge che il 6 ottobre 1499 « col corteggio di Luigi XII, venuto a soppiantare Lodovico nel dominio del Ducato, il Duca di Ferrara, ch'era del numero, pensava ad accaparrarsi i cantori della Corte sforzesca. E le sue pratiche devono essere riuscite secondo egli desiderava, se già nel dicembre dello stesso 1499 Jachet di Lorena, da 29 anni compositore e cantore agli stipendi degli Estensi, veniva improvvisamente balzato di posto e privato degli onorari, sì che ricorreva al Marchese di Mantova e ne implorava l'aiuto, scrivendogli il 25 maggio 1500: "da poi de la venuta di questi cantori da milanno dal mese di dezembre io non ho avuto salario ne cosa del mundo da lo Ill. Duca"».

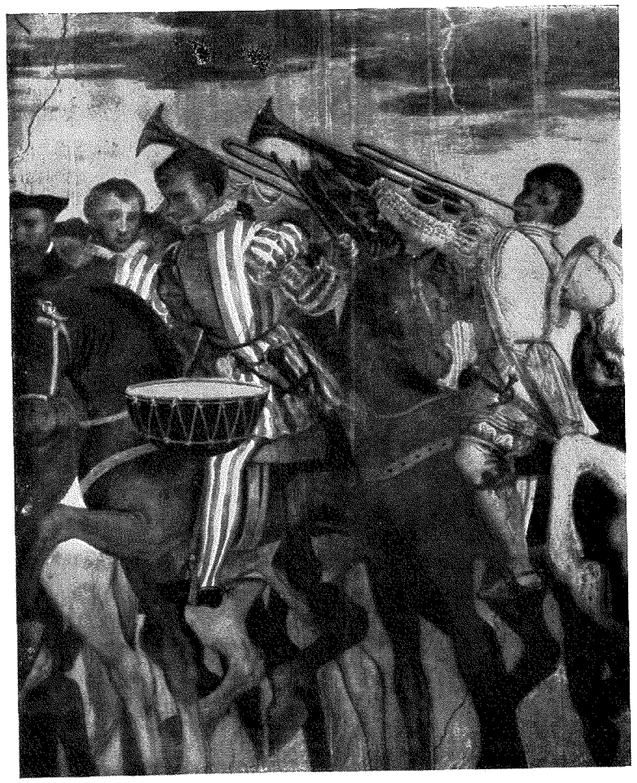
[2] Così il *Lexicon* di I. G. Walther (1732), quello di E. L. Gerber (1792 e 1813), e la *Biographie universelle* di F. J. Fétis (1864). I primi due biografi precisano che nacque a Bruxelles, ma il Fétis non sa su quale fonte si basino per tale affermazione.

[3] Il breve lavoro teoretico del de Quercu ebbe rapidamente quattro edizioni: questa viennese del 1509; una seconda pubblicata a Norimberga dal Weyssenberger nel 1513 (v. *Catalogue de la Bibliothèque* de F.J. Fétis, 1877) apparve ornata addirittura da un'incisione del Dürer; una terza stampata a Landshut, nel 1516, col titolo: *Libellus de musica gregoriana et figurativa ac contrapuncto simplici, cum exemplis*, fu riedita nel 1518.

[4] F. L. FÉTIS e R. EITNER, *Quellen-Lexikon*, vol. 8, 1903, La raccolta, che segue il rito di Padova, reca il titolo, *Vigilie cum vesperis et exequiis mortuorum annexis canticis earundem et ceteris in eisdem pro more subnotalis*.

rimaste composizioni tali che possano testimoniarci la sua capacità creativa), il de Quercu indirizzò il gusto dei giovani duchi piuttosto alla severità del contrappunto che non verso la armoniosità cantabile delle forme popolaresche italiche, tanto care alla loro madre, la duchessa Beatrice. Così almeno indurrebbe a supporre il carattere del breve trattato sopra ricordato.

Nello squallore che distinse il successivo governo del fratello Francesco II (dal 1522 al 1535), non si hanno testimonianze di una normale vita musicale: guerre, pestilenze, fame e l'erario in pieno dissesto non potevano certo favorire particolari cure d'arte. Cionondimeno un nuovo documento ci induce a ritenere come la continuità della vecchia cappella di corte sussistesse anche sotto Francesco. Si tratta di una supplica inoltrata al governatore Antonio de Leyva nel dicembre 1536 da chi si dichiarava avente diritto alla metà della sostanza lasciata da un certo Guglielmo « cantor Flamengus » che era morto senza eredi, « dum Ill.mus aeternae memoriae Dux Franciscus II Sfortia viveret »[1].



Trombetti e tamburini al seguito di Carlo V. Particolare della incoronazione di Carlo V, affresco del Brusasorzi (Verona, Palazzo Ridolfi).

Ecco dunque un altro cantore, anch'esso fiammingo, probabilmente vissuto al soldo dell'ultimo Sforza, e che — morto prima del dicembre '35 — aveva lasciato un'eredità non trascurabile: segno che i compensi di corte non dovevano essere troppo modesti. Del resto che in Castello non mancassero in questo periodo

[1] Arch. di Stato, *Potenze sovrane*, 124. Ecco il testo del documento:

7 dicembre 1536

R.me et Ill.me Gubernator

Dum Ill.mus aeternae memoriae Dux Franc. II Sfortia viveret decessit *Guglielmus cantor Flamengus* in vicinia S.ti Pauli Mediol. sine haerede, qua de causa, cum bona eius ad fiscum pertinerent eius Aulicus Stephanus Vitulonus Laudensis tanquam bonorum vacantium delationem Ill.mo Domino suo ut fidelis servus fecit, unde dimidiam ipsorum bonorum partem ei Princeps pollicitus fuit, ut et ex eius meritis, et ad fiscum delatione, fuerat promeritus. Quare cum Princeps ipse tunc Mag.co Magistratus extraordinarij Praesidi D.no *Petropaulo Arigono* iniuxisset, ut eius voluntas exequntioni mandaretur facta est fides horum omnium apud R.mam et Ill.mam D.V. veritatis ipsius negocij, per ipsum Magnificum tunc Praesidem Arigonum. Itaque supplicat ipse Vitulonus perpetuus M. Caes. et ipsius Reveren.mae et Ill.mae D.V. servus ut cum lata sic nuper sententia bona ipsius Guglielmi ad fiscum pertinere, idest ex delatione ipsius supp.tis dignetur mandare ut ipsa dimidia ei assignetur, de hoc gratiam et ius, ut sperat, ab ea impetraturus.

i mezzi per accogliere con dignità musicale financo lo stesso imperatore, ce lo narra il fiorentino Alessandro Verini nel poemetto in ottava rima scritto per *La Entrata fatta dal sacro Carlo Quinto* in Milano, nel marzo del 1533 [1].

L'arrivo dell'imperatore fu salutato:

« con festa grande di perfetto core
che risona per monte et per piano
il suon degli strumenti et voce humane ».

E durante la cena in Castello (« in quella rocha »):

« suoni, canti, diletti, con vivande
quanto può cor pensare... ».

I festeggiamenti in Castello, sempre allietati dalla musica, durarono quattro giorni:

« Quivi con gran letitia tutti quanti
et con amore, et carità infinita
stettono quattro dì in suoni e canti,
e con gran festa di corte bandita
con balli e torniamenti... ».

La musica nei primi anni del dominio spagnolo.

Non sappiamo che cosa avvenisse della musica di corte con l'avvento dei governatori spagnoli: i registri finora consultati non ci hanno rivelato alcun nome all'infuori dei trombetti, regolarmente elencati dal 1537 in poi, come vedremo più sotto. Eppure non mancano alcune testimonianze, per noi preziose, che ci convincono come la cappella musicale di corte, anche se ridottissima e soggetta a qualche occasionale interruzione, sopravvivesse e nel '500 e nei secoli futuri.

Forse i primi due governatori si limitano, ufficialmente, a firmare i mandati di pagamento dei trombetti; ma sotto Alfonso marchese del Vasto si ha, nel 1541, una nuova visita in Milano di Carlo V. Gio. Alberto Albicante che di codesta entrata imperiale ci ha lasciato la descrizione in un poemetto in ottava rima [2], dopo avere narrato il percorso compiuto dal corteo dall'abbazia di Chiaravalle fino alla piazza del Duomo, e dopo avere esaltata la bellezza degli archi che « Giulio Romano, Architettor perfetto » aveva disegnato e che facevano bella mostra a porta Romana e in altri punti della città, ci dice che di fronte alla cattedrale:

« ...non si vede un cor che si stia lento
Per che si sona, parla s'ode, et canta,
Tanti stormenti, di soave sono
Ch'in sino al Cielo ne rimbomba il tuono ».

E quando l'imperatore ha fatto il suo ingresso a corte, in quelle stanze:

« ... Si senton risonar stormenti
che l'Armonia par, dal sommo choro ».

Dunque strumenti non mancavano, nè a salutare il sovrano nella piazza del Duomo nè per addolcirne il soggiorno in palazzo: e quali fossero codesti strumenti e quali le musiche, lo vedremo nei paragrafi successivi. A noi premeva sottolineare subito come una vita musicale circolasse tuttora nella corte retta dagli Spagnoli.

[1] *La Entrata che ha fatto il sacro Carlo Quinto Imperadore Romano nella inclita Città di Milano... composta per Lessandro Verini fiorentino a dì X di Marzo 1533, a Hore ventitrè.*

[2] Albicante (Gio. Alberto), *Trattato dell'intrar in Milano, di Carlo V C. sempre Aug. con le proprie Figure de li Archi...*, Milano, presso Andrea Calvo 1541. Nella prima parte del poemetto si trova la descrizione dei vari cavalieri che accompagnano l'imperatore; vengono citate le grandi famiglie milanesi accanto alle quali:

« Ci son Spagnoli, e assai Napolitani,
Venuti novamente da lo regno,
Tutti valenti con sincera fede
Ovunque Marte gli fa gir col piede ».

Testimonianze più sicure si hanno con la venuta a Milano di Ferrante Gonzaga; anzi, nei primi anni del suo governo Milano potè vantare anche la presenza a corte di un giovanetto che diverrà uno dei massimi artefici del Rinascimento musicale: il fiammingo Orlando di Lasso.

Orlando di Lasso alla corte milanese.

Ferrante Gonzaga giungeva dalla Sicilia ed entrava in Milano il 19 giugno 1546 [1]. Fra le persone del seguito figurava anche un quindicenne che da due anni egli aveva presso di sè [2]: era Orlando di Lasso, allora cantore adolescente, che nelle città italiane fecondava mirabilmente la propria cultura, il proprio gusto e la fantasia a contatto con le insigni personalità del nostro Rinascimento. Le impressioni artistiche già riportate nel precedente soggiorno di Mantova si moltiplicavano ora a Milano. Ma non furono soltanto i contatti con l'architettura, la pittura e la scultura della Rinascenza lombarda a influenzare indirettamente la fantasia musicale del Lasso; musicalmente gli anni trascorsi nell'ambiente milanese « furono decisivi per la formazione del giovane » [3]. Più che la musica sacra in Duomo affidata allora al fiammingo Mattia Werrecore e della quale non si trova influsso nelle prime opere del Lasso, furon certo la pratica profana e il diffuso dilettantismo aristocratico [4] a incidere sulla sensibilità dell'artista. La pratica profana si affermava oltre che mediante il madrigale, soprattutto attraverso l'alta classe dei liutisti milanesi che facevano capo al « divino » Francesco da Milano: al momento

CANTVS
NOVI THESAVRI
MVSICI
LIBER PRIMVS
QVO SELECTISSIME
Planeq; noue, nec vnquam in lucē edite cantiones sacrę (quas vulgo moteta vocāt) cōtinētur octo, septem, sex, quinq; ac quatuor vocum, a prestantissimis ac huius ætatis, precipuis Symphoniacis compositę, quę in sacra Ecclesia catholica, sūmis solemnibusq; festiuitatibus, canuntur, ad omnis generis instrumēta musica, accommodatę: Petri Ioannelli Bergomensis de Gandino, summo studio ac labore collectæ, eiusq; expensis impressæ.
Venetijs Apud Antonium Gardanū. 1 5 6 8
CVM GRAT: ET PRIVIL: Sac: Ro: Cæ: Ma: Et Ill: Senatus Veneti

Frontespizio del primo libro del *Cantus novi thesauri musici* di P. Giovannelli (Milano, Bibl. del Conservatorio)

[1] L. Verita, *La Entrata fatta in Melano (sic) alli XIX di giugno M. D. XLVI dallo illustrissimo et eccellentissimo Signor Don Ferrando Gonzaga...* Lettera di M. Landolfo Verita al S. Thedoro Calergi, Milano, 21 giugno 1546. L'accoglienza riservata all'ingresso del nuovo governatore fu grandiosa. « Le Ambasciarie, et molti de principali gentilhuomini sono andati a fargli riverenza fino a Genova. ... Nè farò menzione del suono delle trombette... ».

[2] Il Gonzaga aveva portato con sé il Lasso dalla Francia, quando il fanciullo prodigio gli era stato presentato nell'accampamento presso St. Didier, nell'estate 1544, dopo la quarta guerra combattuta da Carlo V contro Francesco I. Il Lasso aveva seguito il suo protettore a Mantova e a Palermo. Nel viaggio per mare da Palermo a Genova corse il rischio di cadere nelle mani del pirata Chaireddin Barbarossa (v. A. SANDBERGER, *O. di Lasso und die geistigen Strömungen seiner Zeit*, Monaco 1926).

[3] W. BOETTICHER, *Orlando di Lasso und seine Zeit*, Kassel 1958, p. 30 segg.

[4] P. MORIGIA, *Nobiltà di Milano*, Milano 1595. Il vasto elenco biografico di questa eletta schiera di provvidi dilettanti, è contenuto nel capitolo XXVI dedicato appunto ai Milanesi « che sono stati e sono eccellenti nella virtù musicale e che in quella scienza hanno composto alcune opere ».

Angelo suonatore di cornetto (G. Ferrari. Particolare della cupola del Santuario di Saronno)

in cui il Lasso entrava nella città lombarda, da dieci anni circolavano infatti le *Intabolature de Leuto* pubblicate a Milano da Antonio Castiglioni; e proprio in quel 1546 si pubblicavano le *Intavolature* per liuto di Francesco da Milano, di Pietro Paolo Borrono, di Gian G. Albuzio, di Joan Maria da Crema: gli assi della scuola milanese. Fra i madrigalisti dobbiamo ricordare il delicato Hoste da Reggio e Vincenzo Ruffo veronese, del quale da appena un anno erano apparsi i *Madrigali a notte negre* (1545) che mossero il gusto del Lasso alla nascente sensibilità del cromatismo [1]. Un altro aspetto della vita musicale locale che dovette impressionare il giovane Orlando fu quello offerto abitualmente nelle suntuose feste, tipicamente rinascimentali, che solennizzavano i grandi avvenimenti cittadini. Fra esse ricordiamo quella del 1548 che illustreremo più avanti, e durante la quale furono celebrate le nozze della figlia del governatore, Ippolita, con Fabrizio Colonna duca di Tagliacozzo; festa alla quale il Lasso avrà partecipato attivamente se, come è da supporre, Ippolita era sua allieva per l'educazione musicale [2].

Secondo il suo primo biografo, il Gosellini [3], Ferrante Gonzaga fu quasi esclusivamente gran soldato; ma a noi non può sfuggire la sua particolare predilezione per la musica. A parte l'aver voluto vicino il nascente genio del Lasso (e in ciò egli ripeteva il fortunato gesto compiuto da Galeazzo Maria Sforza e dal fratello Ascanio nei confronti del sommo Josquin), e aver desiderato che la figlia Ippolita fosse musicalmente educata, sappiamo anche che il Gombert gli dedicò nel giugno del 1547 un proprio motetto ben conoscendo « que votre noble esprit se delecte en la musique » [4]; e ora conosciamo, infine, che egli aveva in Milano una propria cappella privata.

I musicisti della cappella di Ferrante Gonzaga. Il Moscatello.

Chi erano i musicisti che il Lasso trovò a Milano, presso la corte del governatore? Ne troviamo citati i nomi nella *Cronaca* del bergamasco Cerbonio Besozzi [5] al « Primo libro delle solennità, guerre et altri successi nati dopo la gran dieta fatta in Augusta sotto al potentissimo Carlo V ». Narra il Besozzi del

[1] Vincenzo Ruffo (nato a Verona prima del 1520) fu chiamato a dirigere la cappella del Duomo di Milano nel 1563 e vi rimase fino al '73.

[2] Così il BOETTICHER, *op. cit.*, p. 31. E anche A. EINSTEIN, *The italian madrigal*, Princeton 1949, p. 479. Come è noto Ippolita sposò in seconde nozze (1554) Antonio Carafa di Mandragone.

[3] G. GOSELLINI, *Vita dell'illustrissimo e generosissimo Sig. D. Ferrante Gonzaga*, Venezia 1579.

[4] J. SCHMIDT GOERG, *Nicolas Gombert*, 1938, p. 107.

[5] C. BESOZZI, *Die Chronik*, pubblicata in «Fontes Rerum Austriacarum », I parte *Scriptores*, IX vol., Vienna 1904, p. 36. Il passo riguardante la gara musicale è riferito anche in: R. LUNELLI, *Contributi trentini alle relazioni fra l'Italia e la Germania nel Rinascimento*, in « Acta Musicologica », vol. XXI, 1949, p. 62.

viaggio compiuto nel 1548 da Massimiliano, primogenito del re dei Romani, che da Vienna si recava in Spagna per impalmare la Infanta Maria figlia di Carlo V, al fine « di congionger con sempiterno amore le forze d'Alamagna et di Spagna ». Il corteo reale, del quale faceva parte il cardinale Cristoforo Madruzzo di Trento, con l'incombenza di benedire le nozze reali, giunse a Milano il 3 luglio [1] ricevuto dal governatore e da « tutta la nobiltà di Milano in diverse et ricchissime livree ». Nella stessa giornata « il cardinale di Trento, secondo il solito suo, nel palaggio di Triultio fè un solennissimo convito al re et a tutti quelli prencipi e signori; nella musica del quale occorse un dilettevole duello tra gli famosissimi m. Gio. Pietro ricetto, musico di Sua Maestà, et m. Antonio da Ferrara, musico all'hora del cardinal di Trento, et Moscatello, musico di don Ferrante con le loro compagnie: da i quali puoco però si puote discerner d'avantaggio per esser tutti di somma eccelenza: si che lasciarono i nobilissimi ascoltatori mirabilmente sodisfatti ».

Da questa informazione di un testimone oculare apprendiamo che il cardinale trentino appassionato di musica — che evidentemente era solito organizzare delle feste in casa Trivulzio — questa volta aveva addirittura sollecitato una gara fra i maestri che rappresentavano la musica alle tre corti presenti a Milano: e precisamente Gio. Pietro Ricetto [2] per la cappella asburgica, Antonio da Ferrara [3] per quella del Madruzzo, e il Moscatello per quella del governatore. Questi musicisti non si produssero da soli in quanto essi presero parte alla festa « con le loro compagnie », cioè con i rispettivi gruppi di cantori e di strumentisti: ma la valentìa dei singoli, chiamàti a gareggiare come solisti (cioè come *virtuosi*), non consentì preferenze di sorta. Dai nomi riferiti dal Besozzi noi possiamo dunque orientarci sul musicista pratico che primeggiava alla corte milanese del Gonzaga: il suo nome è Moscatello. Poichè, come nel caso degli altri due musici presenti in casa Trivulzio il 3 luglio 1548, si tratta di un esecutore sia pure celebrato ma non di un compositore, è giustificato il fatto che il nome non sia passato alla storia. Non potendo dunque fondare il nostro giudizio su questo Moscatello basandoci su composizioni musicali, cerchiamo di illuminarne la fisionomia attraverso le testimonianze dei contemporanei.

Nella scelta schiera dei più famosi strumentisti italiani della prima metà del '500, il nostro musico è ricordato dal Bartoli nel terzo capitolo dei suoi *Ragionamenti* [4], allorchè un interlocutore chiede: « Voi havete messo M. Antonio [da Lucca] per il primo sonatore di cornetto de tempi nostri; ditemi un poco non ci è egli stato un Moscatello a Milano valente? », e l'altro risponde: « Valentissimo certo... ». Eccelleva dunque il Moscatello come virtuoso di cornetto, e certamente anche nell'arte sia di eseguire le *Fantasie* e i *Capricci* tipici dello strumento, sia di improvvisare quelle ornamentazioni di *gruppi* e di *diminuzioni* (per dirla con il citato Bartoli), che mandavano in estasi gli ascoltatori, come accadrà, nei secoli posteriori,

[1] Per l'arrivo del principe Massimiliano si era provveduto a fare ornare di nuove bandiere gli strumenti dei trombetti. In data 24 aprile 1548 fu siglato un « mandato che si paghino a Batta Birago uno delli trombetti di S. Ecc. Lire 38. per il pagamento delle bandiere a ornamento delle sei trombette d'essi trombetti ». Arch. di Stato, *Mandati della cancelleria spagnola*, serie XXII, n. 7, c. 239 r.

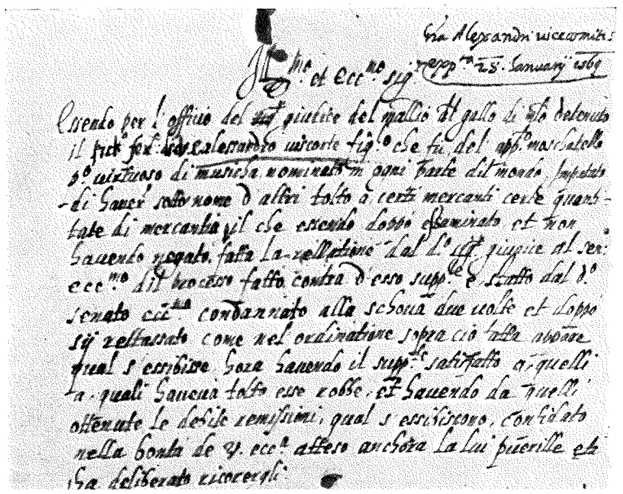
In data 1 settembre '48 gli stessi *Mandati* (n. 8, c. 47 v.) elencano le spese per « il vitto al ser.mo Arciduca d'Austria, et sua comittiva si nel intrar, star et uscita da questo Stato », spese da rimborsare al D. Hieronimo Brebbia tesoriere generale. Esse sono:

a di 23 giugno	Lire	550
a di 9 luglio	»	5500
a di 24 ditto	»	550
a di ult.o agosto	»	137.10
	Lire	6737.10

[2] Come giustamente ha osservato il Lunelli (studio cit.) questo G.P. Ricetto non può essere che Pietro Joannelli o Giovannelli, musicista di Gandino nel Bergamasco, che fece parte della cappella dell'imperatore Massimiliano. Per detta cappella raccolse e pubblicò in lussuosa edizione, e a proprie spese, il *Novi Thesauri Musici...* (Venezia A. Gardano, 1568) che comprende composizioni polifoniche dei maggiori maestri, molti dei quali al servizio della casa d'Austria e del duca Alberto di Baviera.

[3] Si tratta di Antonio dal Cornetto, musico al servizio del duca Ercole II di Ferrara, dato temporaneamente in prestito al cardinal Madruzzo (v. Lunelli, studio cit., p. 57).

[4] COSIMO BARTOLI, *Ragionamenti accademici sopra alcuni luoghi difficili di Dante*, Venezia F. de Franceschi, 1567. Riferito in: G. BENVENUTI, *Andrea e Giovanni Gabrieli e la musica strumentale in San Marco*, tomo I, Milano 1931, p. LV.



Grazia in favore di Alessandro Visconti figlio del Moscatello virtuoso di musica (Milano, Archivio di Stato)

per le primedonne e per gli evirati sulle scene melodrammatiche.

Una seconda e più precisa informazione su questo musicista ci viene offerta dall'accademico milanese Anton Francesco Raineri, canonico del Duomo, il quale nel riferire di una allegorica « Pompa dei corrieri amorosi » svoltasi nel 1550 in casa di Carlo Visconti [1], arrivato a descrivere minuziosamente il simbolico arrivo delle « nove Muse et molti pargoletti Amori », ci informa che le nove muse erano impersonate da « l'eccellente Moscatello, co' i suoi compagni, musici rarissimi, et ciascuno d'essi venìa sonando in strumenti musicali diversi l'un da l'altro ». Dopo la particolareggiata descrizione dei ricchi abiti indossati da questi suonatori, il Raineri aggiunge che le muse « veniano con bel ordine a doi a doi sonando gl'instrumenti Musicali tutti diversi l'un da l'altro, et una sola in ultimo ». Ora, questa testimonianza ci ripete tanto la notorietà del Moscatello, quanto il fatto ch'egli era al centro di un complesso strumentale; e insiste che si trattava di strumenti *tutti diversi* fra loro. Ferrante Gonzaga disponeva dunque a corte di una piccola orchestra: già allora si venivano quindi gettando le basi di quel gusto squisitamente strumentale che farà la gloria della Milano musicale del Settecento.

Una terza e più diretta testimonianza, che rivela finalmente il vero nome del Moscatello, ci viene da un nuovo documento che abbiamo rintracciato nell'Archivio di Stato riguardante la domanda di grazia rivolta al governatore di Milano nel gennaio 1569 da certo Alessandro Visconti che si qualifica « figliolo che fu del apprezzato Moschatello primo virtuoso di musicha nominato in ogni parte del mondo »[2].

[1] A. F. RAINERI, *Pompe...*, Milano 1553. La descrizione è riferita in: C. A. VIANELLO, *Teatri, spettacoli, musiche a Milano nei secoli scorsi*, Milano 1941, p. 70 segg.

[2] Arch. di Stato, *Autografi*, n. 95. Ed eccone la trascrizione:

Gratia Alexandri vicecomitis
expletata 28 Januarij 1569

Essendo per l'officio del sig. giudice del malleficio del gallo di Milano detenuto il fidato servitore di V.E. Alessandro Visconte figliolo che fu del apprezzato Moschatello primo virtuoso di musicha nominato in ogni parte del mondo, imputato di haver sotto nome d'altri tolto a certi mercanti certe quantitate di mercantia per il che essendo doppo esaminato, et non havendo negato, fatta la rellatione dal detto sigr giudice al senato eccellentissimo dil processo fatto contra d'esso supplicante è statto dal detto senato ecc.mo condannato alla schona due volte, et doppo sij rellassato, come nel'ordinatione sopra ciò fatta appare qual s'essibisse. Hora havendo il supplicante satisfatto a quelli a quali haveva tolto esse robbe, et havendo da quelli ottenute le debite remissioni, qual s'essibiscono, confidato nella bontà de V. ecc.a atteso anchora la lui puerille età, ha deliberato ricorergli.

Supplica la sij servita atteso le dette remissioni fargli gracia della detta condanna de la scona, con le solite restitutioni in forma, comandando che sij relassato, ne piu per detta causa molestato. Il che spera ottener da V. ecc.a qual nostro sigr iddio feliciti et conservi.

siglato: si facci la grazia.

Da questo documento apprendiamo dunque che questo musico Visconti detto Moscatello, era morto prima del 1569; che aveva un figliolo Alessandro il quale, ancor giovanetto a quella data (« atteso anchora la lui puerille età »), non era tipo troppo raccomandabile in quanto a onestà; che godeva di una celebrità grandissima, e che aveva la carica di « primo virtuoso »: cioè esecutore e non compositore, come già dicemmo.

I musicisti della cappella di Ferrante Gonzaga. L'Hoste da Reggio.

Siamo allora in grado di affermare che il Gonzaga aveva presso la propria corte un complesso strumentale di almeno nove esecutori capeggiati da un virtuoso di gran fama. Suonatori di cornetto e liutisti eccellentissimi rallegravano il salotto del governatore e svelavano così al giovane Orlando di Lasso i segreti della nuova espressione strumentale. Ma possiamo aggiungere che don Ferrante disponeva anche di una cappella polifonico-vocale: non sappiamo di quanti elementi composta, ma conosciamo il maestro che la guidava, l'Hoste da Reggio [1], del quale ci sono rimaste le musiche. La prima opera conosciuta di questo maestro, pubblicata a Venezia, dal Gardano, nel 1547, risulta dedicata al cardinale di Mantova [2]: ma non risulta che egli sia mai stato al servizio di qualche potente mantovano [3]. Col primo libro dei madrigali a cinque voci [4] (1554) egli si dichiara « Maestro della Musica » del Gonzaga, al quale rivolge la seguente dedica:

« All'Illustriss. et Eccellentiss. Signor Prencipe, Don Ferrando Gonzaga, gran Capitano. Da quell'hora in qua, che l'Eccell. vostra mi annovero tra servitori suoi, mi sono sempre ne la mia vocatione affaticato con tutte le forze, per far cose, onde il giudicio suo fosse commendato del darmi quel pane, che mi da, & ch'io spero che m'habbia a dare più copioso ne l'avenire, nel che certo ho trovate esse mie forze deboli assai. Non di meno accioche appaiano le vigilie mie, quali esse si siano, ne si perdano in tutto, le ho raccolte, & date a la stampa (com'ella vede) sotto 'l suo gloriosissimo nome sperando che se quelle faranno l'Eccell. vostra lodata del vitto che ella mi da, sodisfaranno almeno ad una certa ambitione, che io ho, che s'intenda per tutto, com'io mi ho saputo procacciare un Padrone di tanta grandezza; V.Eccell. adunque degni di ricevere in grado il buon voler mio, che tuttavia quando ella bagnata di sudore & di sangue, si sarà spogliata l'armi vittoriose, & da le cose gravi & alte, le sara lecito scendere a le basse & leggiere, non dispero che ella tra queste mie fatiche non sia per ritrovare dolce, & honestissimo alleviamento a l'animo suo generoso, & invitto. Humilmente m'inchino a l'Eccell. vostra & le bacio le valorose mani. »

Se la stampa è del '54, cioè di sette anni posteriore a quella dell'opera prima sopra ricordata, il musicista sembra affermare di non essere appena nominato al servizio del governatore (« Da quell'hora in qua... »); quindi egli ottenne il posto fra il '48 e il '53. Probabilmente il Gonzaga lo assunse — forse per intercessione del cardinale di Mantova — subito dopo il suo insediamento a Milano, anche per portar lustro alla propria cappella e per dare una guida in campo vocale al giovane Lasso. Che accanto a L'Hoste esistesse a corte un nucleo di cantori stabili, lo si deduce dall'augurio che il compositore fa al governatore di trovare, attraverso l'esecuzione di quei madrigali, « dolce et honestissimo alleviamento a l'animo suo gene-

[1] Nessuna notizia biografica ci è rimasta de l'Hoste da Reggio, all'infuori di quelle che possiamo dedurre dalle dediche delle musiche a stampa. Come per il Moscatello, neppure il nome de l'Hoste appare mai nei mandati di pagamento dei governatori spagnoli. Evidentemente i musici erano pagati (poco, secondo la dichiarazione dello stesso compositore) sui fondi speciali della corte.

[2] Si tratta del 1° libro dei madrigali a 4 voci. Dalla dedica: « Puotevo ben ragionevolmente Rev.mo et Ill.mo Signor inviar questi acerbi et poco maturi frutti del mio incolto giardino altrove che a V.S. Reverendissima... non dimeno, quali si siano... ardisco offerirglieli accio che vedendosi scritto l'illustrissimo nome di quella su la lor fronte, possa col mezo di lei conciliarmi la gratia de boni et virtuosi, et fuggir il rabioso morso de cativi invidiosi... ». (Riportato in « Monatshefte für Musikgeschichte », Lipsia, XVI, 1884, p. 124).

[3] Il suo nome non figura fra i documenti pubblicati in: A. BERTOLOTTI, *La musica in Mantova*, Milano s.d.

[4] *De l'Hoste da Reggio, Maestro della Musica dello Illustriss. et Ecellentiss. Don Ferrante Gonzaga. Il Primo Libro delli Madrigali, a cinque voci*. Novamente da li suoi proprii exemplari, corretti, et posti in luce. Venetiis apud Hieronymum Scotum 1554. La stampa è conservata nella Biblioteca del Conservatorio di Bologna. L'opera fu ristampata nel 1568.

CANTVS

De l'Hoste da Reggio,

MAESTRO DELLA MVSICA,

DELLO ILLVSTRISS. ET ECCELLENTISS.

DON FERRANTE GONZAGA.

IL PRIMO LIBRO DELLI MADRIGALI,

A CINQVE VOCE

NOVAMENTE DA LI SVOI PROPRII EXEMPLARI,

CORRETTI, ET POSTI IN LVCE.

Venetiis apud Hieronymum Scotum

MDLIIII

Hoste da Reggio. Frontespizio del primo libro dei Madrigali a cinque voci (1554)
(Bologna, Bibl. Comunale annessa al Conservatorio)

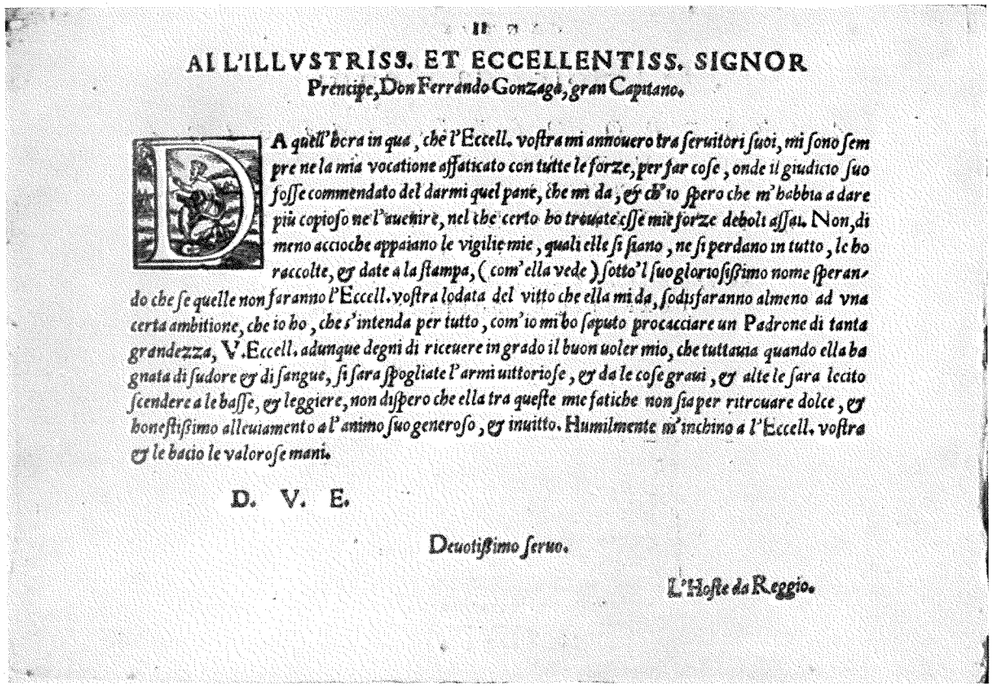
roso, et invitto »: e, poichè i madrigali erano a cinque voci, almeno cinque dovevano essere i cantori del Gonzaga.

Che don Ferrante, pur amando la musica, non fosse generoso verso i suoi musicisti lo si deduce dalle chiare parole de l'Hoste (« del darmi quel pane, che mi da, et ch'io spero che m'habbia a dare più copioso ne l'avenire... »); ciò spiega come il compositore, dopo aver provato e forse invano a omaggiare alla consorte del governatore, Isabella Gonzaga, il suo secondo libro dei madrigali a quattro voci [1], pubblicando, sempre nel '54, il terzo libro dei madrigali a quattro voci [2] volle dedicarlo a Cristoforo Fornari « Thesoriero del Essercito de l'Imperatore in Piemonte, mio osservandissimo Signore », con le seguenti parole:

« La Nobiltà, & grandezza de l'animo di V.S. molto maggiore di quella che ho trovato in persone di principale stato, & auttorita, mi strigne di maniera che voi mentre non posso darvi stato, & ricchezze degne de l'animo che havete desidero almeno somamente di far a mia possanza, nota la vostra cortesia, & il vostro splendore. ...per la intelligenza & gusto che de la Musicha havete... ».

[1] *De L'Hoste da Reggio Maestro della Musica, dello Illustriss. et Eccellentiss. Don Ferrante Gonzaga. Il Secondo Libro delli Madrigali a quattro voce,* novamente da lui fatti, corretti et posti in luce. Venetiis apud Hieronymum Scotum MDLIIII.

[2] *Il terzo libro delli madrigali a quatro voci. Composti da l'Hoste da Reggio Maestro della musicha, dell'Illustris. et Eccellen. Don Ferrante Gonzaga.* Novamente da li suoi proprii exemplari, Corretti & posti in luce. Venetiis apud Hieronymum Scotum. 1554.


AL L'ILLVSTRISS. ET ECCELLENTISS. SIGNOR
Prencipe, Don Ferrando Gonzaga, gran Capitano.

DA quell'hora in qua, che l'Eccell. vostra mi annouero tra seruitori suoi, mi sono sempre ne la mia vocatione affaticato con tutte le forze, per far cose, onde il giudicio suo fosse commendato del darmi quel pane, che mi da, & ch'io spero che m'habbia a dare più copioso ne l'auenire, nel che certo ho trouate esse mie forze deboli assai. Non, di meno acciochè appaiano le vigilie mie, quali elle si siano, ne si perdano in tutto, le ho raccolte, & date a la stampa, (com'ella vede) sotto'l suo glorioßimo nome sperando che se quelle non saranno l'Eccell. vostra lodata del vitto che ella mi da, sodisfaranno almeno ad vna certa ambitione, che io ho, che s'intenda per tutto, com'io mi bo saputo procacciare un Padrone di tanta grandezza, V. Eccell. adunque degni di ricceuere in grado il buon uoler mio, che tuttauia quando ella bagnata di sudore & di sangue, si sara spogliate l'armi uittorioße, & da le cose graui, & alte le sara lecito scendere a le basse, & leggiere, non dispero che ella tra queste mie fatiche non sia per ritrouare dolce, & honeßißimo alleuiamento a l'animo suo generoso, & inuitto. Humilmente m'inchino a l'Eccell. vostra & le bacio le valoroße mani.

D. V. E.

Deuotißimo ßeruo.

L'Hoßte da Reggio.

Hoste da Reggio. Dedica del primo libro dei Madrigali al governatore Ferrante Gonzaga

Nel 1554 Ippolita, la figlia del governatore, sposava in seconde nozze Antonio Carafa di Mandragone, e L'Hoste da Reggio riputò che l'occasione fosse buona per ingraziarsi il favore di questa nobildonna che sappiamo musicalmente educata. Così compose il suo primo libro di madrigali a tre voci [1], e, offrendolo a donna Ippolita, iniziava la dedica ricordando gli omaggi già resi ai genitori della sposa:

« Havendo io dedicato una parte de le fatiche, & vigilie mie, à gli Illustriss. Prencipi vostri Padri & miei signori... ».

Questa nuova fatica del « Maestro della Musica » del Gonzaga presenta la particolarità di essere stampata a Milano anzichè a Venezia [2], e quindi dimostra come L'Hoste si fosse familiarizzato con l'ambiente milanese; in secondo luogo, il fatto di ridurre a tre le voci dei nuovi madrigali potrebbe far supporre, nel compositore, l'intenzione di rendere più accessibile agli aristocratici dilettanti, e a Ippolita per prima, l'esecuzione delle sue pagine.

[1] *De L'Hoste da Reggio. Il Primo Libro de Madrigali a tre voci, al'Ill.ma Ecc.ma S.ra Donna Hippolita Gonzaga Carrafa.* Novamente da lui fatti, corretti, & posti in luce. In Milano, appresso di Francesco et Simone Moscheni. M. D. LIIII.

L'opera fu ristampata a Venezia, da A. Gardano, nel 1562.

[2] A Milano L'Hoste da Reggio aveva pubblicato, già nel 1550, composizioni sacre (*Cantus praestantissimi et celeberrimi Musici, Magnificat cum omnibus tonis, Hymni et Motetta* 4 *voc.*), che però non hanno relazione con la cappella di corte.

CANTVS
IL TERZO LIBRO.
Delli madrigali a quatro uoci.
Compoſti da lhoſte da Reggio
MAESTRO DELLA MVSICHA,
DELL'ILLVSTRIS. ET ECCELLEN.
Don Ferrante Gonzaga.
Nouamente da li ſuoi proprii exemplari.
Corretti & poſt'in luce.
Venetiis apud Hieronymum Scotum.
MDLIIII

Hoste da Reggio. Frontespizio del terzo libro dei Madrigali a quattro voci (1554)
(Bologna Bibl. Comunale annessa al Conservatorio)

La permanenza di questo compositore emiliano si protrae a Milano con certezza fino al 1555, cioè a tutto il governatorato di don Ferrante; e durante il periodo milanese è probabile che sia stato lui il prezioso maestro di Orlando di Lasso, il quale attorno al '49 aveva lasciato la città lombarda diretto a Napoli [1]. Circa la personalità musicale de l'Hoste, sappiamo ch'egli è introdotto come interlocutore nel *Dialogo della Musica* di Antonfrancesco Doni [2]; e in tale veste egli sostiene la parte del soprano in tredici madrigali di autori piacentini e veneziani. Come madrigalista il musicista reggiano è fra i compositori più delicati di questo periodo, e in lui si manifesta viva la tendenza a intensificare la linea melodica nella voce soprana a scapito della parità gerarchica delle altre voci. E forse questa tendenza dell'artista veniva

[1] RAFFAELE CASIMIRI, *Orlando di Lasso maestro di cappella al Laterano*, Roma 1920. Il Casimiri conferma la informazione di S. Quickeberg che suona: «Ergo 18 anno aetatis a Constantino Castrioto Neapolim ductus... ». Doverosamente il Lasso, pubblicando nel 1555 il suo primo libro di madrigali (Anversa, per i tipi di T. Susato) scriveva nella prefazione « faictz en Italie ». L'esperienza milanese era stata preziosa per il suo genio. V. anche: A. EINSTEIN, *op. cit.*, p. 479.

[2] A. F. DONI, *Dialogo della Musica*, Venezia G. Scotto, 1544, c. 42 v. Gli interlocutori sono quattro: Michele, Hoste, Bargo e Grullone. Questo Hoste è stato anche supposto essere fra Pietro da Hostia, ricordato da Pietro Aron nel suo *Lucidario in musica* (1545); così A. EINSTEIN, *The Italian madrigal*, Princeton 1949, p. 196. Ma la supposizione non appare convincente.

11
AL SIGNOR CHRISTOFORO FORNARI
The ſorier del Eſsercito de l'Impe. in Piemonte,
mio oſseruandiſs. Signore.

LA Nobilta, & grandezza de l'animo di V. S. molto maggiore di quella, che ho trouato in perſone di principale ſtato, & auttorita, mi ſi stringe di maniera con uoi che meritenon poſso darui ſtato, & ricchezze degne de l'animo che hauete deſidero al meno ſomamente di far a mia poſsanza, nota la uoſtra cortesia, & il uoſtro ſplendore. Per tanto ui degniarete di accettar queſto preſente, piu conueniente a la mia picciola fortuna, che al uoſtro gran merito. Ben m'auueggo che queſte mie fatiche come che a uoi ſi conuengano tanto, & per le coſe gia dette & per la intelligenza & guſto che de la Muſica hauete molto piu ſi doueuano a la Signora Anna D'oria, uoſtra Conſorte, & belliſsima, & feliciſsima, a la quale tra le uirtu che ella ha (che ſono molte) queſta in tanto le abbonda, che ſi puo annouerar tra le rare. Ma io ho uoluto che ella le riceua da la man uoſtra accioche coſi l'habbia per piu accette, & piu care. Vi bacio le mani, & prego Dio, che ui accreſca, & eſsalti, & ui conſerui con ſi rara compagnia molti anni in ſuprema felicita.

D. V. S.

L'hoſte da Reggio.

Hoste da Reggio. Dedica del terzo libro dei Madrigali a Cristoforo Fornari

ora favorita dalla antica predilezione per il gusto frottolistico, probabilmente non del tutto tramontato nella Milano della metà del '500, memore ancora della diffusione della frottola di cui era stata fautrice fervente la giovane duchessa Beatrice Sforza un cinquantennio prima. Una delle rare caratteristiche stilistiche de l'Hoste, già rivelata dallo Einstein, fu l'adozione di una tecnica compositiva per cui in un madrigale si faceva ripetere alla parte del soprano per quattro volte una stessa ampia frase melodica, mentre le altre tre voci cangiavano ad ogni identico ripetersi della melodia superiore: un esempio di questo singolarissimo modo di comporre, ci è offerto dal madrigale « Miser' a chi mai più creder debb'io » del ricordato *Terzo libro* a quattro voci (1554) [1].

In questo madrigale, che riportiamo in trascrizione moderna, è facile scorgere la rara sensibilità armonica e quindi la capacità coloristica del nostro musicista in una prova di virtuosismo pittorico che *ambienta* in quattro maniere differenti una stessa frase melodica. Una tale ricercatezza non impedisce al quadro sonoro di sciogliersi in compiuto lirismo. Abilmente l'Hoste, nell'accompagnare il ripetersi del periodo musicale, alterna ora la struttura puramente armonica ora quella contrappuntistica; e ciò a seconda di quanto esiga un'attenta interpretazione del testo. Infatti le entrate delle varie voci in forma *imitata*,

[1] A. EINSTEIN (*op. cit.*, p. 285), afferma che siffatto procedimento tecnico, in tutta la storia del madrigale, lo si riscontra soltanto ne L'Hoste da Reggio e nell'aretino Francesco Corteccia.

1

MISER A CHI MAI PIÙ CREDER...

HOSTE DA REGGIO

dal 3°.Libro dei Madrigali a 4 voci (1554)

CANTUS

Mi - ser a chi mai più cre - - - der debb'i -

ALTUS

Mi - ser a chi mai più cre - - der debb'i -

TENOR

Mi - ser a chi mai più cre - der debb'i - o debb'i -

BASSUS

Mi - ser a chi mai più cre - der debb'i -

- o, vo dir ch'o - gnun è per - fi - d'e cru -

- o, vo dir ch'o - gnun è per - fi - do e cru - de - le è per - fi -

- o, vo dir ch'o - gnun è per - fi - d'e cru - do -

- o, vo dir ch'o - gnun è per - fi - d'e cru - de - le è per - fi - d'e cru -

- de - le. Se per - fi - d'e cru - del

- d'e cru - de - le. Se per - fid'e cru - - - del

- - - le. Se per - fi - do e cru - de - le se

- de - le. Se per - fi - d'e cru - del se per - fi -

2

MISER

sei si - gnor mi - o, che si pie - to - so ten - nie

sei si - gnor mi - - o, che si pie - to - so che si pie - to - so

per - fi - - d'e cru - del se - i si - gnor mi - o, che si pie - to - - so ten -

- d'e cru - del sei si - gnor mi - - o, che si pie - to - so ten - ni che

si fi - de - - le. Qual cru - del - tà

ten - nie si fi - de - le e si fi - de - le. Qual cru - del -

- ni, che si pie - to - so ten - ni e si fi - de - le. Qual

si pie - to - so ten - ni e si fi - de - - le.

- qual tra - di - men - to ri - o, un - qua s'u - di per

- tà qual crudel - tà qual tra - di - men - to ri - - o, un - qua s'u -

crudel - tà qual tra - di - men - to ri - - o, un - qua s'u - di per tra -

Qual crudel - tà qual tra - di - men - to ri - o un - qua s'u - di

40

tra - gi - che que - re - le. Che

di per tra - gi - che que - re - le, que - re - - -

- gi - che que - - - re - le, per tra - gi - che que - re - le. Che-

per tra - - - gi - che que - - - re - le, per tra - gi - che que -

45

non tro - vi mi - nor se pen - sar ma - i al

- le. Che non tro - vi mi - nor se pen - sar ma - i al-

non tro - vi mi - nor se pen - sar ma - i al mio mer - -

- - re - le. Che non tro - vi mi - nor se pen - sar

50 55

mio mer - to al tuo de - bi - to vor - - - rai.

mio mer to al tuo de - - - bi - to vor - - - ra - - i.

- to e al tuo de - - - bi - to vor - ra - - - i.

mai al mio mer t'e al tuo de - bi - to vor - - - rai.

LE DONNE, I CAVALIER...

HOSTE DA REGGIO

dal 3° Libro dei Madrigali a 4 voci (1554)

5

CANTUS Le don - ne, i ca - va - lier, l'arme, gl'amo - ri, le cortesie, l'au

ALTUS Le don - ne, i ca - va - lier, l'arme, gl'amo - ri, le cortesie, l'au

TENOR Le don - ne, i ca - va - lier, l'arme, gl'amo - ri, le cortesie, l'au

BASSUS

10

- da - ci im - pre - se i' can - to, che fur al tem - po chi pas - sa - ro i mo -

- da - ci im - pre - se i' can - to, che fur al tem - po chi passa - ro i mo - -

- da - ci im - pre - se l'can - to, che fur al tem - po chi pas - sa - ro i mo -

Che fur al tem - po chi pas - sa - ro i mo -

15 20

- ri d'A - frica il ma - re, e in Fran - cia no - cquer tan - to

- ri d'A - frica il ma - re, e in Fran - cia no - cquer tan - -

- ri d'A - frica il ma - re, d'A - frica il mar e in Fran - cia no - cquer tan -

- ri d'A - frica il mar e in Fran - cia no - cquer tan - - -

25

seguendo l'i - re, se-guen - do l'i - re e gio - ve - nil fu-ro-
-to se - guendo l'i - re, se - guen - do l'i - reegio - ve - nil fu-ro -
-to se - guendo l'i - re e gio - ve - nil fu-ro -
-to seguen-do l'i - re e gio - ve - nil fu-ro -

30

-ri d'A - graman - te lor re, d'Agraman - te lor re, che
-ri d'Agraman - te lor re, d'Agra - man-te lor re, che si diè
-ri d'A - graman-te lor re, d'A - gramante lor re, che si diè
-ri d'Agraman - te lor re, d'Agraman - te lor re, che si diè van-

35

si diè van - to di ven-di-car la mor - te di Tro - ia - no, la
van - to di ven-di-car la mor - te di Tro - i a - no, la
van - to di ven - di-car la mor - te di Tro - ia - no, la
- to di ven-di-car la mor - te di Tro - ia - no,

40 45

mor - te di Tro-ia - no so - pra re Car - lo,
mor - te di Tro - ia - no so - pra re Car - lo, so - pra re
mor - te di Tro-ia - no so - pra re Car - lo, so - pra re Car -
so - pra re Car - lo, so - pra re

50

so - pra re Car - lo Im - pe-ra-tor Ro - ma-no, Im - pe - ra-tor Ro-
Car - lo Im - pe - ra-tor Ro - ma - no, Im - pe - ra-tor Ro-
-lo Im - pe - ra - tor Ro - ma - no, Im - pe - ra-tor Ro-
Car - lo Im - pe - ra-tor Ro - ma - no, Im - pe - ra-tor Ro-

55

- ma - no
-ma - - no, Im-pe - ra - tor Ro - ma - - - - no
-ma - - no, Im - pe - ra - tor Ro - ma - - no
-ma - - - no, Im - pe - ra - tor Ro - ma - - no

sembrano accentuare l'accusa di « perfidia » o di « crudeltà » espresse dalla poesia. Un altro madrigale a quattro voci, sempre tratto da questo *Terzo libro* del 1554, ci informa come alla corte del Gonzaga non si cantassero soltanto argomenti amorosi, e cioè non si indulgesse troppo al dilagante « petrarchismo » musicale, ma si avessero cari anche argomenti guerreschi: e ciò spiegherebbe perché nel frontespizio di questo volume si veda riprodotta non già una consueta scena pastorale, bensì una visione militaresca. Si tratta del madrigale che intona la prima stanza dell'*Orlando furioso*, e che trascriviamo anch'esso modernamente e per intero al fine di chiarire al lettore questo significativo documento di costume musicale milanese. A parte il valore artistico, questa pagina ci ripete come alla corte spagnola fosse onorato il poema dell'Ariosto, oltre a confermarci l'atto di omaggio che il madrigalista da Reggio rendeva al suo grande concittadino. La composizione inizia omofonicamente nelle tre voci superiori in lieve e sciolto tòno narrativo; la voce del basso entra soltanto col terzo verso, quasi a incupire pittoricamente il colore evocativo. Al quarto verso: « d'Africa il mare..... » la scrittura si muove contrappuntisticamente in imitazione quasi a rendere descrittiva la scena; e questo simbolismo descrittivo si anima sempre più alle parole « l'ire e giovenil furori », che vengono sottolineate dalla diminuzione dei valori ritmici, al fine di individuare psicologicamente siffatti sentimenti. Dopo questi episodi centrali vivacemente mossi, la composizione si acqueta in un cadenzare grave ben rispondente al carattere delle parole.

Una sensibilità armonica di raro pregio e una vitalità descrittiva aggiornata al gusto del tempo stanno dunque alla base dell'arte di questo compositore che riempiva dei suoi canti il salotto musicale milanese della metà del secolo. E dispiace di non poterci dilungare ancora in altre citazioni che consentirebbero di svelare l'ampia gamma espressiva del madrigalista prescelto dall'ottimo fiuto artistico del Gonzaga. Ricordiamo soltanto come, fin dal *Primo libro* dei madrigali a quattro voci pubblicato nel 1547, l'Hoste da Reggio, nel madrigale « Madonna, per voi ardo », ci offra un valido esempio di raffinata interpretazione di un testo sinceramente appassionato; tanto da anticipare, con gli andamenti cromatici e con i suggestivi silenzi, le future maggiori colorazioni del madrigalismo cinquecentesco.

La Milano musicale al passaggio di Filippo di Spagna.

La prima conoscenza fatta col Visconti - Moscatello ha coinciso con la cronaca del passaggio da Milano di Massimiliano che nel luglio 1548 si recava in Spagna per impalmare la Infanta Maria; e vedemmo, in quel paragrafo, come tanto il principe quanto il cardinal Madruzzo che lo accompagnava, avessero al seguito il gruppo dei loro musici. Celebrate le auguste nozze a Valladolid il 13 settembre, il cardinale trentino riprendeva la via del ritorno; e anche questa volta in compagnia di un principe: il figlio di Carlo V, Filippo, che per volontà paterna compiva tale viaggio per presentarsi ai sudditi del nord d'Europa. Nell'itinerario che da Genova doveva condurre il futuro re Filippo II a Trento, per proseguire quindi per Innsbruck, Monaco, Bruxelles, era naturalmente prevista una sosta a Milano. Anche Filippo portava con sè la propria cappella musicale composta esclusivamente di musicisti spagnoli fra i quali eccelleva Antonio de Cabezón, il grande organista cieco [1] che il principe circondava di quella stessa ammirazione e preferenza che ebbe per Tiziano.

Giunto a Milano il 19 dicembre '48 « llegò el Principe a la Iglesia mayor, donde lo esperaban el Primiciado y las Dignidades de ella con mucha clerecía... Hiciéronle en ella las ceremonias que la Iglesia en tal caso tiene de costumbre, las quales fueron cantadas con música de voces y órgano ». Così annota il cronista Calvete de Estrella al seguito del principe [2], riferendo dell'incontro musicale che la cappella spagnola ebbe con la cappella del Duomo diretta dal Werrecore e con l'organista della stessa cattedrale che era Giovanni Stefano Pozzobonello. Si veniva consolidando da questo contatto quella «comunanza di concezioni nella musica organo-cembalistica », che legava la cultura musicale milanese a quella spagnola [1]. La testimonianza che di questo passaggio milanese del principe Filippo ci ha lasciata il ricordato Besozzi [2] è ancora più dettagliata di quella di Calvete de Estrella. « A l'intrar del gran domo eranvi due gran statue di tutto rilievo, una era David col capo del gigante Golia in mano, et l'altra Judit col capo d'Oloferne in mano. Sopra la porta del domo eravi depinto a chiar' e scuro il nascimento de Sua Altezza adorno di varie fantasie. Rivata al choro, dove tutta la chieresia della detta città vi s'era ridotta e dove si faceva una divinissima musica di voci et instromenti, andò a l'altare a far l'offerta et in quel tempo fu dal fortissimo castello sparata infinita artegliaria ». Ma, a dire del nostro cronista, la *divinissima musica* con la quale fu accolto in Duomo il figlio di Carlo V non cessò con l'uscita di chiesa del corteo principesco. Infatti quando subito dopo, attraversata la via, Sua Altezza « intrò in Corte Vecchia, alla porta della quale era un arco con due statue a tutto rilievo, una era Marte e l'altra era Mercurio, con altre quatro appresso... entrata nella gran sala tutta adobata di bellissime tapezzarie, fu da molti illustri signori con divinissime musiche recevuta, stando con infiniti intratenimenti fin al Natale ».

[1] Macario Santiago Kastner, *Il soggiorno italiano di Antonio e Juan de Cabezón*, nella rivista « L'Organo », I, gennaio 1960, p. 49 segg. Antonio de Cabezón (1500-1566), cieco fin dall'infanzia, fu uno dei grandi organisti europei del Rinascimento. In questo viaggio in Italia, compiuto al seguito del principe Filippo insieme al fratello Juan anch'esso organista, egli assorbì la nostra arte toccatistica come si rivela dagli ultimi suoi *Tientos*.

[2] J. Ch. Calvete de Estrella, *El felicisimo viaje del muy Alto y muy Poderoso Principe D. Felipe*, Amberes 1552. Riferito nel cit. art. di M.S. Kastner.

Non c'è che dire: la Milano musicale della metà del '500 si faceva grande onore sia in campo sacro sia in quello profano, e Ferrante Gonzaga sapeva come toccare l'animo dei grandi di Casa d'Austria e di Casa di Spagna mediante esecuzioni *divinissime* in chiesa e a corte. Inoltre egli risulta abilissimo nell'organizzare gli « infiniti intratenimenti » atti a interessare la coltivata sensibilità di don Filippo durante la sosta milanese che si protrasse dal 19 dicembre fino al 2 gennaio 1549: e per codesti trattenimenti non si guardò a spese [3].

I festeggiamenti alla corte del governatore.

Se la grande cerimonia religiosa per l'arrivo di Filippo fu tenuta in Duomo con la partecipazione della cappella del Werrecore e dell'organista Pozzobonello (veramente il Besozzi parla di « instromenti », il che farebbe supporre che l'organo non fosse solo), la messa di Natale fu ascoltata nella cappella di corte. « Il cardinal di Trento in su la mezza notte in pontificale andò a udir messa in Corte Vecchia con Sua Maestà, dove con solennità grandissima di musica si cantò il Matutino, il Te Deum con la risposta dell'organo et una divina voce, che dentro cantava, e così la messa con solenni cerimonie alla Spagnola, degne veramente da essere da un tanto prencipe e signori udite e vedute » [4]. E qui la cronaca del Besozzi lascia adito a lusinghiere supposizioni su questa cerimonia in cui la musica dovette avere gran parte se fu degna di essere udita « da un tanto prencipe ». Anzitutto nel *Te Deum* l'organo rispondeva al canto dei molti versetti eseguiti non solo dal coro ma anche da una « divina voce » che cantava nel coro. Chi era codesta voce? Si è supposto, e non a torto, che fosse addirittura quella di Orlando di Lasso allora fra i 16 e i 17 anni

[1] M.S. Kastner, *art. cit.* p. 59.

[2] C. Besozzi, *op. cit.*, p. 75.

[3] Ecco alcuni documenti inediti, al proposito. In data 7 dicembre '48 Francesco Crajso scrive al governatore a proposito di un torneo che si stava preparando in onore del principe. « Si è calculata la spesa dil steccato del torneo et dil palcho per sua altezza, quale importara circa ducati 200. Io daro ordine che siano pagati como V. Ecc. mi ordina... accio si possia far l'opera in tempo. Allo arrivo di S. Altezza, et di V. Ecc.tia serano preparate le doble, il vase in che metterle, et la barra coperta di veluto cremisil, con franze d'oro... ». (Arch. di Stato, *Documenti diplomatici*, Dominio spagnolo, cart. 91, doc. 203).

In data 3 gennaio '49, c'è un mandato di « pagare al Sig. Antonio Gambaloyta tesoriere delle monitioni Libre novecentotrentasette e dodici danari per spendere nella casa del marchese Trivulzio per il Torneo che ha da fare il Principe di Spagna in fare alcune scalinate et reordinare la sala et far nettar la Corte et ingerarla per il gioco de canna che s'ha da fare nella Corte vecchia... ». (Arch. di Stato, *Mandati*, serie XXII, n. 8, c. 85 v.). In questo stesso documento risultano spese: libre 420 per altrettante piche; scudi 200 per « sbarre e tribunali per il torneo »; scudi 98 per candelieri e torcie; libre 2.284 per le lancie, stendardi, il palco, lampioni, per il torneo che « si ha da fare nella piazza del castello di Milano, et spendere nella comedia nella corte, et altre per la venuta del principe di Spagna ».

[4] C. Besozzi, *op. cit.*, p. 76.

Angelo suonatore di organo positivo. A sinistra, in basso, angelo che fa agire il mantice; in alto, una viola da braccio (Particolare degli affreschi di G. Ferrari nella cupola del Santuario di Saronno)

e dunque ancor prima della muta della voce, e quindi in pieno possesso di quelle virtù canore che avevano incantato don Ferrante [1]. Riguardo poi alle « cerimonie alla Spagnola » che accompagnarono la messa solenne, esse hanno indotto « a credere che i complessi di musicisti italiani, fiamminghi e spagnoli presenti a Milano non agissero sempre separatamente, ma di quando in quando si riunissero assieme in concerto, cosa del tutto normale e conforme al gusto dell'epoca. La mescolanza di vari complessi dovette infatti permettere rare combinazioni di voci e strumenti, sensazioni sonore inconsuete e singolari, care ad ogni uomo del Rinascimento amante dell'arte » [2].

La gagliarda, la pavana
e il torchio, le danze
della Milano dell'epoca.

Se la musica illuminava fastosamente le cerimonie religiose, non da meno essa interveniva, per l'occasione, nelle feste organizzate a corte comprese quelle per le ricordate nozze di Ippolita Gonzaga; di queste tace il Besozzi mentre il Calvete de Estrella non manca di darci qual-

[1] Così R. Lunelli, *art. cit.*, p. 64. Che il Lasso si trattenesse a Milano sino all'epoca della avvenuta muta della voce, lo dice il Quickelberg: « ... partim Mediolani eidem convixit donec post sexennium, vocem, ut fit, mutare coepisset ». Riferito in R. Casimiri, *op. cit.*, p. 12.

[2] M.S. Kastner (*art. cit.*, p. 60), che così conclude questa giusta osservazione: « L'intermezzo italiano, quello milanese in particolare, è stato senza dubbio molto proficuo per l'allargamento dell'orizzonte musicale di Cabezón».

che particolare. Ecco le danze che furono eseguite dopo il pranzo del Capodanno 1549; « El Príncipe y la Princesa de Molfeta y su hija y las damas se salieron desde a poco a los entrados, y comenzaron caballeros a danzar con las damas milanesas que allí había. El Príncipe danzó con la Princesa y con su hija, y después de haber danzado algunos muy bien pavanas y gallardas, se comenzó la danza de la hacha, donde se salieron damas y caballeros a danzar por su orden, y el Príncipe, después de haber danzado con la hija de la Princesa, hizo que sacase al Duque de Alba y al Marqués de Astorga...»[1]. Le solenni pavane, le più sciolte gagliarde, e la danza del torchio (o della torcia: per l'acquisto di torcie, si è visto, erano stati spesi ben 98 scudi), furono i ritmi e le figure che dominarono la serata: cioè proprio le danze che riempivano le *Intavolature* per liuto stampate in quegli anni dai famosi liutisti milanesi [2], e che ritroveremo nella grande festa del 1559.

Il passaggio di Filippo di Spagna da Milano non mancò di risvegliare anche il desiderio di spettacoli drammatici. Già nell'agosto del 1548 si faceva noto al cancelliere Taverna che il governatore « fra gli altri passatempi che disegna di dare al Principe di Spagna per sua venuta a Milano, si risolve fargli recitare una commedia come cosa di molta delectacione e tanto più a quelli che non n'hanno più vedute... ». E Francesco Somaglia faceva presente, nello stesso mese, al governatore che « ... li intermedi della commedia se così si faranno saranno grandi et stupendi et non più visti... »[3]. Sappiamo anche che le commedie rappresentate furono due: l'*Alessandro*, cinque atti di Alessandro Piccolomini già eseguiti dal 1543 [4] e gli *Inganni* del bresciano Nicolò Sacco [5]. E per una di esse, sappiamo anche che «essendo stata sua Altezza per spatio di più di sei hore continue attentissima a vedere et a sentire recitar la commedia, vedendola finita disse... *già sta cavada*, quasi rincrescendogli che fosse così presto finita » [6]. Non avremmo qui riferito di queste due rappresentazioni di prosa se il Somaglia, scrivendone a don Ferrante, non avesse sottolineato lo splendore degli Intermedi, e se non si fosse accennato alla durata di sei ore di spettacolo. La legittima supposizione di una attiva presenza della musica in quei due pomeriggi, non viene suffragata dai nostri citati cronisti: non così invece il Calvete de Estrella il quale, a proposito della prima commedia che appunto egli dice rappresentata in un pomeriggio, non tace gli accenni alla musica. Infatti durante il primo atto « comenzó una suavísima música de diversos instrumentos », e quindi « cantar y tañer con una vihuela », e ancora « música de voces bajas que concertaban con los instrumentos ». Dunque nel corso della commedia, o durante gli intermezzi, furono eseguite musiche strumentali di liuto e di vihuela, accanto a pagine vocali accompagnate da strumenti; nel terzo atto furono introdotte anche musiche organistiche, « en tanto no cesaba de sonar un órgano pequeño » [7]. Il cronista non fa nomi di autori, ma la produzione musicale

[1] Riferito in M.S. Kastner, *art. cit.*, p. 61.

[2] Il Kastner suppone che « durante questa festa sia stata suonata e danzata anche la *Gallarda milanesa* e la *Pavana italiana* che Cabezón immortalò più tardi nelle sue *Obras*, per ricordare una serata tanto piacevole... forse ...compose anche variazioni sopra la danza della torcia... » (*art. cit.*, p. 61). Riteniamo più attendibile che la sera di Capodanno fossero eseguite le familiari danze dei liutisti milanesi, e che la gentilezza e l'interesse del Cabezón vollero ricordarsi più tardi della musica udita nella memorabile serata.

[3] Carlo Antonio Vianello, *op. cit.*, p. 29 segg. Dello stesso vedi anche: *Feste, tornei, congiure nel Cinquecento milanese*, in « Arch. Storico Lombardo » 1936, p. 370 segg.

[4] G. Alberto Albicante, *Intrada di Milano, di don Philippo d'Austria re di Spagna. Cappriccio d'historia*, Venezia, Marcolini 1549. Il poemetto in ottava rima riferisce dettagliatamente l'imponente ingresso del principe in Milano, e circa le feste organizzate a corte scrive:

« E di comedie poi si dice anchora,
Che s'hanno à recittar, ma non Pandora,
Non la Calandra vi si mette in prova
Che vien tenuta sopra l'altre belle... ».

Si descrivono le nozze della figlia di don Ferrante:

« Di quest'Hippolita nasceran'i fiori,
Ch'a tutta Italia vi saran ben grati ».

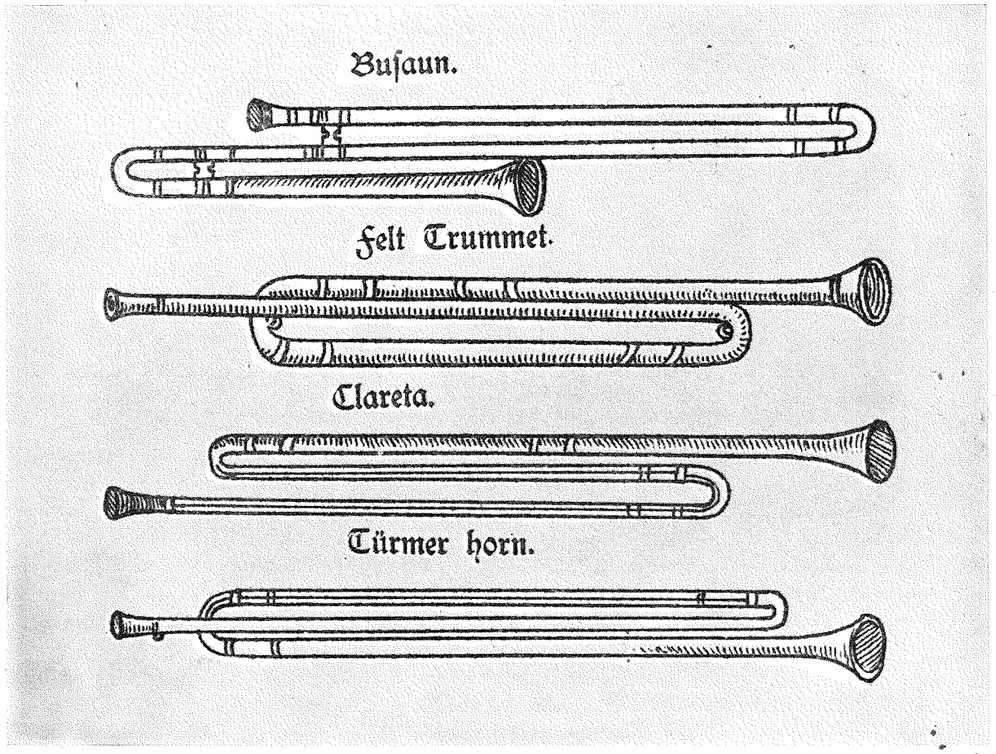
Quindi si esaltano i pranzi con le relative portate; si magnifica lo splendido torneo; e in ultimo:

« per fine a questa festa media,
Ecco, ch'udir si suole una Comedia.
L'Alexandra si vuol di certo udire
Fatta dal Piccol'huomin' saggio e degno ».

[5] C. A. Vianello, *op. cit.*, p. 31.

[6] Cod. Ambrosiano Y. 173. Riferito in C. A. Vianello, *op. cit.*, p. 32.

[7] Le frasi del cronista spagnolo sono riportate in: M.S. Kastner, *art. cit.*, p. 60. Per la seconda commedia il Calvete de Estrella dice: « y las músicas que se hacían al fin de los actos suavísimas y extremadas ».



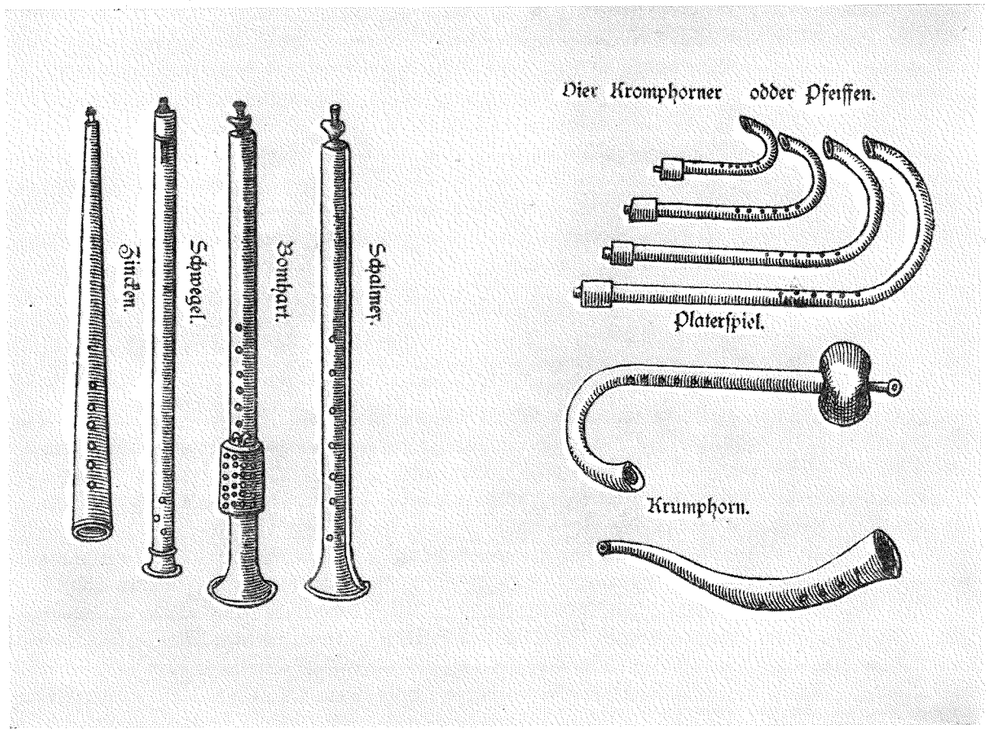
Vari tipi di trombe cinquecentesche (da M. Agricola, *Musica instrumentalis*, 1528)

profana milanese era allora troppo in auge per dubitare che don Ferrante non avesse cercato di imporre i propri compositori e i propri virtuosi nei confronti della agguerrita cappella di Filippo di Spagna (che si vantava della presenza dei due Cabezón), e di quella del cardinal Madruzzo [1]. Mèmori della gara musicale tenutasi il luglio precedente, il Moscatello-Visconti con il suo complesso di virtuosi, Orlando di Lasso, forse qualche celebre liutista, e probabilmente anche L'Hoste da Reggio con la cappella di palazzo avranno fatto l'impossibile per affermare l'alto grado di civiltà musicale che Milano sapeva conservare, riportando quel successo che i cronisti dell'epoca concordemente ci tramandano.

I « Trombetti della Comunità » nel '500.

Sopravvive dunque in qualche modo, pure nelle estreme difficoltà dell'infelice periodo, la cappella musicale di corte; sopravvivono, e regolarmente, anche i trombetti della comunità milanese. Di questa

[1] Durante la sosta che il principe Filippo fece, qualche giorno dopo, a Trento dove fu accolto con suntuoso entusiasmo, fu dato un grande ricevimento in Castello al quale, accanto al Madruzzo, parteciparono il cardinale di Augusta, l'almirante di Castiglia, i marchesi d'Astorga e di Pescara, il duca d'Alba. Il « servitio della Mensa alla Tedesca » fu allietato « con Musica di concerto all'Italiana et alla Spagnola »; agirono cioè i due corpi musicali del vescovo e del principe. V. M. MARIANI, *Trento con il suo Concilio*, Trento 1673 p. 359.



Strumenti a fiato. A sinistra, in ordine: cornetto, flauto diritto, bombardo, ciaramella. A destra, dall'alto: 4 tipi di pifferi, cornamusa di tipo medievale, cromorno (da Agricola, *Musica instrumentalis*, 1528)

ignorata pagina della vita musicale in Milano fanno fede i nuovi rinvenimenti d'archivio [1]. I mandati della cancelleria spagnola che ci riguardano, iniziano col 1537; ma non è da porre in dubbio che il nucleo dei trombetti comunali non abbia mai avuto crisi: tanto era necessario l'uso pratico che di essi si faceva in varie circostanze di pace e di guerra. Scompaiono invece i trombetti ducali, e scompaiono del tutto i pifferi.

La presentazione di codesti nuovi nomi ci viene fatta in data 2 gennaio 1537 con la seguente delibera [2]: « Siamo contenti, et vi commettamo facciate respondere alli Infrascritti Trombetti numero 8 la summa de libre sexanta, sive L. 60 imperiali per accaduno di loro, quali sarano per integra satisfatione di tutto quello potessero adimandar alla Cesarea Camera per causa de la provisione sua de l'anno presente...»

Augustino Mazadro
Baptista da Biragho
Georgeo Cattaneo
Georgeo Pisono
Petro da Septimo
Camillo di Juliani
Joane da Cozo
Gio. Antonio Birago

[1] Arch. di Stato, *Registri dei mandati della cancelleria spagnola*, serie XXII, n. 1 e segg. L'indicazione di questi Registri sarà fatta nelle note che seguiranno con la sola parola *Mandati*.

[2] *Mandati*, n. 1, c. 29 e 30.

Il documento è firmato dal cardinale Marino Caracciolo, già ambasciatore di Carlo V presso il duca, e dal gran cancelliere Francesco Taverna. Sapremo subito, da altri mandati di pagamento, che degli otto nomi ora elencati due erano addetti al particolare servizio del governatore — precisamente l'Agostino Mazadro e il Battista Birago —, mentre gli altri sei erano gli addetti al comune: sei, proprio quanti ne stipendiava alla metà del '400 e per lo stesso servizio, Francesco Sforza. La mercede per i sei trombetti comunali sale a 80 lire imperiali annue col giugno 1537 [1] e tale rimane per tutto il secolo. Ai due trombetti al servizio del governatore era invece corrisposta una mercede ben più alta, come si nota nel seguente documento del '38 firmato dal governatore marchese del Vasto [2]:

« Siamo contenti et vi comettemo facciati pagar alli Duoi Trombetti quali al tempo della guerra hanno servito, et servono assistentemente alla persona nostra in servitio de sua maesta la summa de libre centoquarantaquattro... alli XIIII decembri 1538 ».

Augustino Mazadro	L. 144
Batta Binago	L. 144

Quali erano i nuovi compiti riservati ai trombetti del comune? Oltre al servizio di parata e alle consuete necessità civiche, essi si recavano nel territorio milanese per la diffusione delle grida sulla « tassa de Focolari » come risulta dal seguente mandato del 9 agosto 1537 [3]:

« ... à Olivero da Marliano à suo nome, et delli compagni per parte de pagamento del'andata... à far le cride d'essi focolari per il Ducato L. 16.10 ».

Incarichi delicati venivano invece affidati ai due trombetti « assistenti alla persona » del governatore. Un mandato del 18 ottobre 1544 ci informa [4]:

« Havendo alli giorni passati il nobil Antonio Maria Parona cesareo Referendario in la Città di Vigevano, pagati a Gio. Batta Birago trombetta di sua maesta et nostro, per una sua andata in posta a Turino, et ritorno in tutta diligentia con certe lettere nostre importantissime, la summa de libre novantanove imperiali che sono la valuta di scudi 18 d'oro italiani per scudo. Come appare per una quitanza d'esso trombetta quale vi mandiamo qui inserta, et essendo conveniente che li siano rimborsati... ».

E all'altro trombetta del governatore, il Mazadro, si accreditavano il 21 gennaio 1547 « scudi sei... à soldi 110 per scudo, per una andata quale ha da far de ordine nostro a Turrino dal S. Principe de melphi con lettere importanti al servizio di Sua Maesta... » [5]. Questi due trombetti seguivano il governatore anche in caso di guerra, come risulta dal già citato mandato del 14 dicembre 1538 [6]. Tanto del Birago quanto del Mazadro i nostri documenti ci hanno offerto, oltre alla corresponsione delle 144 lire annue, regolari notizie sino a tutto il 1560.

Accanto alle paghe annuali (che non sempre venivano corrisposte puntualmente), dai mandati si ricava che ai sei trombetti venivano di tanto in tanto rifatte le bandiere, e spesso in occasione di qualche avvenimento di rilievo. Così il 24 aprile 1548 furono pagate 38 lire per le nuove bandiere, in vista della visita dell'arciduca d'Austria e del principe di Spagna [7]. Altri mandati di pagamento per le bandiere a ornamento degli strumenti li troviamo in data 12 marzo (pagati al Birago scudi 99); 27 luglio 1557 (lire 391.7); 4 agosto 1558, 15 luglio 1559 e 10 marzo 1560. E qui può stupire il fatto che per tre anni di seguito si sia

[1] Ivi, c. 77 r.

[2] *Mandati*, n. 2, c. 45 r.

[3] *Mandati*, n. 1, c. 91 v. Il trombetta Olivero da Marliano aveva preso il posto di Joane da Cozo nel giugno 1537. Per dette grida, un nuovo mandato del 22 agosto (c. 92 v.) autorizza il pagamento ai trombetti di L. 49.10. I trombetti venivano impiegati per diffondere le grida anche fuori Milano: un mandato del 15 gennaio 1550 dispone di pagare a Gio. Rosamarina referendario nella città di Vigevano L. 48. per spese di alloggiamento e per « mandare un trombetta de nostro ordine per far certe crida» (*Mandati*, n. 9, c. 21 v.).

[4] *Mandati*, n. 4, c. 139 r.

[5] *Mandati*, n. 7, c. 6 v.

[6] *Mandati*, n. 2, c. 45 r.

[7] *Mandati*, n. 7, c. 239 r.

sentita la necessità di rinnovare le bandiere ai trombetti; ma più ancora stupisce che nel '59 risultino spese per le sei bandiere lire 592.15, mentre lire 493.15 furono spese l'anno successivo [1].

Riguardo ai nomi dei citati sei trombetti della comunità di Milano, col 1538 nei mandati non riappaiono più i nomi di Gio. Antonio Birago e di Joáne da Cozo, che vengono rimpiazzati da Oliverio de Marliano e da Francesco Pisono[2]. Nel 1549 muore Oliverio de Marliano; nel '52 Pedro da Septimo [3]; più tardi Georgio Pisono; nel '57 scompare Camillo di Juliani; così che nella lista dei trombetti del 1558, accanto ai due trombetti al servizio del governatore che sempre rimangono Gio. Batta Birago e Agostino Mazadro, dei sei nomi elencati nel 1537 l'unico superstite è Georgio Cattaneo. E con la paga di lire 80 annue, vengono indicati i seguenti trombetti [4]:

Bartolomeo Oldano	Gianandrea Pisono
Hieronimo Pisono	Francesco Pisono
Georgio Cattaneo	Francesco Gariboldo

La vita musicale all'infuori della corte.

Si è finora indagata la vita musicale milanese nella prima metà del Cinquecento entro le mura della corte, e si è inoltre parlato dei trombetti al servizio sia del governatore sia della comunità. Ma la vita musicale di Milano — oltre a quella della cappella del Duomo — non si esauriva nelle figure e nelle espressioni che abbiamo fin qui ricordato. Cerchiamo ora, nei limiti che ci consente il carattere del presente capitolo, di completare il quadro dell'attività artistica milanese del primo 500. Dopo il rapido panorama storico che qui ne abbiamo dato, converrà che essa attività sia studiata e approfondita attraverso l'analisi comparata delle opere che ci rimangono.

Forse il campo nel quale Milano fece sentire in questo periodo la propria voce in maniera più decisa e autonoma, è quello del liuto. Come è noto, fin dal 31 dicembre 1508 l'editore Ottaviano Petrucci aveva pubblicato, a Venezia, il quarto libro de le *Intabolature de Lauto* di Ioanambrosio Dalza «milanese» [5]. È la prima fra le primissime opere a stampa dedicate al liuto dovuta ad un milanese, e la ragguardevole messe di composizioni che il prezioso volume raccoglie sta a indicare quanto vasto fosse il repertorio di cui andava fiero l'aristocratico strumento a pizzico già nei primissimi anni del secolo. La raccolta elenca non solo *Calate* italiane o « alla spagnuola », *Pavane* « alla venetiana » o « alla ferrarese », e *Saltarelli* e *Pive*; ma anche *Ricercari* preceduti spesso da *Tastar de corde*, cioè *Toccate*.

Il nome del Dalza con la sua precisa qualifica di « milanese », risulta chiaro dalla stampa petrucciana, ma dell'attività in Milano di questo artista e della sua influenza sulla formazione di un gusto locale non conosciamo alcun documento. Documento insigne d'arte resta però la suddetta raccolta che, accanto a pagine derivate dalle danze allinea brani polifonici come il Ricercare; e accanto a pezzi derivati da composizioni vocali (*Calata de stramboti*) elenca lavori di pura origine strumentale (*Tastar de corde*). L'orizzonte compositivo del Dalza abbraccia quindi tanto l'arte a carattere pratico e popolaresco della danza quanto quella della studiata espressione polifonica; ma oltre a ciò esso resta il primo indice di una attenta ricerca della struttura formale della musica strumentale. Per la prima volta infatti noi troviamo in una intavolatura per liuto chiaramente indicato (in fondo alla « Regula per quelli non sanno cantare » stampata sul *verso* del frontespizio), che « tutte le pavane hanno el suo saltarello e piva »; e con ciò il Dalza offriva il modello di una studiata successione di danze a carattere diverso: vale a dire lo schema embrionale della futura *Suite*. Inoltre appare qui evidente l'associazione della Toccata col Ricercare [6], altro perno della futura forma strumentale del Rinascimento.

[1] *Mandati*, n. 12, c. 103 v., e c. 257 v.

[2] *Mandati*, n. 1, c. 77 r.

[3] *Mandati*, n. 10, c. 44 v.

[4] *Mandati*, n. 11, c. 197 v.

[5] *Intabolatura de Lauto Libro quarto*: *Padoane diverse. Calate a la spagnola. Calate a la taliana. Tastar de corde con li soi recercar drietro. Frottole. Ioanambrosio.* Nella tavola si legge: *Tavola de la psente* (sic) *opera côposta per lo excelête musico e sonator de lauto. Ioanâbrosio dalza milanese.*

[6] Il Dalza dette al Ricercare una funzione di coda o di

Angelo suonatore di liuto (particolare degli affreschi di G. Ferrari nella cupola, Santuario di Saronno).

Francesco da Milano.

Si è detto che nessun documento ci parla del Dalza come protagonista di una scuola milanese di liutisti, ma sintomatica è la circostanza che il più celebrato liutista della prima metà del Cinquecento fu il milanese Francesco da Milano. Nato probabilmente negli ultimi decenni del '400 dalla famiglia dei Navizziani, fu allievo del virtuoso di liuto Gio Angelo Testagrossa [1], ma non risulta ch'egli abbia svolto a Milano quell'attività artistica che dai contemporanei lo fece chiamare « il divino ». Inesatta, infatti, risulta l'affermazione che Francesco fosse anche organista nel duomo di Milano attorno al 1530 [2]. Nel 1510 circa fu alla corte di Mantova, dove « è ricordato con Marchetto [Cara], Testagrossa e Bussetto, cantori, che... erano ritornati da Venezia, ove avevano procurato di render meno triste la prigionia al loro signore Francesco Gonzaga » [3]. Più tardi lo troviamo a Firenze al servizio di Ippolito dei Medici, eletto cardinale nel 1529 e morto nel 1535. In quest'anno papa Paolo III lo designò quale maestro di musica di Ottavio Farnese, il futuro duca di Parma; e nel 1538 figurava fra i familiari di Alessandro Farnese. Quando il papa si incontrò a Nizza con Francesco I, egli aveva seco il nostro liutista al quale il re di Francia donò 125 lire [4]. I documenti non ci hanno testi-

postludio nei confronti del Ricercare. La Toccata « cherche la tonalité de la composition qui suit, tandis que le ricercare adjoint à la toccata *recherche* cette tonalité ». v. Richard Murphi, *Fantaisie et Recercare*, in *Le luth et sa musique*, Parigi, 1958, p. 136.

[1] Daniel Heartz, *Les premières instructions pour le luth* in *Le luth...* cit., p. 87.

[2] J. F. Fétis, *Biographie universelle des musiciens...*, sub voce.

[3] A. Bertolotti, *La musica in Mantova*, Milano s.d., p. 29.

[4] H. Anglés-J. Pena *Diccionario de la Musica*, Barcellona 1954, sub voce. Per questo incontro v. L. Dorez, *Francesco da Milano et la musique du Pape Paul III*, in « Revue Musicale », Parigi VIII-IX, 1930. Il Dorez riferisce anche le date di nascita e di morte di Francesco da Milano: 18 agosto 1497 - 1550 c.

Il liutista Francesco da Milano

moniato, come si è detto, un'attività svolta da Francesco nella sua città; solo le opere portano impresso il suo nome seguito dall'appellativo « da Milano » o « milanese », e preceduto talvolta dalla qualifica di « divino ». Tale qualifica veniva data a Francesco già nel 1536 da Francesco Marcolini da Forlì che appunto in quell'anno iniziava la sua attività di editore musicale, pubblicando la *Intabolatura di liuto* che testimoniava come « la soavità del concento che partoriva il liuto tocco dalle divine dita di Francesco Milanese, d'Alberto di Mantova, e di Marco dall'Aquila, con il farsi sentir nell'anima, rubava i sensi di chi l'ascoltava » [1]. Dopo la ristampa del primo libro (1546), Francesco pubblicò fra il '47 e il '48 ben sette libri di intavolature per liuto, in alcuni dei quali introdusse pagine del suo allievo Perino Fiorentino o di altri liutisti milanesi quali Gian Giacomo Albuzio e Pietro Paolo Borrono [2]. Testimonianza di quanto fosse diffusa la pratica del liuto nella società milanese e di quali nomi musicali potesse gloriarsi la città, resta la pubblicazione che, contemporaneamente a quella veneziana del Marcolini, usciva a Milano nello stesso maggio del 1536: è la raccolta di composizioni di Francesco da Milano, di Alberto da Mantova, dell'Albuzio e del Borrono che, insieme ad altre di Marco dall'Aquila, pubblicava Giovanni Antonio Castiglioni [3].

Artista di rara sensibilità e di aristocratico sentire, Francesco da Milano coltivò unicamente le forme dotte e nobili di stile polifonico: in preferenza la *Fantasia*, il *Ricercare*, la *Canzone*, rifuggendo dal portare sullo strumento i ritmi delle danze. Stimolato da curiosità d'arte che lo spingeva ad ascoltare ed a trascrivere le piú salienti pagine della produzione d'oltr'alpe, egli allargò la cultura musicale nostrana trascrivendo con mirabile perizia per liuto le *chansons* polifoniche francesi, fra le quali spiccano le famose pagine di Jannequin: la *Battaglia francese*, e la *Canzone degli Uccelli*. E con ciò dava origine ad una larga serie di ulteriori trascrizioni, spesso trattate sotto forma di danza [4]. In questo gesto di serena liberalità artistica ci

[1] Oscar Chilesotti, *Francesco da Milano*, in «Sammelbände der International Musik-Gesellschaft », IV, Lipsia 1902-1903, p. 383. Il titolo del volume: *Intabolatura di Liuto de diversi, con la Bataglia, et altre cose bellissime di Francisco da Milano*, stampata nuovamente per Franc. Marcolini da Forlì... Vinegia 1536 del Mese di Magio.

[2] Indichiamo soltanto le stampe ricordate: 1546, *Intabolatura de lauto libro* 2, *del divino Francesco da Milano et dell'eccellente Pietro Paulo Borrono da Milano*; 1547, *Intabolatura de lauto di M. Francesco Milanese et M. Perino Fiorentino Suo discipulo, di Recercate Madrigali et Canzone Francese...* Libro terzo; 1548, *Intabolatura de Lautto libro settimo. Recercari novi del divino M. Francesco da Milano.* Estratti da li soi proprii esemplari li quali non sono mai più stati visti né stampati.

[3] *Intabolatura de leuto de diversi autori...* Milano Gio. Antonio Castelliono, 1 maggio 1536. Sono 42 composizioni « di homeni Grandissimi in questa arte, che non solo appartengono al liuto... ».

[4] O. Chilesotti, *op. cit.*, p. 385. «La *Battaglia francese*... da allora fu svolta sul liuto nei suoi motivi dominanti sotto

sembra riecheggi quello spirito di apertura «internazionale», che abbiamo sottolineato definendo la cultura e il gusto musicale della Milano sforzesca[1]. La ineguagliabile dolcezza che distingueva i *Ricercari* di Francesco diventò elemento di paragone, come simbolo di perfezione, financo nella corrente cultura cinquecentesca; Antonfrancesco Doni, nel corso di un'invettiva, volendo dire che una pena sarebbe stata troppo lieve in un certo caso, scrive: « Questa sarebbe stata una ricercata di mano di Francesco da Milano »[2]. Né meno lodata fu la sua valentia come esecutore dal Picinelli, dal Galilei, dal Bartoli[3] il quale ci fa sapere che Francesco era anche suonatore di viola.

Altri strumentisti e compositori della prima metà del Cinquecento.

È troppo naturale che l'apparizione di un artista di tale altezza e fama in campo strumentale, come doveva essere stata preparata da alcuni predecessori, così non poteva rimanere senza seguito nella vita musicale milanese. Si tratta di liutisti e di organisti che svolsero la loro attività anche fuori Milano. Fra le personalità che di non molti anni precedettero l'apparizione di Francesco, ricordiamo Lodovico da Milano, o Milanese, che troviamo organista in San Michele di Lucca dal 1495 al 1514 e quindi fino al '37 canonico e organista nella cattedrale di quella città[4]. La sua fama di organista non solo gli fece meritare l'appellativo di « cavaliere dall'organo », ma gli consentì di annoverare fra i suoi allievi financo il celebre trattatista parmense Gio. Maria Lanfranco[5]. Fu amico persino del famoso Adriano Willaert[6]. Di lui non ci restano pagine organistiche bensì composizioni vocali profane, di cui le prime quattro si trovano pubblicate nell'ottavo libro di *Frottole* di Ottaviano Petrucci (1507)[7]. Di codesti quattro lavori lo strambotto « Ameni colli, aprici monticelli » rivela la sentimentale tendenza del compositore che in accenti melodici sinceramente toccanti sembra anticipare certi abbandoni di quello che sarà il « patetico » tipicamente lombardo del futuro periodo monodistico.

La composizione (che qui riportiamo per esteso nella trascrizione moderna di Gaetano Cesari) oltre a testimoniare il sicuro senso del periodare musicale di Ludovico e la salda sua fermezza nel costruire un declamato ampio e sereno che ad altri ha già suggerito il pregio di un'anticipazione monteverdiana, ci palesa anche la soggettiva interpretazione fonica, di tipico stampo lombardo, di un aspetto della natura.

e forme più varie, per esempio di Pass'e mezzo, di Saltarello, di Chiarenzana... ». Da ricordare la trascrizione della *Battaglia* in forma di Chiarenzana fatta da Marcantonio Pifaro, e quella del De Barberis in forma di Passo Mezzo.

[1] Francesco da Milano con i suoi *Ricercari* è al centro di importanti studi musicologici. Dopo le fondamentali ricerche e le molte trascrizioni del Chilesotti, recentemente Otto Gombosi ha messo in rilievo come le composizioni di Francesco non ubbidiscano a dei modelli vocali ma affermino una « struttura puramente strumentale ». V. O. GOMBOSI, *Recherche de la forme chez Francesco da Milano*, in *La musique instrumentale de la Renaissance*, a cura del Centre national de la recherche scientifique, Parigi 1955, p. 165 segg. Per iniziativa di detto Centro francese è in preparazione l'edizione moderna delle opere di Francesco da Milano, che sarà curata da Herman Leebi e John Ward.

[2] A.F. DONI, *La Libraria del Doni*, Venezia, 1583, p. 87.

[3] Filippo Picinelli, *Ateneo dei Letterati Milanesi*, Milano 1670, p. 197; Vincenzo Galilei, *Fronimo dialogo sopra l'arte del bene intavolare*, Venezia 1584, p. 24 e passim; Bartoli, *op. cit.*, p. LIV, « Francesco da Milano è stato nel sonare la viola eccellente, nel sonare il liuto nondimeno è stato non solo eccellente, ma eccellentissimo, e credo che insino ad oggi non ci è nessuno che a lui si sia potuto eguagliare...».

[4] L. NERICI, *Storia della musica in Lucca*, Lucca 1880, p. 154. « Lodovico da Milano era stato eletto dal Magnifico Consiglio a sonatore dell'organo di S. Michele... Dovea inoltre insegnar a tutti coloro, che avesser voluto apprender la musica, l'arte del canto, ed oltre al suono dell'organo anche quello di vari strumenti in legno ed ottone ».

[5] G.M. LANFRANCO, *Scintille di musica*... Brescia 1533. Nella dedicatoria si legge: « Et ultimamente se l'organo, col quale si loda Iddio, fusse morto con Tubal, come si udirebbero le così belle lodi che manda a Iddio lo eccellente Cavaliere dall'Organo, (nome veramente che a lui si conviene) M. Lodovico Milanese, di questo stormento mio precettore, come che tardamente l'habbia seguito? ». Riportato in: G. GASPARI, *Catalogo della Biblioteca del Liceo musicale di Bologna*, I, p. 229.

[6] Cfr. HANS ENGEL, *Luca Marenzio*, Firenze 1956, p. 9.

[7] *Frottole Libro VIII*, Impressum Venetiis... 1507. Die XXI Madii. Altre composizioni del Lodovico si trovano in *Canzoni Sonetti Strambotti e Frottole*, libro I, pubblicato da P. Sambonetto, Siena 1515; nel libro III del medesimo titolo, pubblicato da A. Antiquo, Roma 27 febbraio 1518; in *Fioretti di Frottole, Barzellette, Capitoli, Strambotti e Sonetti*, Libro II, pubbl. da Antonio de Caneto, Napoli 1519; in *Frottole Libro IV*, pubbl. da A. Antiguo, Venezia 1520.

Qui il senso popolaresco della frottola si anima di più alti spiriti, per assurgere a una sorta di estatica contemplazione. Alla nobile linearità della melodia superiore fa contrasto la mobilità ritmica delle altre voci, quasi certamente pensate in funzione di accompagnamento strumentale. Le ultime otto misure costituiscono un esempio ragguardevole di quello che i trattatisti chiamano « protrazione »: artificio per cui, mentre la voce soprana e quella del basso si protraggono a lungo, ferme sulle note finali a mo' di pedali acuto e grave, le altre voci continuano a evolversi melodicamente intrecciando i loro canti. Siffatto studiato accorgimento di gusto oltramontano, attesta la particolare cura che il maestro milanese poneva nel comporre.

Un liutista milanese che degnamente figura a fianco di Francesco nella citata raccolta del Castiglioni (Milano 1536), è Io. Jacobo Albuzio, già ricordato. Le due sue *Fantasie* per liuto inserite nell'antologia, mostrano un musicista dotato di buona vena che cerca di uscire dai rigorismi contrappuntistici per tentare più moderni climi armonici. Maggior fama dell'Albuzio raggiunse l'altro liutista contemporaneo Pietro Paolo Borrono (Petrus Paulus Mediolanensis), che nel 1548 pubblicava il suo ottavo libro di *Intavolature* per liuto (Venezia, H. Scotto). Ma già nel '36 erano state incluse nella raccolta del Castiglioni due sue Pavane: la « Malcontenta » e la « Gombertina » (omaggio al Gombert), che ebbero grande fortuna anche in Francia. Fu secondo per fama soltanto a Francesco, come si può dedurre dal titolo del secondo libro della *Intabolatura de Lauto, di Recercari, Motetti, Balli, Madrigali*, del « divino Francesco da Milano e dell'eccellente Pt. Paulo Borrono » (Venezia, 1546). Se « divino » il primo, « eccellente » era il secondo; il quale si distinse dal più celebre e classico collega per un repertorio assai più vasto e incline alla moda dei salotti, intavolando accanto alle forme dotte, anche balli e composizione vocali polifoniche motettistiche[1].

In questo sia pur sommario sguardo ai maggiori liutisti milanesi della prima metà del '500 non potevano mancare i nomi di Gioan Paolo e Antonio Francesco Paladino. Se Francesco da Milano aveva avuto anche il merito di aver diffuso fra noi, attraverso il liuto, la civiltà musicale della polifonia francese intavolando per il suo strumento alcune popolari *chansons* vocali, ai Paladino va riconosciuto quello di aver introdotto in Francia la nostra pratica liutistica, i nostri principi didattici e il gusto delle nostre forme strumentali. Trasferitosi a Lione, Antonio Francesco pubblicava presso l'editore Jacques Moderne di quella città una *Tabulature de Lutz en diverses sortes, comme chansons fantaisies, Pavanes, Gaillardes et la Bataille par Ant. Fr. Paladin Milanoys*, (s. d.)[2]. Francesizzato anch'esso il proprio nome in Paladin, Gioan Paolo pubblicò nel 1560, sempre a Lione, un'intavolatura di composizioni polifoniche e di danze, con annesse alcune regole sulla tecnica delle intavolature per liuto[3]. Questo Gioan Paolo dovette godere particolare fama, se di lui con ammirazione scrisse Vincenzo Galilei[4].

Uscendo dal campo dei celebrati liutisti, presentiamo qualche notizia di alcuni musicisti che operarono in Milano, o che furono alle dipendenze di autorità o enti milanesi nella prima metà del secolo. Come so-

[1] O. Chilesotti (in *Note circa alcuni liutisti italiani della prima metà del 500*, « Rivista Mus. Italiana », IX, 1902, p. 260), raffrontando alcune composizioni vocali polifoniche intavolate dal Borrono nel libro VIII, con le intavolature fatte sulle stesse composizioni da Joan Maria da Crema, è costretto a constatare « quale libertà d'interpretazione si permettevano i liutisti, non solo coll'arricchire di fioriture la forma originale, ma anche col ridurre senza significato l'armonia e talvolta col cambiare addirittura gli accordi, pur di eseguire sonoramente sul loro stromento le composizioni vocali ».

[2] F. J. FÉTIS, *op. cit.*, sub vocem.

[3] *Livre de Tablature de Luth, conten. Fantasies Motets, Madrig. Chansons franç., Pavan. et Gail, avec une briève instruction de la tablature du dit instrument, de nouv. adjoutée*, Lione 1560, Simon Gorlier. (cfr. EITNER, *Quellenlexikon*, vol. 7, p. 294).

[4] V. GALILEI, *Fronimo*, 2ª ed. Venezia 1584, p. 110. « Hanno ancora questi grandi Sonatori di Liuto, per aggiugner gratia alle modulationi, ... usato molte volte far tardare hor una, et hor un'altra parte più del solito per un minimo sospiro: et questo fra gl'altri eccellenti l'ha usato Gioan Paulo Paladino Milanese in più luoghi nelle sue intavolature, et particolarmente l'usò in quella canzone d'Archadelt che comincia, Quand'io penso / al martire, et ancora in quella Canzone Francese che dice, Vngar Bergier, l'un et l'altra a quattro voci... ». I Paladino non furono i soli milanesi, o lombardi, a dimorare in Francia alla metà del '500; con essi furono il Borrono e Alberto da Ripa. Cfr. FR. LESURE, *Recherches sur les luthistes parisiens à l'époque de Louis XIII*, in *Le Luth*... citato, p. 209.

AMENI COLLI

da Petrucci "Frottole„ Libro VIII (1507)
Nº 30

LODOVICO MILANESE

CANTUS
TENOR
ALTUS
BASSUS

A - me - ni col - - - - - - - li
Ameni
Ameni
Ameni

5

A - pri - ci mon - - - - ti -

10

- cel - li fre - sche fon - ta - ne e di lie -

15

- to - se ri - - - - - - ve

20

ri - - - - - - - ve

25

Angelo che suona uno strumento di fantasia, nel quale si trovano abbinati uno strumento ad arco (specie di giga) e un flauto che lo attraversa per lungo. (Particolare degli affreschi di G. Ferrari nella cupola del Santuario di Saronno)

pravvivenza di istituzioni musicali sforzesche i documenti ricordano il nome del canonico Francesco Rosarino da Vercelli « cantore de la chiesa maggiore della Città di Vigevano », al quale venivano pagate 200 lire annue, « si come gli solean esser date al tempo de la felice memoria dell'Ill.mo S.r Duca Francesco (Sforza) per la fatica sua de insegnar la musica à li Clerici et altri, per mantener detta musica ne la chiesa maggior d'essa Città »[1].

Col 1554 detto stipendio veniva assegnato al cantore Gian Maria Minoldo, al quale era passato il compito già spettante al Rosarino [2].

Altri nomi affiorati dai documenti, sono quello di Paolino Folchini indicato nel 1548 col semplice titolo di « sonatore » (ricordato per una pena di tre tratti di corda e di 25 scudi di ammenda, condonatagli dal governatore) [3]; e Gabriele Aliardi « contrabasso nel Duomo di Milano », che « per esser povero et gravato di famiglia sempre sta aiuttato dali S.ri Gubernatori di questo stato, per esser al servitio publico di questa cita... »[1].

[1] Arch. di Stato, *Mandati cancelleria spagnola*, XXII, n. 4, c. 84 v. Il mandato è in data 2 maggio 1542, ma riguarda anche il '41. Esso si ripete nei registri fino al 1546. Su questo musicista non abbiamo rintracciato altre notizie.

[2] *Mandati* XXII, n. 10 c. 134 r. Il nome del Minoldo (talvolta segnato Minolli), compare fino al 1561. È interessante rilevare come dai registri spagnoli di questi anni, l'assegno di 200 scudi annui assegnati a titolo di pensione da Carlo V a Tiziano Vecellio, figuri pagato con fondi prelevati dalle casse milanesi. Frequenti sono inoltre le somme versate, per lavori fatti a Milano, allo scultore Leone Leoni.

[3] Arch. di Stato, *Documenti diplomatici*, cart. 85, n. 214 del 30 luglio 1548.

Strumenti a tastiera costruiti a Milano.

Questo paragrafo sui costruttori milanesi di strumenti a tastiera ci obbliga a spostarci di qualche anno oltre la metà del 500: ma è necessario parlare qui di tale argomento in quanto si riferisce ad una pratica che si riallaccia largamente al periodo trattato in questo capitolo. Nel 1551 usciva a Venezia, per i tipi di Antonio Gardano, la *Intavolatura nova di varie sorte de balli da sonare per Arpichordi, Clavicembali, Spinette et Manachordi, raccolti de diversi eccell. Autori*; un'antologia di musiche strumentali che non recava i nomi degli autori dei singoli pezzi, ma che evidentemente raccoglieva composizioni dei maggiori liutisti della prima metà del secolo, trascritte per tastiera. Pagine di maestri milanesi non potevano certo mancare, anche se riportate come anonime. Gli strumenti a tastiera ereditano la ricca letteratura liutistica e, data la maggiore facilità, la maggior sicurezza e il maggior rendimento che essi offrivano nei confronti del classico strumento a pizzico, finirono col detronizzarlo. Il clavicembalo, l'arpicordo, la spinetta soppiantarono in non lungo volger d'anni l'aristocratico liuto.

Che in questo radicale cambiamento di un fondamentale mezzo espressivo della musica, Milano non fosse rimasta indietro, lo dimostrano alcuni stupendi esemplari di strumenti a corda con tastiera pervenutici, o di cui ci è giunta memoria. Fra essi eccelle la magnifica spinetta che Annibale Rossi, un costruttore operante fin dal 1520, fece nel 1577 per la famiglia Trivulzio, e che ora figura nell'Albert-Museum di Londra [2]. Le duemila pietre o frammenti di pietre preziose che ne tempestano i bei disegni ornativi, fanno di questa spinetta un raro pezzo d'arte del tardo Rinascimento piuttosto che un pratico strumento musicale; esso comunque costituisce sicuramente l'alto punto d'arrivo di un'arte costruttrice da lungo tempo sperimentata. Un documento d'archivio che più sotto esamineremo, ce lo confermerà. Dopo Annibale lavorò a Milano il figlio Ferrante Rossi che siglava i propri strumenti: « Fernandi de Rosis Mediolanensis »[3].

In questo periodo, oltre che al cembalo, l'interesse dei Milanesi si era rivolto pure verso strumenti a tastiera più progrediti; anzi verso quelli che oggi diremmo d'avanguardia. Vogliamo alludere al famoso « archicembalo » costruito a sei ordini di tasti da Nicola Vicentino, e ampiamente descritto dal suo autore nel 1555 [4]. Ora accanto a questo complicatissimo e discusso strumento sappiamo che il Vicentino aveva costruito un similare « arciorgano », formato di un solo registro con 126 canne e con altrettanti tasti, di cui l'inventore dava notizia in un foglietto pubblicato a Venezia nel 1561. Tale ardito esperimento scientifico, destinato però a rimanere senza un seguito pratico, secondo la testimonianza di Ercole Bottrigari fu dal Vicentino realizzato in due esemplari: uno per Roma su commissione del cardinale di Ferrara, e l'altro per Milano [5]. Il che ci conferma di quale spirito di costosa curiosità innovatrice fosse animato il locale ambiente musicale dell'epoca.

[1] Arch. di Stato, *Culto P. A.*, n. 1049. La supplica dello Aliardi è del marzo 1558, e chiede di avere benefici in natura e d'essere esonerato da tasse.

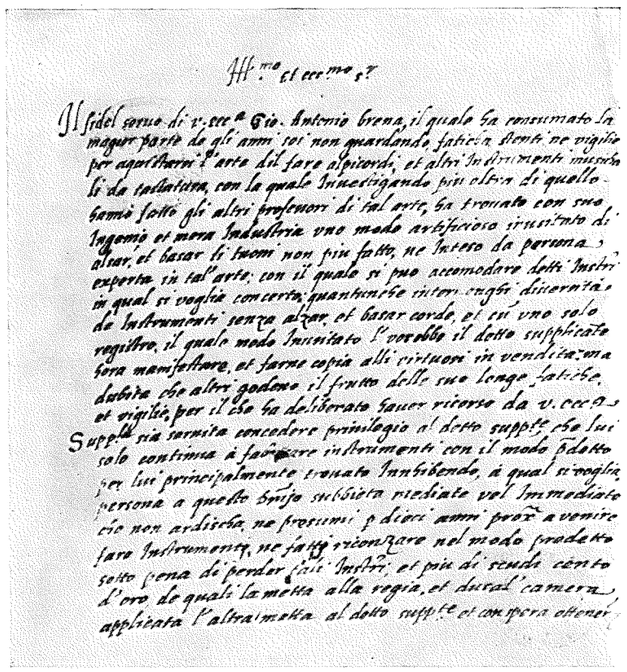
[2] Franz Josef Hirt, *Meisterwerke des Klavierbaus*, Olten 1955, pp. VII e XIII. Annibale Rossi è probabilmente lo « Annibale Mediolanensis » che lavorava attorno al 1555.

P. Morigia in *Nobiltà di Milano*, Milano 1595, p. 18, parlando di Annibale Rossi scrive che « fu degno di lode per esser stato il *primo* inventore di rimodernare i clavicordi in quella forma moderna, come oggidì si veggono. Questo virtuoso fece fra gli altri lavori un clavicordo di rara bellezza e bontà con i tasti tutti di pietre preziose e di vaghissimi ornamenti, che fu venduto per scudi cinquecento, e lo possiede il dottor virtuosissimo illustre sig. Carlo Trivulzio ».

[3] Il Morigia (*op. cit.* p. 18) cita una spinetta a tavolo costruita da Fernando Rossi nel 1593 a Milano. Tale strumento, allora proprietà di Luigi Arrigoni, fu esposto a Milano nel 1881. L. Arrigoni, *Organografia ossia descrizione degli istrumenti musicali antichi*, Milano 1881, p. 107.

[4] Nicola Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica... con l'inventione di uno nuovo stromento, nel quale si contiene tutta la perfetta musica...* Roma 1555. (Ediz. anastatica, Kassel 1959). L'archicembalo a sei tastiere con 125 tasti complessivi che dividevano l'ottava in 31 suoni, mirava a rendere possibile l'esecuzione di pezzi nei tre generi: diatonico, cromatico, enarmonico.

[5] E. Bottrigari, *Il Desiderio overo de' concerti di varii strumenti musicali*, Venezia 1594, p. 41. « ... non sono se non dui tali Arciorgani... uno in Roma fatto già fabricare



Richiesta di privilegio del costruttore di strumenti G. A. Brena
(Milano, Arch. di Stato *Autografi*, 94)

Che codesta ambiziosa curiosità di ricerca e di esperimento fosse radicata anche nei costruttori milanesi di strumenti a tastiera, lo si deduce chiaramente da un documento che abbiamo rintracciato nell'Archivio di Stato[1]. Con esso facciamo la conoscenza di Gio. Antonio Brena il quale nel 1568 aveva già « consumata la magior parte de gli anni... per aquistarsi l'arte di fare alpicordi, et altri Instrumenti musicali da tastiera ». Ci troviamo dunque di fronte a un consumato costruttore di clavicembali e spinette che però non si limitava a fornire alle famiglie patrizie di Milano soltanto strumenti di corrente fattura ma che, sollecitato dalla nècessità di risolvere il problema dell'accordatura degli strumenti a tastiera, e stimolato forse dalle ricerche del Vicentino, tentava anche lui di perfezionare la tecnica dello strumento « con suo Ingenio et mera Industria ». Aveva il Brena inventato un clavicembalo con un nuovissimo dispositivo che consentiva di alzare e abbassare i suoni dello strumento in modo « artificioso... non piú fatto, nè inteso da persona experta in tal'arte »; e tale artifizio consentiva allo strumento di adattare la propria accordatura a qualsiasi complesso sia strumentale («...si può accomodare detti Instrumenti in qual si voglia concerto...»), sia vocale a cui esso si fosse trovato a partecipare.

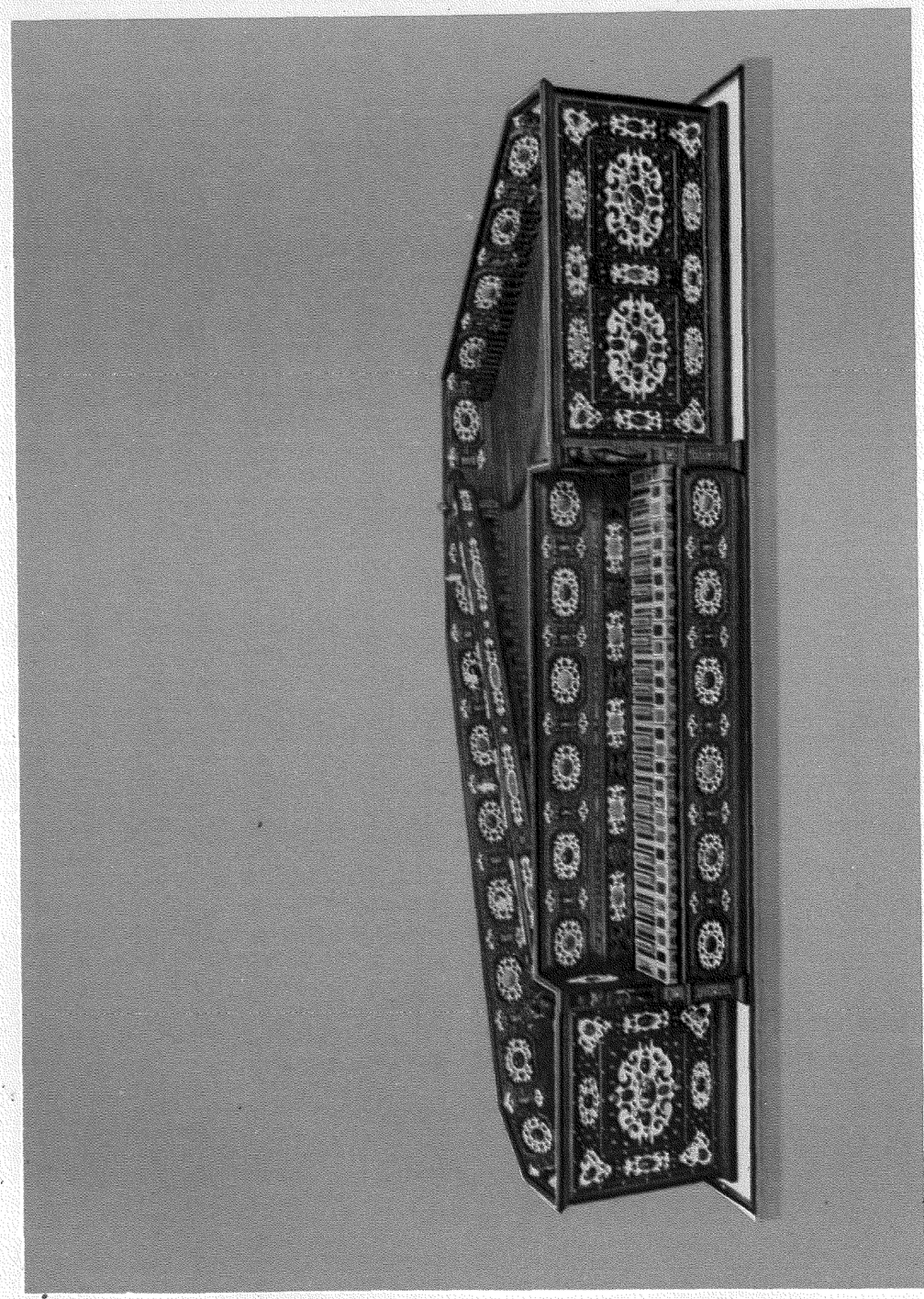
dal Cardinale di Ferrara... et un altro similmente fabricato, pur sotto la cura di Don Nicola in Milano... ».

[1] Arch. di Stato, *Autografi*, n. 94, doc. 45 b. Diamo la trascrizione, del resto facilissima, del documento.

Ill.mo et ecc.mo S.r

Il fidel servo di v. ecc.a Gio. Antonio Brena, il quale ha consumato la maggior parte de gli anni soi non guardando fatticha, stenti, ne vigilie per aquistarsi l'arte dil fare alpicordi, et altri Instrumenti musichali da tastatura, con la quale Investigando piu oltra di quello hanno fatto gli altri professori di tal arte, ha trovato con suo Ingenio et mera Industria uno modo artificioso inusitato di alsar', et basar li tuoni non piu fatto, ne Inteso da persona experta in tal'arte; con il quale si puo accomodare detti Instrumenti in qual si voglia concerto; quantunque che intervenghi diversità de Instrumenti senza alzar et basar corde, et cu' uno solo registro, il quale modo Inusitato lo vorebbe il detto supplicante hora manifestare, et farne copia alli virtuosi in vendita; ma dubita che altri godeno il frutto delle sue longe fatiche, et vigilie, per il che ha deliberato haver ricorso da v. ecc.a.

Supplicala sia servita concedere priviligio al detto supplicante, che lui solo continua à fabricare instrumenti con il modo predetto per lui principalmente trovato innhibendo, à qual si voglia persona a questo dominio subbietta mediate vel immediate che non ardischa, ne presumi per dieci anni proxìmi a venire fare Instrumenti, ne fatti riconzare nel modo predetto sotto pena di perder tali Instrumenti, et piu di scudi cento d'oro, de quali la metta alla regia, et ducal camera, applicata l'altra metta al detto supplicante, et cosi spera ottenere.



Spinetta di oltre quattro ottave, intarsiata in avorio e ornata di pietre preziose, costruita da Annibale de Rossi a Milano nel 1577, per la famiglia Trivulzio. Attualmente conservata al Museo Albert di Londra (Da F.J. Hirt, Meisterwerke des Klavierbaus, Olten, 1955)

Assieme di strumenti ad arco, a pizzico, a fiato, del Rinascimento. Dall'alto: arpa, viola da braccio, cornetti, salterio (Particolare degli affreschi di G. Ferrari nella cupola del Santuario di Saronno)

Ciò che la lettura del documento non può farci capire, è come codesto adattamento dell'accordatura dello strumento a tastiera avvenisse mediante « uno solo registro » e senza dover « alzar, et basar corde ». Comunque resta il fatto che il Brena chiedeva al governatore il privilegio di poter egli solo, per dieci anni, costruire detto strumento di sua invenzione. Non sappiamo come andasse a finire la cosa; nè il nome del Brena è rimasto nella storia dei costruttori di cembali, nè la sua invenzione sembra abbia avuto seguito. Egli resta però uno degli ingegnosi artefici che attivamente partecipavano alla fervida vita musicale della Milano cinquecentesca.

La musica nelle grandi feste patrizie. Il torneo del 1559.

Che la musica entrasse come uno degli elementi determinanti del successo nelle grandi feste patrizie del Rinascimento, è cosa troppo nota perché se ne debba ancora parlare; e del resto le tele e gli affreschi dei pittori dell'epoca ce ne hanno lasciata ben ampia testimonianza. Ma che in una festa allegorica della metà del '500 affiori chiaramente la tendenza ad allestire uno spettacolo costellato di sollecitazioni musicali, e che in un fantasmagorico pranzo, che alla festa fa seguito, si possa intravedere il gusto quasi di « orchestrare » le varie portate in modo da accompagnare l'apparizione dei cibi con differenti e studiati timbri musicali, ci sembra avvenimento troppo singolare per non parlarne a chiusura di questo capitolo dedicato ad alcuni rilevanti scorci della vita musicale milanese dal 1500 al 1550 circa. Tale rievocazione ci porta fino all'estremo di questo limite cronologico, in quanto si tratta della descrizione del torneo, dello spettacolo e del banchetto tenutisi, con la partecipazione del governatore, nel palazzo Castaldo durante il carnevale del 1559, a solennizzare la pace di Cateau Cambresis.

La prefazione del volumetto del Centorio d'Hortensi [1], datata al 29 maggio 1559, ci informa che «essendo ritornati dalle passate guerre vittoriosi in Melano, e volendo dare a quest'afflitto popolo, con l'occasione di questa tanto felice e disiderata pace ... alcun sollazzo e spasso », il governatore aveva ordinato il pomposo torneo e la « meravigliosa scena » commessa per l'occasione a Leone Aretino [2]. Il torneo si

[1] ASCANIO CENTORIO D'HORTENSI, *I grandi apparati e feste fatte in Melano (sic) dalli Illustri & Eccell. il S. Duca di Sessa governatore... in casa dell'Illustr. e S. Gio. Battista Castaldo...* In Melano, appresso di Giovanni Antonio de gli Antoni, 1559. Le molte citazioni poste fra virgolette, sono state tratte da questo volumetto. Per evitare un eccesso di note non sono stati indicati di volta in volta i riferimenti.

[2] Leone Leoni, scultore architetto e medaglista aretino (1509-1590), dopo essere stato incaricato di incidere i conii

Angelo suonatore di liuto (Particolare degli affreschi di G. Ferrari nella cupola del Santuario di Saronno)

per la zecca di Roma, ebbe da don Ferrante la direzione della Zecca di Milano. A Milano scolpì, fra l'altro, la tomba di Gian Giacomo de' Medici in duomo e disegnò il palazzo degli Omenoni da lui poi abitato. Circa i mesi che concernono la preparazione dei suoi lavori per la festa del 1559, ecco quanto ci hanno svelato i documenti d'archivio.

Arch. di Stato, *Mandati della cancelleria spagnola*, XXII, n. 12. « Alli 26 novembre 1558 in Milano fu spedito un mandato di pagar al Egr.o Leone Aretino scudi 465 per resto de la sua pensione de scudi 150 l'anno, e più di pagar al soprascritto libre 54 s./110 per la sua mercede de Stampe tre, per lui formate al tempo de la Cesarea Maestà... » (c. 84 r.). « Alli 28 novembre 1558 in Milano fu spedito mandato di pagar all'Egr.o Leone Aretino libre 300 italiane per le sue due pensioni del anno presente 1558 de 150 l'una, statuitale una per Sua M. Ces.ª et l'altra per S. R. A.... » (ivi).

svolse splendidamente la domenica di carnevale 5 febbraio '59. Si fingeva che Venere avesse chiesto ai cavalieri milanesi di vendicarla di un « grave oltraggio fatto da una ingrata Donna di questa città ad un suo fido Cavaliere »; e che, essendo stata individuata codesta traditrice, si era deciso « di farla morire... in casa del S. Giovanni Battista Castaldo, dove si dovea fare una sontuosa cena ». Nel bando divulgato da trombetti era detto che la rea doveva essere « impiccata ad un legno, per punitione dei gravi suoi et horrendi eccessi »; e che i cavalieri dovessero combattere a colpi di picca e di stocco per sostenere « contra ogni e qualunque Cavaliero o Avventuriere che sia, che ella è veramente, come ingrata e desleale, meritevole di questo et di maggior supplicio ». Lo scenario del torneo, come si è detto, era opera di Leone Leoni con la collaborazione di « molti Ingegneri ». Sotto un cielo stellato, con le nuvole che « con artificio iscorrevano » e illuminate del colore del tramonto, si ergeva nel centro la fiammeggiante città di Dite [1]; quindi sul lato destro i « boschetti ornati di quantità d'Angeletti... che faceano col suono d'infiniti istromenti e di mille arificiose voci d'uccelletti ch'in essi s'udiano », raffiguravano i Campi Elisi; mentre sul lato sinistro si innalzava « un bello e suntuoso Tempio Dorico in sessangolo... in mezo del quale.... era posta una vaghissima fanciulla acconcia in forma di Venere » [2].

Limitiamo qui la dettagliata descrizione del cronista ai soli momenti in cui è dichiarato l'intervento della musica. Caduta « la tela che velava il Tempio », l'apparizione di tre cavalieri armati davanti alle tre porte fu accompagnata da « una eccellentissima musica di viole d'arco, di cornetti, et di voci; i cui sonatori vestiti con veste lunghe di velo bianco stavano posti per ordine a sedere nei gradi del Tempio, suonando i loro istromenti sì soavemente che all'armonia, che di quegli usciva, si rendea per dolcezza immobile ogni persona ». Terminato il preludio musicale « si vide da lungi venir legata una giovane assai vaga e bella », che in gramaglie con «gran tristezza e doglia» recitò il suo lamento (« ... oimè, chi mi consola, se qui mi veggo abbandonata e sola? »). I cavalieri del tempio scesero allora nel piazzale « andandogli innanzi la Musica » e si sederono « aspettando s'alcuno, o cavaliere o altro errante gli si movesse contra, per difendere quella donna ch'al pino stava ». Ed ecco che comparvero due cavalieri vestiti di nero preceduti da Anfione « che con artificio sovra un delfino caminando nel mezo d'infiniti torchi accesi, una sua Lira sonava », e che cantò ben sei ottave in difesa della donna condannata.

Ebbe quindi inizio il torneo che si svolse fra i due cavalieri preceduti da Anfione, due altri sopraggiunti « ch'erano chiamati i Cavalieri della Fenice, e sei altri cavalieri assai pomposi »; e ad ogni incontro si ripetevano tanto i messaggi d'amore verso la donna legata, quanto le minacce contro i sequestratori. Fu la volta, quindi, di due cavalieri «che al lume di quei torchi accesi parevano per lo splendore due Marti, ... e questi erano il S. Don Andrea Gonzaga et il S. Ferrante Castaldo, i quali con infiniti torchi accesi avanti, e con un concerto d'una divinissima musica di vari istromenti, circondarono il campo ... ». Dopo che il torneo si fu sufficientemente protratto, le macchine sceniche compirono il miracolo di fare apparire in tutto il suo orrore la città di Dite [1], dominata da Caronte seguito da « un'ombra vestita a modo del Tracio Orfeo che con una lira in mano... in voce alta e sonora » cantò nove stanze in condanna della donna infedele [2], invitando Caronte ad accoglierla nella

Angelo suonatore di cornamusa a doppio bordone. In alto, a sinistra, si scorge una viola da gamba e, sotto, un angelo cantore (Particolare degli affreschi di G. Ferrari nella cupola del Santuario di Saronno)

[1] « ... si vedea dipinta una gran città, che ardeva tutta, con lettere che diceano *Città di Dite*... Sotto della quale si scorgea il fiume Acheronte, con l'acque sue torbide... ove era una barchetta picciola, che havea nella poppa un serpente che gittava da gli occhi e dalla bocca fuoco, e nella prora un altro con due teste, assai più del primo horribile e fiero ».

[2] Erano state innalzate delle gradinate « perchè le turbe potessero ...vedere e sentire i recitanti, con tanti torchi accesi in giro che rendevano il più oscuro della notte come il giorno chiaro, essendo di sovra il luogo tutto coperto di panni turchini stellati d'oro, che à quei lumi risplendevano col sol fare nel suo più bel sereno il cielo». Nelle «logge ampie e spatiose » che per tre lati circondavano il piazzale del torneo, stava « un numero infinito delle più belle e delle più nobili Donne di tutta la città ».

[1] « ...Un romore inaudito di catene, di aprir di porte, di gridi, ed urli, e di lamenti, il più horribile e ispaventoso che giamai si udisse: con un continovo battere di martelli, e di quelle porte dell'Inferno, con spessi o folti lampi di foco, che d'hora in hora si vedeano da diversi lati uscire con ispavento fuore, che parea che la terra tutta tremasse...»

[2] Ecco alcuni versi del canto d'Orfeo:

« Orfeo son io, ch'ardendo vengo d'ira

Angelo suonatore di ghironda (strumento a corde sfregate da ruota), di modello vinciano. Alla ghironda fanno ala, a sinistra due strumenti a percossa (tamburello e sistro), a destra una tromba (Particolare degli affreschi di G. Ferrari nella cupola del Santuario di Saronno)

sua barca. Con una fantasia alla Doré turbe di spiriti dannati « parte nudi parte vestiti » (il Leoni veniva dalla scuola di Michelangelo!) vengono sospinte sulla barca di Caronte, e le loro strida si confondono con i lamenti sempre più pressanti della donna, e con il cozzar d'armi dei cavalieri, finché l'apparizione di Mercurio « in Globo di nuvole, col Caduceo in mano, con artificio parendo venir dal cielo », ottiene il perdono per la donna, a patto però ch'ella, per l'avvenire, non « sia ingrata ne i futuri amori »[1]. Scomparso l'inferno e placatesi le grida si illuminò il lato dei Campi Elisi dove « si udì un'armonia e un amoroso concento di molti istromenti e di diversi canti, fra' quali andando Apolline dalle nove Muse accompagnato, à ricevere cantando quella donna s'apparecchiava... ». Apollo e le Muse si avvicinarono all'albero dove si trovava la donna salvata da morte, le « cantarono in musica » alcune strofe di omaggio, e « così suonando e cantando la condussero ne' Campi Elisi ». Qui apparvero « sette Donne vestite da Reine con superbi vestimenti d'oro e d'argento » che simboleggiavano le arti liberali, di cui la sesta era la Musica[2]. Il corteo era preceduto dalla poetessa Saffo che « suonava una lira sì dolcemente, che parea allhor' allhora esser venuta dal monte Parnaso », e intonò una sua lirica. Dopo questo canto solistico « quei vecchi e quelle Donne presero nel lor mezzo quella femina, e cantando et suonando unitamente la condussero ne' Campi Elisij ».

Contra Donna infedel, con duri Rostri,
Poichè l'Ismaro e l'Hebro anco sospira
L'ingiusta morte, ch'io soffersi, quando
le fiere e i sassi mi seguian cantando ».

[1] L'argomento dello spettacolo non può non richiamare alla mente di un musicista il ballo che, nel 1608, Ottavio Rinuccini preparò per la musica di Claudio Monteverdi col titolo *Il ballo delle ingrate*.

[2] Leone Leoni aveva ideata la Musica « vestita à modo di Zingara, con drappi d'oro e d'argento e di velluto; et con bellissimi veli di diversi vaghissimi colori che d'ogni intorno la cingeano, con gli organi in mano; et menava seco un vecchio vestito con toga di velluto lionato, foderata d'ormisino berettino, con un libro in mano pieno di note musicali, sopra 'l quale in lettere d'oro si scorgea il nome di *Clinia* filosofo Pittagorico ». Il famoso scultore, nell'immaginare il simbolo della musica, si era dunque ispirato alla concezione filosofica derivata dal Quadrivio. Questo suggestivo musicale accoppiamento di una giovane girovaga con un vecchio saggio, non può non richiamare alla mente l'indimenticabile coppia del vecchio arpista e della fanciulla Mignon che Goethe immortalerà nel suo *Wilhelm Meisters Lehrjahre*.

Questa imponente rappresentazione evocativa dei regni d'oltretomba che inquadrava, come episodio, il torneo cavalleresco, si giovava dunque di un notevole apporto musicale puntando sulle diverse espressioni del canto solistico accompagnato, del canto corale, degli strumenti ad arco (viole) e di quelli a fiato (cornetti). Inoltre i momenti musicali alternavano regolarmente esecuzioni d'assieme ed esecuzioni a solo secondo questa ordinata successione:

a) Assieme di gruppi strumentali e vocali (preludio sul tempio);
b) A solo con accompagnamento di lira (canto di Anfione);
c) Assieme strumentale (arrivo dei cavalieri Gonzaga e Castaldo);
d) A solo con accompagnamento di lira (canto di Orfeo);
e) Assieme di voci e di strumenti (la vasta scena dei Campi Elisi).

Circa gli autori e gli esecutori delle musiche così avvedutamente distribuite, il cronista nulla ci dice: ma dai nomi che ormai conosciamo attraverso i paragrafi precedenti, non è difficile immaginare quali essi fossero stati[1].

Singolare « orchestrazione » delle varie portate di un banchetto.

Con le smisurate mense che ebbero inizio dopo il torneo, la musica entra nella sua fase più ricercata: ogni portata fu infatti accomunata ad uno studiato complesso di strumenti di vario tipo. Una vera « orchestrazione » del fantastico menu, della quale diamo qui una sommaria descrizione[2].

Sei squillanti trombetti annunziarono la prima portata (teste di porco selvaggio fredde, capponi freddi, fegato e pasticci di selvatico, insalate varie, ecc.); agresti pifferi e gravi tromboni precedevano la seconda portata (pavoni, fagiani, pernici, capretti integri, porchetti piccioli, lepri intere, tordi, quaglie con gelatine e pasticci svariatissimi). « Una musica di cornetti, flauti e voci, che risuonavano con dolcissimi accenti in tutta quella sala », introduceva la terza portata (oche selvatiche, capponi con succo d'aranci e limoni, pasticci di carne battuta, sfogliate di fegato, pollastri, anatre selvatiche, anatre domestiche ripiene, pasticcio di porco selvatico di ostriche e di pernici, tortore, salumi, teste di capretti dorate, ecc.). Dopo queste vivande «venivano, in concerto bellissimo, cornamuse, Leuti, Arpicordi, Tamburini, Flauti e voci... appresso di che con bande di ormisino giallo al collo et alle gambe venivano i portatori della prima portata de' frutti» (e cioè: ostriche e tartufi in vari modi, frutti di mare di ogni specie, gelatine di cardi, di asparagi, di carciofi, mele crude e cotte, torte, castagne, uva, pistacchi, lattemiele con cialdoni, formaggi, mandorle ecc.). « Finito di mangiare le sudette cose, e levata la prima tovaglia, lasciandosi la seconda, mentre che à tutti quei signori e signore si davano l'acqua odorifera alle mani... comparve nella sala al lume di diversi torchi una musica d'infiniti istromenti, di organi, arpe, cimbali, tromboni, cornetti, flauti, piffari viole, leuti arpicordi e voci soavi con altre sorti di suoni, dietro ai quali... veniva un paggio con un grandissimo vaso in mano, lavorato con rilievi d'oro, nel quale si vedeva un cervo che stava ascoltando il suono e il canto d'un pastore, che era ivi appoggiato ad una quercia antica, suonando una Lira ».

Danze e mascherata finali.

Dopo le portate delle confetture, e dopo i fantasiosi omaggi alle dame presenti[3], « sonandosi diversi istromenti le Donne tutte, che erano in numero di 75, foro in un subito invitate à ballare da quei Signori... con li quali sendosi ballati molti balli

[1] Non abbiamo trattato, parlando degli strumentisti ad arco, della scuola dei suonatori di viola che — secondo noi — ebbe grande importanza nella Milano del '500. In questo secolo, come vedremo scrivendo della musica nella seconda metà del '500, i complessi di viole milanesi furono richiesti fin nella lontana Inghilterra. È questo un paragrafo che ci introdurrà nella storia del violino a Milano.

[2] La singolare descrizione milanese, del 1559, di questo banchetto, ha un precedente non troppo dissimile nel banchetto che a Ferrara, il 24 gennaio 1529, concluse le cerimonie del matrimonio celebrato a Parigi fra Ercole d'Este e Renata di Francia. Secondo quanto riferisce, con appetitosa minuzia, Cristoforo Messisburgo in *Banchetti, composizioni di vivande et apparecchio generale*, Ferrara, 1549, e nel *Nono libro dei banchetti*, Venezia, rist. 1631, anche allora si trattò di una serie di copiose portate, gustosamente 'orchestrate' dall'avvicendarsi di gruppi di strumenti che si alternavano a esecuzioni vocali.

[3] Il nostro cronista così elenca le dame presenti al pranzo: marchesa di Marignano, Barbarina Trivulzio, Laura

alla gagliarda et spesse pavane, e ritrovandosi la notte alle nove hore vicina, andarono sedendo à riposarsi alquanto, fin che comparve in sala la superbissima Mascherata del Signor Duca di Sessa, di quattordici personaggi ».

Satiri e fauni attorniavano il dio Pane « suonando diversi ciufoli di canne coperte di argento, che erano come gli organi composte insieme, tenendo nelle mani alcune maniglie di sonagli piccioli, che con quei ciufoli à tempo rendeano à gli ascoltanti non ingrato concento, suono che più volte ho udito usarsi da Mori ». Seguivano le ninfe che « suonando alquanti istromenti l'uno dall'altro differenti, givano cantando appresso... ». Chiudeva il gruppo della Mascarata che procedeva a due per due; e questi danzatori recavano « un grosso torchio acceso in mano, col quale, caminando à tempo del suono tre passi innanzi et tre adietro, facevano tutti insieme due salti in aria, alzando quei lumi seco; et havendo in questo ordine con quei Satiri, Fauni, e Muse circondato tre volte la sala intorno, si fermarono tutti in schiera avanti alle Donne, incontro de quali suonando il Dio Pane i suoi pastorali istromenti », cantò un inno alla grazia femminile. Dopo la canzone « subito s'incomminciarono altri diversi balli, ne i quali entrati i Mascarati (sparendo via i Fauni et i Satiri, e rimanendo à cantar et sonar le Muse Sole), consumarono con le Donne alquante hore, e dopo facendosi il ballo della torcia, tanto si temporiggiò in quello, che l'aurora... indorò del suo bel candore la cima degli alti monti » [1].

Tirando le conclusioni nei confronti del problema che a noi interessa, possiamo affermare che nella Milano musicale del '500 si praticavano, e con intendimenti di gusto, quasi tutti gli strumenti allora conosciuti. Infatti quelli elencati nella cronaca dell'Hortensi li possiamo raggruppare in cinque categorie con ben quattordici esemplari differenti: che diventano quindici ove si calcoli, doverosamente, la voce umana.

1) Strumenti ad arco	– la famiglia delle viole
2) Strumenti a pizzico	– cembalo – arpicordo – liuti – arpe

Trivulzio, Isabella Arrigoni, Giulia e Margherita Simonetta, Antonia Castelletta, Sigismondina d'Este, Antonia Taverna, Cavaliera Visconti, Claudia Arconati, Faustina Sacca, Isabella Spinola, Cecilia Rabbia, Porzia Lauda Galerate.

[1] Ancora una volta la gagliarda, la pavana e la danza del torchio. I limiti di questo studio ci impediscono di trattare a sé un paragrafo sulla danza a Milano nel '500, e sulle sue forme tanto legate allo sviluppo delle forme strumentali. Quale importanza avesse la danza nel periodo sforzesco è testimoniato dal noto *Libro dell'arte del danzare* dedicato nel 1455 da Antonio Cornazano a Ippolita Sforza, e dal *De pratica seu arte tripudii* di Guglielmo Ebreo, scritto a Milano nel 1463, che noi intendiamo pubblicare. La metà del '500 coincide con l'inizio di quel periodo che CURT SACHS (*Histoire de la danse*, Gallimard, Parigi 1938, p. 162) definisce « L'époque de la Gaillarde ». E proprio la lombarda e movimentata *gagliarda* è la prima danza ricordata dal nostro cronista, e ad essa si accoppia — come era d'uso alla metà del secolo — la dignitosa *pavana*. Accanto a queste danze da salotto furono eseguite due danze spettacolari: una danza satiresca (moresca)e la danza del torchio (o della fiaccola), che fu cara anche a qualche liutista. E si assisteva a coreografie di cui Milano teneva la palma in Europa. Scrive infatti il SACHS (*op. cit.*, p. 163) che nella seconda metà del '500, « pour les spectacles de danses, la Cour de Paris fait appel... aux danseurs les plus réputés de Milan... Milan et la Lombardie passent encore toujours pour le centre véritable de l'art choréographique ».

Il cronista ci ha lasciato, accanto ai nomi dei tre cavalieri del torneo (marchese di Pescara, don Cesare d'Avalos e don Georgio Manrique), anche quelli dei 14 personaggi della *mascherata*. Oltre ai tre ricordati cavalieri si esibirono: duca di Sessa, Cesare Gonzaga principe di Molfetta, march. di Camerata, don Andrea Gonzaga, don Pietro Enrique, don Roylopes d'Avalos, don Ferrante Castaldo, don Emanuel de Luna, don Rodrigo Benevides, don Alonzo Pimentello e il conte Sforza Morone.

3) Strumenti a fiato	– flauti – cornetti – pifferi – trombe – cornamuse – zampogne (flauto di Pan) – tromboni
4) Strumenti ad aria con tastiera	– organo
5) Strumenti a percossa	– tamburini – sonagliere

BIBLIOTECA DIP. DI STORIA DELLE ARTI, DELLA MUSICA E DELLO SPETTACOLO N° di inv. 147-8623 — MILANO —

Di questi strumenti non si ha solo una pratica elementare, ma già si tende a individuarne il *colore* e ad accostarli in impasti sonori che rivelano una ricerca e un gusto che verranno raccolti da altri musicisti milanesi di non molti anni più tardi [1].

Conclusioni sulla Milano musicale del 1500-1550.

Da quanto siamo venuti fin qui esponendo sulla vita musicale milanese della prima metà del '500, di cui oggi siamo finalmente in grado di tracciare un sommario profilo storico, noi possiamo trarre alcune rapide e confortanti conclusioni. L'orizzonte della musica in Milano, secondo gli studi fin qui condotti, si rischiarava soltanto in quattro momenti: quello del canto ambrosiano, della cappella sforzesca, del sinfonismo sanmartiniano, del teatro alla Scala; e cioè in alcuni periodi riguardanti il primo millennio cristiano, la seconda metà del '400, alcuni decenni del '700 e il melodramma ottocentesco d'importazione. Per i restanti secoli la Milano musicale restava — all'infuori delle chiese — un deserto squallidamente muto. La nostra fatica tende perciò a tracciare — attraverso i documenti ritrovati — un quadro storico che dimostri come codesto deserto in realtà mai si stese sulla attiva vita musicale della metropoli; la quale, anche in periodi terribilmente difficili, non mancò di accogliere scuole, tendenze, artisti e manifestazioni che dettero continuità e fervore ad una civiltà d'arte che mai si spense.

Per il cinquantennio che qui ci ha impegnati, possiamo dunque rispondere alle domande che ci siamo posti all'inizio di questo capitolo. E, sulla scorta di quanto si è chiarito, così rispondiamo:

1) la cappella ducale, se diminuì il suo alto prestigio « internazionale », pure sopravvisse e con gli ultimi Sforza e con i governatori spagnoli;

2) l'attività musicale cameristica non fece che trasferirsi dal Castello in Corte vecchia, illuminandosi anche di artisti e di musiche di raro livello;

3) stilisticamente, anzi, Milano conobbe il fiorire di un'arte autoctona come quella del liuto;

4) i trombetti rimasero stabilmente al servizio della città e del governatore;

5) le grandi feste a larga base musicale non furono inferiori a quelle del periodo sforzesco;

6) si allarga e si affina la conoscenza, lo studio e l'amore per una vasta categoria di strumenti, e si gettano così le radici di quel gusto strumentale che, in seguito, farà di Milano uno dei grandi centri europei del sinfonismo.

Questi, in sintesi, i fondamentali aspetti di un'attività musicale che non solo non conobbe fratture, ma che dal sopravvenuto regime spagnolo ricevette anche impulsi e sollecitazioni di valido significato.

[1] Alludiamo alla *Mascherata* allegorica del 26 giugno 1574, descritta da Cesare Negri, nella quale i timbri dei vari strumenti erano stati scelti quasi a impersonare lo stato d'animo delle simboliche figurazioni. Per questa interpretazione, cfr. il nostro capitolo su *Il teatro musicale in Milano nei secc. XVII e XVIII*, in « Storia di Milano », vol. XII, p. 951.

ELENCO DELLE FONTI E DEI REPERTORI

I. - RACCOLTE DI FONTI.

Archives Generales du Royaume, Bruxelles, fondo: « Papiers d'Etat et de l'Audience ».

Archives Nationales, Parigi.

Archivio Caetani, Roma.

Archivio della Curia Arcivescovile, Milano, « Fondo spirituale».

Archivio della Fabbrica del Duomo, Milano, « Libri dati et recepti. Libri mandatorum, Ordinationes, Liber solutionum, Liber rationum magistrorum ».

Archivio di Stato, Mantova, fondo: « Corrispondenza estera ».

Archivio di Stato, Milano, fondi: « Arch. Sforzesco »; « Carteggio Generale »; « Arch. Sforz. Reg. Duc. »; « Dicasteri »; « Potenze Estere, Svizzeri e Grigioni »; « Autografi »; « Dicasteri, Governo Politico »; « Potenze Estere, Torino e Savoia »; « Registri Missive »; « Potenze Estere, Correggio »; « Dispacci Reali »; « DD. »; « Registri Cancelleria Spagnola »; « Fondo Religione, P.A., P.M. »; « Bolle e Brevi »; « Lettere Ducali »; « Potenze sovrane, Musici »; « Potenze Estere, Francia »; « Cart. diplomatico »; « Lettere ducali »; « Missive staccate »; « Mandati della Cancelleria Spagnuola »; « Documenti diplomatici ».

Archivio storico civico, Milano; fondo: « Dicasteri Ambasciatori »; « Dicasteri Reg. Lett. Ducali »; « Dicasteri, Governo Politico ».

Archivio di Stato, Parma, vedi Odorici; vedi Ronchini.

Archivio di Stato, Venezia, fondi: « Capi del Consiglio dei dieci, Lettere di Ambasciatori, Milano »; « Archivio proprio Milano », « Lettere del segretario residente a Milano ».

Archivo General de Simancas (Spagna), fondi: « Estado »; « Patronato Real »; « Mar y Tierra »; « Visitas de Italia, Milan, Visita del Estado de Milan »; « Consejo y Juntas de Hazienda »; « Catalogo V. ».

Archivo General de Simancas, *Catalogo V. Patronato Real* (834-1851), edicion completa a cura di A. Prieto Contero, Valladolíd, 1947.
Biblioteca Nacional de Madrid, Manoscritti.
Civico Museo Correr, Venezia, mss. Malvezzi.
H.H.S.W. = « Haus-Hof und Staatsarchiv Wien, fondi: Belgien, Italien, Kleine Staaten, Mailand ».
Annali della Fabbrica del Duomo, voll. I e II, Milano, 1877; Appendici ai voll. I e II, Milano, 1883-85.
DUMONT, *Corps Universel Diplomatique du droit des gens,* Amsterdam, 1726-31.
RATTI A., *Acta Ecclesiae mediolanensis,* Milano, 1890, vol. II.

II. - FONTI SINGOLE.

AFFÒ I., *Vita di Pier Luigi Farnese,* Milano, 1821.
ALBA, DUQUE DE, *Epistolario del III Duque de Alba (don Fernando Alvarez de Toledo); I: años 1536-1567,* a cura del Duque de Alba, Madrid, 1952.
— *Corrispondencia de Carlos V con el Marqués del Vasto, 1540-1542,* in « Boletin de la Real Academia de la Historia », Madrid, LXXX-VIII, 1926.
Algunas cartas de don Diego de Mendoza escritas en 1538-1552, a cura di A. Vazquez e R. Selden Rose, New Haven, 1935 (Yale Romanic Studies, X).
Amtliche Sammlung der älteren Eidgenössischen Abschiede, a cura di K. Deschwanden, Lucerna, 1878 vol. IV.
Antiqua ducum Mediolani decreta, Milano, 1654.
APEL W., *French Secular Music of the Late fourteenth Century,* Cambridge Mass., 1950.
Aspects de la propagande religieuse, prefaz. di H.Meylan, Ginevra, 1957.
BARNI G. L., *Le lettere di Andrea Alciato giureconsulto,* Firenze, 1953.
BEINERT B. *Die Testamente und politischen Intruktionen Karls V. fuer dem Prinzen Philip,* in *Karl V., der Kaiser und seine Zeit* (Kölner Colloquium, nov. 1958), Colonia - Graz, 1960.
BELLAY, *Mémoires de Martin et Guillaume du Bellay,* ed. da V.L. Bourrilly e F. Vindry, III, Parigi, 1912.
BESOZZI CERBONIO, *Die Chronik,* in « Fontes Rerum Austriacarum », Parte I, Scriptores, IX vol., Vienna, 1904.
Biblioteca de Autores Españoles, vol. XXI.
BRANDI K., *Eigenhändige Aufzeichnungen Karls V. aus den Anfang des Jarhes 1525. Der Kaiser und sein Kanzler* (Berichte und Studien zur Geschichte Karls V., IX), in « Nachrichten von der Gesell. der Wissensch. zu Göttingen » Philol. - Hist. Klasse, 1933.
— *Die Testamente und politischen Instruktionen Karls V., insbesondere diejeningen der Jahre 1543-44* (Berichte und Studien ecc., XII, in « Nachrichten » cit., 1935.
— *Kaiser Karl V.,* Monaco, 1937.
— *Nach Pavia, Pescara und die italienischen Staaten, Sommer und Herbst 1525* (Berichte und Studie zur Gesch. ecc., XVII), in « Nachrichten » cit., 1939.
BRAUDEL F., *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II,* trad. ital., Torino, 1953.
BRUNON J. - BARRUOL J., *Les Français en Italie sous Henri II d'après les papiers du baron de Fourquevaux, homme de guerre et diplomate, ordonnateur général du Roi de France en Italie 1550-1557,* Marsiglia, 1952.
BUGATI, *Historia universale,* Venezia 1570.

BURIGOZZO G. M., *Cronica milanese dal 1500 al 1544,* in « Archivio Storico Italiano », III (1842).
CAGNOLA G. P., *Storia di Milano,* A.S.I., III, 1842.
Calendar of Letters, Despatches and State Papers, relating to the Negotiations between England and Spain, a cura di G. B. Bergenroth e di P. De Gayangos, Londra, 1886.
Calendar of State Papers and Manuscripts existing in the Archives and Collections of Milan, a cura di A. B. Hinds, Londra, 1912.
CALVI F., *Famiglie notabili milanesi,* Milano, 1875.
Cantus Simonis Boyleau, Venezia, Gerolamo Scotto 1544.
Cantuuum quinque vocum (quos motetta vocant), liber primus, stamp. a Milano da Francesco e Simone Moscheni, 1555.
CAPASSO G., *Paolo III (1534-1549)*, Messina, 1924.
— *Il governo di don Ferrante Gonzaga in Sicilia dal 1535 al 1543,* in « Archivio Storico Siciliano », XXX-XXXI, Palermo, 1906.
CARANDE R., *Carlos V y sus banqueros. La vida económica de España en una fase de su hegemonía, 1516-1556,* Madrid, 1943.
— *Carlos V y sus banqueros. La Hacienda Real de Castilla,* Madrid, 1949.
— *Relaciones Commerciales en el Mediterraneo durante el siglo XVI.*
— *El credito de Castilla en el precio de la politica imperial.*
CARDAUNS L., *Paul III., Karl V., und Franz I., in den Jahren 1535 und 1536,* in « Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken », XI, 1908.
CARO A., *Lettere inedite di Annibal Caro,* a cura di P. Mazzucchelli, Milano, 1827.
CASANOVA E., *Dizionario feudale delle province componenti l'antico Stato di Milano,* Milano, 1930.
CASATI C., *Nuove notizie intorno a Tomaso de Marini,* in « Archivio Stor. Lomb. », XIII, 1886.
CHABOD F., *Lo Stato di Milano nell'impero di Carlo V,* Roma, 1934.
— *Note e documenti per la storia economico-finanziaria dell'impero di Carlo V,* in « Studi in memoria di Roberto Michels » Padova, 1937.
— *Per la storia religiosa dello stato di Milano durante il dominio di Carlo V,* in « Annuario del R. Istituto stor. ital. », Bologna, 1938.
— *Usi e abusi nell'amministrazione dello Stato di Milano a mezzo il '500.*
CHAUNU H. e P., *Séville et l'Atlantique (1504-1650)*, Parigi, 1955.
CATTANEO E., *Il breviario ambrosiano,* Milano 1913.
COMMINES PHILIPPE DE, *Mémoires,* ed. Calmette, Parigi, 1925.
CONIGLIO G., *Il regno di Napoli al tempo di Carlo V,* Napoli, 1951.
— *Il viceregno di Napoli nel sec. XVII,* Roma, 1955.
Constitutiones Mediolanensis dominii, curante ill.mo comite Gabriele Verro, Mediolani, 1764.
Correspondenz des Kaisers Karl V., ed. da K. Lanz, Lipsia, 1884.
Correspondance de Philippe II, vedi Gachard.
Correspondance politique de Dominique du Gabre (évêque de Lodève), trésorier des armées à Ferrare (1552-1554) ambassadeur de France à Venise, (1554-1557) a cura di A. Vitalis, Parigi, 1903.
Correspondance du Cardinal François de Tournon, a cura di M. François, Parigi, 1946.
COZZI G., *Politica e diritto in alcune controversie confinarie tra lo Stato di Milano e la Repubblica di Venezia (1564-1662)*, in « Archivio Storico Lombardo » LXXVIII-LXXIX, 1951-52.
D'ADDA G., *Indagini stor... sulla Libreria Visconteo-Sforz., del castello di Pavia,* Milano, 1875.
DALZA JONNAMBROSIO, *Intabolatura del Lauto, Libro quarto,* Venezia, 1508.
DE LEVA G., *Storia documentata di Carlo V in correlazione all'Italia,* Padova, 1875.
Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich, anno XVIII, 1911.
DENUCÉ F., *Inventaire des Affaitadi banquiers italiens à Anvers de l'année 1568,* Anversa-Parigi, 1943.

Diálogo de Mercurio y Carón, ed. J. F. Montesinos, Madrid, 1924.
Diálogo de las cosas ocuridas en Roma (*Diálogo de Lactancio y el Arcediano*) ed. Montesinos, Madrid, 1928.
Documenti ispano-genovesi dell'Archivio di Simancas, a cura di M. Spinola, L. T. Belgrano, F. Podestà, in « Atti della Società Ligure di Storia Patria », VIII, 1868, fasc. I.
Doni A. F., *Dialogo della Musica,* Venezia, G. Scotto, 1544.
Dorez L., *La cour du pape Paul III,* Parigi, 1932.
Doucet R., *Les institutions de la France au XVIe siècle,* Parigi, 1948.
Druffel, A., von, *Kaiser Karl V. und die Römische Curie 1544-1546,* in « Abhandlungen der hist. Classe der koeniglich. bayerischen Akad. », XIII-2, Monaco, 1877.
— *Beiträge zur Reichsgeschichte, 1552,* Monaco, 1880.
Duno Taddeo, *Esilio dei Locarnesi* (*anno 1556*), a cura di K. Benrath, Basiliea, 1882.
El emperador Carlos V y su corte según las cartas de don Martín de Salinas (*1522-1539*), ed. da A. Rodriguez Villa, Madrid, 1903-1905.
Ehrenberg R., *Das Zeitalter der Fugger,* 3ª ed., Jena, 1922.
Fernandez, vedi Oviedo.
Formentini M., *La dominazione spagnuola in Lombardia,* Milano, 1881.
— *Il ducato di Milano, studi storici documentati,* Milano, 1877.
François M., *Le cardinal François de Tournon,* Parigi, 1951.
— Vedi: *Correspondance du Cardinal François de Tournon.*
Gachard L. P., *Trois années de l'histoire de Charles-Quint* (*1543-1546*) *d'après le dépêches de l'ambassadeur vénitien Bernardo Navagero,* Bruxelles-Lipsia-Gand, 1865.
— *Correspondance de Philippe II sur les affaires des Pays-Bas,* a cura di L. P. Gachard, Bruxelles-Gand-Lipsia, 1858.
Giannotti Donato, *Discorso delle cose d'Italia al Santissimo Padre e nostro signore papa Paolo terzo,* in « Opere » ed. Polidori, Firenze, 1850.
Giovio P., *Lettere,* a cura di G. C. Ferrero, Roma, 1956-8.
— *Istorie,* trad. Domenichini, Venezia, 1564.
— *Vita del marchese di Pescara.*
Gonzales Palencia, vedi Palencia Gonzales Angel.
Gonzalo Jimenez, vedi Jimenez.
Goris J. A., *Etudes sur les colonies marchandes méridionales à Anvers de 1488 à 1567,* Louvain, 1925.
Gosellini Giuliano, *Congiura di Piacenza contro Pier Luigi Farnese,* Firenze 1864.
— *Vita del principe don Ferrando Gonzaga,* Milano, 1574.
— *Vita dell'illustrissimo e generosissimo Sig. D. Ferrante Gonzaga,* Venezia, 1579.
— *Compendio storico della guerra di Parma e del Piemonte, 1548-53,* Torino 1873, (« Miscell. stor. ital. », XVII).
Gossart E., *Notes pour servir à l'histoire du règne de Charles-Quint,* in « Mémoires de l'Académie Royale de Belgique », LV, 1897.
Granvelle cardinal de, vedi *Papiers d'état* ecc.
Grassi Francesco, giureconsulto, *De origine juris Mediolanensis,* premesso alla ediz. del 1544 delle Nuove Costituzioni.
Grumello, *Cronaca di Antonio Grumello pavese,* a cura di G. Müller, Milano, 1856.
Guarini, *Relazione inedita dello Stato di Milano di G.B. Guarini,* a cura di M. Tabarrini, in « Archivio Storico Italiano » Serie III, t. V, 1867.
Guicciardini F., *Scritti politici e ricordi,* ed. R. Palmarocchi, Bari, 1933.
— *Carteggi di F. Guicciardini,* a cura di R. Palmarocchi, Bologna, 1938, e ed. Ricci, Roma, 1956.

— *Storia d'Italia.*
— *Opere inedite.*
Hasenclever A., *Die Gehimartikel zum Frieden von Crépy von 19. September 1544,* in « Zeitschrift für Kirchengeschichte », XLV, 1926.
Haas, *Der Discorso de i Sguizzari des Ascanio Marso von 1558,* Basilea, 1956.
Hamilton, *Imports of American Gold and Silver to Spain 1503-1660,* in « The Quarterly Journal of Economics », XLIII, 1929.
— *American Treasure and the Price Revolution in Spain 1501-1560,* Cambridge Mass., 1934.
Hanotaux G., *Histoire du Cardinal de Richelieu,* Parigi, ed. 1934.
Hirsch P., *Bibliographie der musiktheoretischen Drucke des F. Gaffurius,* Berlino, 1929.
Hoste da Reggio, *Il secondo libro dei Madrigali a quattro voce* ecc., Venezia, Gerol. Scotto, 1554.
Istruzioni e relazioni degli ambasciatori genovesi a cura di R. Ciasca, Roma, 1951.
Ieppesen K., *Die 3 Gafurius Kodices,* in « Acta Musicologica », III, I, 1931.
Jimenez de Quesadon, Gonzalo, *El antijovio,* ed. e comm. da R. Torres Quintero, pref. di M. Ballesteros Garibion, Bogota, 1952.
Koenigsberger H., *The Governement of Sicily under Philip II of Spain,* Londra, 1951.
Laiglesia, F. de, *Estudios históricos* (*1515-1555*), Madrid, 1918-19.
Lapeyre H., *Simon Ruiz et les asiéntos de Philippe II,* Parigi, 1953.
Lapeyre H., *Une famille de marchands. Les Ruiz,* Parigi, 1955.
Letters and Papers, Foreign and Domestic, of the Reign of Henry VIII, a cura di J. Gairdner, Londra, 1856.
Lopez R., *Il predominio economico dei Gènovesi nella monarchia spagnola,* in « Giornale storico e letterario della Liguria », 1936.
Lunelli R., *Der Orgelbau in Italien in seiner Meisterwerke vom 14. Jahrhundert bis zur Gegenwart,* Magonza, 1956.
— *Die Ogewerke des Domes zu Mailand,* Magonza, 1947.
Machiavelli N., *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio.*
— *Lettere familiari.*
March I.M.,S.J., *El Comendador Mayor de Castilla don Luis de Requeséns en el gobierno de Milán, 1571-1573,* Madrid, 1943.
Maurenbrecher, *Karl V. und die deutscher Protestanten, 1545-1555.*
Mazario Coleto M., *Isabel de Portugal emperatriz y reina de España,* Madrid, 1951.
Mendoza, Diego de, *Algunas cartas de don Diego de Mendoza escritas en 1538-1552,* ed. da A. Vazquez e R. Selden Rose, New Haven, 1935 (Yale Romanic Studies, X).
Mendoza, Diego de, in Gonzales Palencia, e E. Mele, *Algunas cartas de don Diego Mendoza.*
Mercurino da Gattinara, *Historia vite et gestorum per dominum Magnum Cancellarium* (Mercurino Arborio di Gattinara), a cura di C. Bornate, Torino, 1914 (« Miscell. di storia italiana », serie III, t. XVI).
Meroni U., *Cremona fedelissima. Studi di storia economica e amministrativa di Cremona durante la dominazione spagnola,* Cremona, 1951.
Merriman R. B., *The Rise of the Spanish Empire in the old World and the New,* vol. III, *The Emperor,* New York, 1925.
Meyer F., *Die evangelischen Gemeinde zu Locarno,* Zurigo, 1836.
Molini G., *Documenti di storia italiana,* Firenze 1837.
Morigia P., *La nobiltà di Milano,* Milano, 1595.
Motta E., *Musici alla corte degli Sforza,* in « Archivio Stor. Lombardo », XIV, 1887.
Le musiche della Cappella del Duomo di Milano. Catalogo, Milano 1957.

NARDI I., *Storia della città di Firenze,* a cura di L. Arbib, Firenze, 1842.

Négociations diplomatiques de la France avec la Toscane, a cura di A. Desjardins e G. Canestrini, II, Parigi, 1861.

Négociations de la France dans le Levant, a cura di E., Charrière, Parigi, 1840.

Nuntiaturberichte aus Deutschland, a cura di W. Friedensburg, I, Gotha, 1892.

Nuove Costituzioni, ediz. 1544.

ODORICI F., *Pier Luigi Farnese e la congiura piacentina del 1547,* Milano, 1864.

OVIEDO, FERNANDEZ GONZALES DE, *Las Quincuagenas de la nobleza de España,* ed. V. de la Fuente, Madrid, 1880.

PACHECO Y DE LEYVA, ENRIQUE, *La politica española en Italia. Corrispondencia de Don Fernando Marín, Abad de Nájera, con Carlos V: 1521-1524,* Madrid, 1919.

PALENCIA, GONZALES ANGEL, *Gonzalo Pérez, secretario de Felipe Segundo,* 2 voll., Madrid, 1946.

Papiers d'état du cardinal de Granvelle, ed. Ch. Weiss, Parigi, 1841.

PARUTA PAOLO, *Historia Vinetiana,* Vinetia, 1605.

PELLEGRIN ELISABETH, *La Bibliothèque des Visconti et de Sforza,* Parigi, 1955.

PELLICIER, *Correspondance politique de Guillaume Pellicier ambassadeur de France à Venise 1540-1542,* a cura di A. Tausserat-Rael, Parigi, 1899.

PIRROTTA N., *Il codice estense Lat. 568 e la musica francese in Italia al principio del '400,* in « Atti della R. Accad. di Scienze, Lettere ed Arti di Palermo », 1946.

PORRO G., *Lettere di Galeazzo Maria Sforza,* in « Archivio Stor. Lombardo », 1878.

PRAETORIUS M., *Syntagmatis musici t. secundus,* Wolfenbüttel, 1618.

PROMIS V., *Lettere di illustri italiani,* in « Miscellanea di storia italiana », XI, 1870.

(*Las*) *Quincuagenas de la nobleza de España,* vedi Oviedo, Fernandez Gonzales de.

RASSOW P., *Die Kaiser - Idee Karls V. dargestellt an der Politik der Jahre 1528-1540,* Berlino, 1932.

Die Reichsregisterbucher Karls V., ed. da I. Gross, Vienna e Lipsia, 1930.

Relations des ambassadeurs venitiens sur les affaires de France au XVIe siècle, a cura di N. Tommaseo, Parigi, 1838.

Relazioni degli ambasciatori veneti al Senato, ed. A. Segarizzi, II, Bari, 1913.

Relazioni degli Ambasciatori veneti al Senato durante il sec. XVI, ed. E. Albèri, Firenze 1839-55.

RIBIER G., *Lettres et mémoires d'estat,* Parigi, 1666.

RICHELIEU, *Testament politique,* ed. André, Parigi, 1947.

ROMANIN S., *Storia documentata di Venezia,* Venezia, 1914.

RONCHINI A., *Lettere di uomini illustri conservate in Parma nel R. Archivio di Stato,* Parma, 1853.

ROTT E., *Histoire de la représentation diplomatique de la France auprès des Cantons suisses,* Berna - Parigi, 1900.

ROZET A. - I. F. LEMBEY, *L'invasion de la France et la siège de Saint-Dizier par Charles - Quint en 1544,* Parigi, 1910.

RUBLE, A. DE, *Antoine de Bourbon et Jeanne d'Albret,* Parigi, 1881.

SALINAS, MARTIN DE, vedi: *El emperador Carlos V* ecc.

SALOMONI A., *Memorie storico-diplomatiche degli ambasciatori, incaricati d'affari, corrispondenti, e delegati, che la città di Milano inviò a diversi suoi principi dal 1500 al 1796,* Milano, 1806.

SANDONNINI T., *Tommaso Marino,* in « Archivio Storico Lombardo », X, 1883.

SANDOVAL, *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V,* ed. Barcellona, 1625.

SANTORO C., *I registri dell'Ufficio di Provvisione,* Milano, 1932.

SANUDO M., *Diarii,* LVIII.

SANTA CRUZ, ALONZO DE, *Crónica del emperador Carlos V,* ed. da A. Blazquez J Delgado-Aguilera e R. Beltran y Rozpide, Madrid, 1922-5.

SARTORI C., *Il quarto codice di Gaffurio non è del tutto scomparso,* in « Collectanea Historiae Musicae », I, Firenze, 1953.

SAULI, *Autobiografia di Domenico Sauli,* ed. G. Porro Lambertenghi, in « Miscellanea di Storia Italiana ». XVII, Torino, 1878.

SEGRE A., *Un registro di lettere del cardinale Ercole Gonzaga (1535-1536),* in « Miscellanea di Storia Italiana », serie III, t. XVI.

— *Documenti di storia sabauda dal 1510 al 1536,* in « Miscell. di Storia Ital. » serie 3ª, VIII, 1903.

— *Il richiamo di d. Ferrante Gonzaga dal governo di Milano e sue conseguenze (1553-1555),* in « Memorie R. Accad. delle Scienze di Torino », serie II, tomo LIV (1903-1904).

SERRISTORI, *Legazioni di Averardo Serristori ambasciatore di Cosimo I a Carlo Quinto e in corte di Roma (1537-1568),* ed. Canestrini - Serristori, Firenze, 1853.

SMIJERS A., *Treize Livres de motets parus chez Pierre Attaignant en 1534 et 1535,* Parigi, 1936.

Staatspapiere zur Geschichte des Kaisers Karls V., ed. da K. Lanz, Stoccarda, 1845.

Thesauri Musici tomus quartus, Norimberga, Johannes Montanus et Ulrich Neuber, 1654.

VAN DURME, *El cardinal Granvela (1517-1586). Imperio y revolución bajo Carlos V y Felipe II,* trad. spagn. dal fiammingo, Barcellona, 1957.

— Titolo originale: *Antoon Perrenot Bisschop van Altrecht, Kardinal van Granvelle, Minister van Karel V en van Filips II, 1517-1586,* Bruxelles, 1953.

VARCHI B., *Storia fiorentina,* Milano, 1855.

Venetianische Depeschen vom Kaiserhofe.

VERRI P., *Storia di Milano,* ed. Carcano, Firenze, 1851.

VISCONTI A., *La pubblica amministrazione nello Stato milanese durante il predominio straniero (1541-1796),* Roma, 1913.

ZACCONI L., *Pratica di Musica,* Venezia, 1596.

WALDER E., *Pier Paolo Vergerio und das Veltlin 1550,* in « Schweizer Beiträge zur allgemeinen Geschichte », 1945.

— *Der Condottiere Walter Roll von Uri,* Berna, 1948.

WALSER F., *Spanien und Karl V. Fünf spanische Denkschriften an den Kaiser* (Berichte und Studien zur Geschichte Karls V., VI), in « Nachrichten von der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen », Phil.-Hist. Klasse, 1932.

III. - REPERTORI.

H. ANGLÈS, J. PENA, *Diccionario de la Musica,* Barcellona, 1954.

EITNER R., *Biographisch - bibliografischen Quellenlexicon* der Musiker..., Lipsia, 1900-1904.

FÉTIS J. F., *Biographie universelle des musiciens.*

Grove's Dictionary of music and musicians.

HABEL FR. XAV., *Bausteine für Musikgeschichte,* Lipsia, 1885-88.

Die Musik in Geschichte und Gegenwart, enciclopedia.

SANDBERGER A., *Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle...,* Lipsia, 1894-1895.