

Marco Bizzarini

Gli enigmi del Musico di Leonardo e dei cantori oltremontani alla corte sforzesca

L'aggettivo "oltremontano" è ricorrente nelle fonti storiche italiane a cavallo fra il XV e il XVI secolo: nella sua comoda genericità veniva spesso applicato a musicisti forestieri, con particolare riferimento a quelli provenienti dalle vaste aree franco-fiamminghe e germaniche. Se ne trova un esempio ne *L'istoria di Milano* di Bernardino Corio, a proposito della straordinaria passione per la musica del duca Galeazzo Maria Sforza, regnante dal 1466 al 1477:

Assai si dilettaua il Duca di canto. Il perche tenea circa a trenta cantori oltremontani, honorevolmente stipendiati da lui, e tra questi havea un per nome Cordiero, al quale dava per suo stipendio cento ducati al mese. Tanti ornamenti di capella havea, che ascendeano al pretio di cento milla ducati.¹

Lo stesso Corio, dopo alcune pagine, si preoccupava di esaltare pure la generosità di Ludovico il Moro (al potere, dopo la breve reggenza di Bona di Savoia, dal 1480 al 1500) sottolineando con enfasi ancor maggiore la provenienza internazionale dei vari artisti e intellettuali – non solo cantori e sonatori, ma anche letterati, eruditi, poeti, scultori, pittori – attivi in quegli anni a Milano:

Lodovico Sforza Principe glorioso e illustrissimo, a' suoi stipendi, e quasi insino dalle ultime parti di Europa, havea condotto huomini eccellentissimi. Quivi nel greco era la dottrina, quivi i versi e la prosa latina risplendeano, quivi del rimare erano le muse, quivi nello sculpire erano i maestri, quivi nel dipingere i primi da longinque regioni erano concorsi, quivi di canti e suoni da ogni generatione erano tante soavi e dolcissime armonie, che dal cielo pareano fossero mandate alla eccellente corte. Tanto numero d'huomini singolari ivi con gran liberalità erano condotti, che non altrimenti.²

Tra quegli artisti v'era anche Leonardo da Vinci, e tra quei cantori, con ogni probabilità, ne figurava uno immortalato nel celeberrimo *Ritratto di musicista* della Pinacoteca Ambrosiana. Tutto ciò fornisce stimoli sufficienti per riaffrontare il complesso tema del mecenatismo musicale sforzesco, già indagato in numerosi

1. Bernardino Corio, *L'istoria di Milano volgarmente scritta dall'eccellentissimo oratore M. Bernardino Corio gentil'huomo milanese*, Padova 1646, p. 830. Si rammenta che l'*editio princeps* di quest'opera venne fatta pubblicare dall'autore nel 1503 (Milano, presso Alessandro Minuziano) con il titolo di *Historia patria*.

2. *Ibidem*, p. 882.

e approfonditi studi,³ ma non per questo refrattario a nuove scoperte o interpretazioni, come si cercherà di dimostrare nel presente saggio.

È anzitutto utile proporre una classificazione delle diverse professioni musicali attestate in Italia nella seconda metà del Quattrocento. Sulla base dei superstiti documenti d'archivio, nonché delle testimonianze teoriche, letterarie e iconografiche si possono individuare almeno sette tipologie:

- 1) trombettisti;
- 2) pifferi;
- 3) strumentisti da camera (liuti, viole, arpe...) e cantori *ad lyram*;
- 4) cantori *ad librum* da cappella e da camera, alcuni dei quali potevano anche essere compositori, pedagoghi e cultori di teoria musicale;
- 5) organisti;
- 6) costruttori di strumenti musicali;
- 7) maestri di ballo.

I sonatori di trombe (*trombettisti*), al servizio di un signore o di una municipalità, animavano con le loro sgargianti livree le più disparate manifestazioni pubbliche e potevano assumere la funzione di araldi o svolgere altre mansioni che oggi definiremmo di natura extramusicale. Questi *trombettisti* provenivano da svariate località italiane e solo in rari casi erano oltremontani. I *pifferi* (o *piffari*) per lo più reclutati in "Alemagna" (sui possibili significati di questa area geografica torneremo in seguito), erano invece virtuosi di strumenti a fiato, a cominciare da strumenti ad ancia quali cennamelle e bombarde, particolarmente adatti per accompagnare le danze di corte. Al pari dei *trombettisti*, i *pifferi* potevano suonare all'aperto grazie alle sonorità intense e penetranti dei loro strumenti; non per caso il loro insieme veniva definito *cappella alta*. Nell'iconografia quattrocentesca essi sono spesso rappresentati in gruppi di tre strumentisti, segno evidente che le loro esecuzioni dovevano produrre un insieme polifonico. Dal tardo Quattrocento, cennamelle e bombarde furono sovente affiancate da tromboni, come rivelano i registri di pagamento dei musicisti alla corte di Ferrara e, in epoca posteriore, il trattato *Musica Instrumentalis Deudsch* (1529) del teorico tedesco Martin Agri-

3. Nell'imponente bibliografia segnaliamo i seguenti contributi: Emilio Motta, "Musicisti alla corte degli Sforza. Ricerche e documenti milanesi", *Archivio storico lombardo*, 4 (1887), pp. 29-64, 278-340, 514-561; Gaetano Cesari, "Musica e musicisti alla corte sforzesca", *Rivista musicale italiana*, 29 (1922), pp. 1-53, ristampato in *La corte di Lodovico il Moro*, 4 voll. a cura di Francesco Malaguzzi Valeri, Milano 1913-1923, IV, 1923, pp. 183-254; Guglielmo Barblan, "Vita musicale alla corte sforzesca", in *Storia di Milano*, 9, Milano 1961, pp. 721-895; Alessandra Bollini, "L'attività liutistica a Milano dal 1450 al 1550: nuovi documenti", *Rivista italiana di musicologia*, 21, n. 1 (1986), pp. 31-60; William F. Prizer, "Music at the court of Sforza: The birth and death of a musical center", *Musica disciplina*, 43 (1989), pp. 141-193; Evelyn S. Welch, "Sight, sound, and ceremony in the chapel of Galeazzo Maria Sforza", *Early Music History*, 13 (1993), pp. 84-92; Paul A. Merkley, Lora L. M. Matthews, *Music and patronage in the Sforza court*, Turnhout 1999. Ulteriori segnalazioni bibliografiche nel saggio di Davide Daolmi, "L'invenzione del sangue: la polifonia e il ducato sforzesco", in *Leonardo da Vinci: Il musicista*, a cura di Pietro C. Marani, Milano 2010, pp. 61-71 e 94-95 (testo consultabile anche nel sito www.academia.edu).

cola.⁴ Il repertorio dei pifferi poteva consistere in improvvisazioni polifoniche su determinati temi musicali, come i *tenori* notati nei trattati di ballo, che formavano una sorta di ossatura melodico-ritmica dell'esecuzione, oppure in versioni strumentali di *chansons* polifoniche. La locuzione "ala pifarescha", ricorrente per esempio nello *chansonnier* Casanatense 2856, implicava un tale genere di "arrangiamento".⁵ Verso la fine del XV secolo l'ensemble dei *pifferi* poteva essere integrato anche da altri strumenti; in un documento troviamo elencati "pifari, sordine [?dulciane], tamborini [flauti e tamburello], dopijni [?cromorni] et tutti quelli altri instrumenti con li quali se acordano".⁶

Con il terzo gruppo di musicisti si entra nell'ambito della musica da camera caratterizzata da sonorità più delicate. Tra gli strumenti musicali "dolci" più diffusi nella seconda metà del Quattrocento troviamo il chitarrino, il liuto, la viola, l'arpa, il clavicembalo. Tali strumenti potevano eseguire musica d'insieme, ma anche fungere da accompagnamento alla voce: si diffonde infatti la pratica dei cantori *ad lyram*, di cui il ferrarese Pietrobono "dal chitarrino", invitato più volte anche a Milano, rappresenta il virtuoso dell'epoca più celebrato, in grado di stupire non solo con gli strumenti a pizzico ma anche con il canto.⁷ Lo stesso Leonardo da Vinci, secondo le notissime testimonianze del Vasari e dell'Anonimo Gaddiano, sembrò aver sviluppato in gioventù una specifica competenza musicale in questo ambito.⁸ Tuttavia mette conto osservare che la parola italiana *lira*, intesa come calco del latino umanistico *lyra*, non necessariamente aveva il significato tecnico di "lira da braccio" (strumento ad arco a sette corde, prediletto soprattutto nel Cinquecento dai poeti improvvisatori) – com'è stato proposto con eccessiva sicurezza nella monografia vinciana di Emanuel Winternitz senza finora incontrare esplicite confutazioni⁹ – ma poteva con altrettanta o maggior probabilità designare un cordofono a pizzico (chitarrino, liuto) sull'esempio di quello magistralmente toccato dal leggendario Pietrobono.¹⁰ La pratica dell'improvvisazione

4. Cfr. Lewis Lockwood, *La musica a Ferrara nel Rinascimento*, Bologna 1987, p. 328 per il riferimento ad Agricola, p. 394 e seguenti per la compresenza di piffari e tromboni nei documenti di pagamento ferraresi.

5. Sul manoscritto Casanatense 2856, risalente agli anni novanta del Quattrocento, cfr. Lockwood, *La musica* [n. 4], pp. 326-330.

6. Il documento risale al 1488 e si riferisce a una richiesta a Ludovico il Moro di inviare i suoi pifferi per accompagnare a Napoli il seguito di Isabella d'Aragona, futura sposa di Gian Galeazzo Sforza. Cfr. Prizer, "Music at the court" [n. 3], p. 181.

7. Ugo Orlandi, "Pietrobono dal chitarrino, un musicista virtuoso del Quattrocento", in *Nell'età di Pandolfo Malatesta, signore a Brescia, Bergamo e Fano agli inizi del Quattrocento*, a cura di Giorgio Chittolini, Elisabetta Conti, Maria Nadia Covini, Brescia 2012, pp. 211-219. Su Pietrobono si vedano anche Lockwood, *La musica* [n. 4], pp. 126-139 e Franco Alberto Gallo, *Musica nel castello*, Bologna 1992, pp. 95-152.

8. Per la bibliografia si rimanda all'eccellente saggio di Gianluca D'Agostino, "Nuove annotazioni su Leonardo e la musica", *Studi musicali*, 30, n. 2 (2001), pp. 281-320.

9. Emanuel Winternitz, *Leonardo as a Musician*, New Haven-London 1982.

10. Se ne trova conferma in varie testimonianze. Aurelio Brandolini in un elogio latino "Ad Petrum bonum" scritto nel 1473 in occasione del soggiorno napoletano del musicista, lo definisce "gloria summae lyrae". Ancora intorno alla metà del XVI secolo il poligrafo Gabriello Simeoni accennava

poetico-musicale doveva essere certamente sviluppata presso i cantori *ad lyram*, ma non per questo si deve trascurare l'importanza del repertorio delle *chansons* polifoniche appartenenti alla tradizione musicale scritta.

Se i primi tre gruppi di musicisti potevano, almeno in parte, basare la loro pratica sul suonare a memoria, sull'improvvisazione e sull'oralità, al contrario la quarta tipologia faceva della musica scritta uno dei principali tratti distintivi. Ritroviamo qui i cantori *ad librum*, "da cappella" e "da camera", attivi rispettivamente in ambito religioso o secolare, perfettamente in grado di leggere la complicata notazione musicale dell'epoca e di realizzare con perizia le più intricate polifonie. Per molti anni, nel XV secolo, questa competenza era stata una specialità quasi esclusiva delle *maîtrises* franco-fiamminghe e ciò può contribuire a spiegare il predominio numerico dei cantori di quelle regioni nelle corti della Penisola; altri gruppi nazionali, come gli italiani e gli spagnoli, diventeranno numericamente più consistenti solo in un secondo tempo. Alcuni di questi cantori "alfabetizzati" erano a loro volta attivi come compositori di musica polifonica, ma il cantore Cordiero (Johannes Cordier), citato dal Corio come il musicista più generosamente remunerato da Galeazzo Maria Sforza, sembra essere stato stimato anzitutto per le sue doti vocali, dacché non rimane ai giorni nostri alcuna traccia o menzione di suoi eventuali componimenti.

Oltre al canto polifonico e alla composizione, alcuni musicisti svolgevano mansioni pedagogiche ed erano professori di teoria musicale, una disciplina curiosamente denominata nei documenti milanesi "razone del canto", alla quale la tradizione antica e medievale attribuiva dignità di *scientia* in quanto disciplina matematica del Quadrivio. Val la pena di evidenziare come all'epoca di Ludovico il Moro il trattatista musicale più rinomato non fosse un oltremontano, bensì l'autotono Franchino Gaffurio da Lodi, il cui tirocinio si era comunque svolto sotto la guida del fiammingo Johannes Bonadies (Godendach). Si può forse instaurare un parallelismo con la formazione pittorica di Zanetto Bugatto, ritrattista di corte del duca Galeazzo Maria, inviato a Bruxelles per perfezionarsi con Rogier van der Weyden, anche se nel caso di Gaffurio l'apprendistato avvenne nella natia Lodi.

Il successivo gruppo di musicisti include gli organisti, che al pari dei cantori potevano comporre ed essere attivi non solo in chiesa, ma anche in camera, esibendosi magari su organi portativi ("organetti"), clavicembali o altri strumenti da tasto. Tra il 1472 e il 1474 fu attivo a Milano il rinomato organista Isaac Argyropoulos, figlio dell'umanista greco Ioannis Argyropoulos che annoverò tra i propri allievi

a "Pietro Boni celebratissimo Cantatore su la Lyra" (Simeoni, *Commentarii sopra alla Tetrarchia di Vinegia, di Milano, di Mantova, et di Ferrara*, Venezia 1548, p. 112). Opportunamente D'Agostino ("Nuove annotazioni" [n. 8]) ricorda che nel trattato di Johannes Tinctoris *De inventione et usu musicae* (Napoli, c. 1487) con il termine *lyra* nel tardo Quattrocento si potevano intendere diversi cordofoni ad arco e a pizzico, tra cui lo stesso liuto ("lyra populariter leutum dicta"). Tutto questo dovrebbe indurre a rivedere criticamente l'idea corrente che Leonardo, assieme all'allievo Atalante Migliorotti, fosse un virtuoso di lira da braccio (ad arco). Lo stesso Prizer, che pure condivide le argomentazioni di Winternitz sull'identificazione della lira leonardesca con la lira da braccio, avanza l'ipotesi che il maestro toscano fosse al contempo liutista (Prizer, "Music at the court" [n. 3], p. 190).

Lorenzo il Magnifico e Angelo Poliziano. L'organista Isaac era anche un valente organaro e dunque ci consente di passare senza soluzione di continuità alla sesta tipologia della nostra classificazione: quella dei costruttori di strumenti musicali. Tra gli artefici più in vista all'epoca del Moro si distinse il versatile Lorenzo Guasacco da Pavia, amico di Leonardo e liutaio personale di Isabella d'Este.

Strettamente legata alla musica era infine l'arte del ballo, magnificamente rappresentata alla corte degli Sforza dal coreografo Guglielmo Ebreo da Pesaro (battezzato Giovanni Ambrosio dopo la conversione al cristianesimo), il cui fondamentale trattato *De pratica seu arte tripudii vulgare opusculum* (1463) menziona alcune feste realizzate in Milano al tempo del duca Francesco I.¹¹

Le sette professioni musicali poc'anzi enumerate non si escludevano a vicenda, tanto che diversi musicisti potevano rientrare in più categorie contemporaneamente. Allo stesso modo un musicista poteva svolgere in parallelo attività prive di collegamenti con l'arte dei suoni: per anni Pietrobono del chitarrino lavorò anche come barbiere, mentre alcuni trombettisti si dedicavano al commercio di vini.¹² Né mancavano pittoresche figure di personaggi intriganti, coinvolti in attività di spionaggio o in traffici poco raccomandabili.¹³

Dal punto di vista delle specificità nazionali, i trombettisti tendevano ad essere in maggioranza italiani, i pifferi "tedeschi", gli strumentisti da camera italiani e tedeschi, i cantori *ad lyram* italiani, i cantori *ad librum* prevalentemente franco-fiamminghi (ma con presenze tedesche, italiane, inglesi e spagnole), gli organisti e i costruttori di strumenti per lo più italiani e tedeschi, i maestri di ballo italiani ma con un occhio sempre attento alle mode francesi.¹⁴ Trova così piena conferma il quadro generale tracciato da Bernardino Corio sulla natura internazionale delle attività musicali in Milano nella seconda metà del XV secolo.

Tra i documenti più noti e importanti dell'epoca di Galeazzo Maria Sforza spicca l'elenco dei cantori incluso nei diari di Cicco Simonetta in data 15 luglio 1574.¹⁵ Vi appaiono, con i rispettivi compensi mensili espressi in ducati, diciotto cantori "de camera" e ventidue "de cappella". Solo in pochi casi i nomi dei cantori evidenziano in modo esplicito le rispettive città o regioni di provenienza che potevano per esempio essere Bruges, Cambrai, Olanda, Avignon, Rohano (Rouen), Torsi (Tours). Gli scandagli archivistici compiuti nell'arco di più di un

11. Sul maggiore coreografo del Quattrocento italiano cfr. il volume *Mesura et arte del danzare: Guglielmo Ebreo da Pesaro e la danza nelle corti italiane del 15. secolo*, a cura di Patrizia Castelli, Maurizio Mingardi, Maurizio Padovan, Pesaro 1987.

12. Rodolfo Baroncini, "Zorzi Trombetta e il complesso di pifferi e tromboni della Serenissima. Per una storia 'qualitativa' della musica strumentale del XV secolo", *Studi musicali*, 31 (2002), pp. 57-87, p. 60; Marco Bizzarini, "Per una rilettura dei documenti sui musicisti alla corte di Pandolfo", in *Nell'età di Pandolfo Malatesta* [n. 7], pp. 191-209, p. 200.

13. Un esempio è rappresentato da Girolamo da Sestola, detto il Coglià, vissuto a Ferrara tra Quattro e Cinquecento. Costui fu nel contempo cortigiano, cavaliere, ballerino, musicista, emissario e spia (cfr. Lockwood, "La musica" [n. 4], p. 247).

14. Guglielmo Ebreo da Pesaro cita nel suo trattato "balli francesi", uno dei quali denominato *Petit riense*.

15. *I diari di Cicco Simonetta*, a cura di Alfio Rosario Natale, Milano 1962, pp. 128-129.

secolo consentono quasi sempre di risalire alla città originaria dei cantori e di individuarne il cognome corretto. Le paghe mensili variavano da 6 a 12 ducati per i cantori “de camera” e da 4 a 14 ducati per quelli “de cappella”. Rispetto ai dati sintetizzati dal Corio si nota una sostanziale convergenza nel numero di musicisti (anche se i “circa a trenta cantori oltremontani” dello storico milanese si allargano a quaranta nei diari di Simonetta), mentre sembrerebbe sovradimensionato il compenso di cento ducati mensili attribuiti al cantore Cordier, che tuttavia non era ancora stato ufficialmente scritturato alla data del 15 luglio 1574.¹⁶

Sul tipo di musica eseguita dai cantori al servizio di Galeazzo Maria si possono formulare varie ipotesi. Parte del repertorio polifonico “de cappella” sopravvive nei cosiddetti *Libroni* redatti da Gaffurio, tuttora conservati nell'archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano. Un esempio di collegamento stringente tra fonti archivistiche (i *Diari* di Simonetta) e fonti musicali (i *Libroni*) si ha nei *motetti missales* costituenti, nel terzo *Librone*, la cosiddetta *Missa galezzesca* di Loyset Compère, compositore identificabile con l'“Aluyseto” dei *Diari*, cui spettava una paga di 5 ducati mensili. Ma qui incontriamo subito un elemento problematico, perché per un insigne maestro quale Compère, di cui ci sono pervenute svariate composizioni, il suddetto salario risulta ai nostri occhi decisamente basso. In realtà la storia della musica, intesa tradizionalmente come storia della musica *scritta*, tende a privilegiare i compositori di cui ci sono pervenute le opere, mentre incontra grosse difficoltà quando s'imbatte in nomi di musicisti magari un tempo affermati, ma che non hanno lasciato traccia di sé nel repertorio notato. Non deve quindi sorprendere se un cantore per noi oscuro come “d. Zohanne d'Avignon” riceveva un salario più che doppio rispetto al noto compositore Zohanne Martino (Johannes Martini). Si può immaginare che il virtuosismo vocale di questi cantori fosse una qualità meglio remunerata delle rispettive competenze compositive; d'altronde il fenomeno non pare circoscritto al solo XV secolo dato che anche nel teatro impresariale del Settecento il *cachet* di una prima donna o di un castrato alla moda superava largamente quelli destinati al compositore della musica o al librettista. Un'analogia illusoria ottica storiografica ci potrebbe far credere che la cappella musicale di Galeazzo Maria Sforza fosse dedicata esclusivamente alla polifonia più complessa, mentre è possibile che negli usuali servizi liturgici si facesse ricorso anche a forme di canto meno elaborate: *cantus planus*, forse canto fratto, *salmodia in fauxbordon* (magari con ornamentazioni improvvisate), e via discorrendo.¹⁷

16. Cfr. Barblan, “Vita musicale” [n. 3], p. 845: “Cordier giunge a Milano da Napoli attorno al giugno '74 e [...] trascorso un periodo di quarantena presso la duchessa di Savoia ‘perché el Re [di Napoli] non possa dire che gli habiamo desviato’ un cantore, viene ufficialmente assunto in forza soltanto nell'ottobre dello stesso anno; ecco perché il suo nome non figura nell'elenco del Simonetta del 15 luglio”. Patrick Macey, a differenza di altri studiosi, ritiene che il compenso di cento ducati mensili a Cordier possa essere veritiero, tenuto conto, però, di donativi, prebende e rendite di benefici ecclesiastici; cfr. Macey, “Galeazzo Maria Sforza and Musical Patronage in Milan: Compère, Weerbeke and Josquin”, *Early Music History*, 15 (1996), pp. 147-212.

17. Sulle composizioni polifoniche di Martini per l'Ufficio (Magnificat, salmi, inni), con intonazioni talvolta semplici e funzionali, spesso in *fauxbourdon*, composte durante il suo soggiorno ferrarese, posteriore al periodo sforzesco, cfr. Lockwood, *La musica* [n. 4], pp. 306-314.

Una missiva del 5 febbraio 1473 indirizzata al marchese di Mantova, Ludovico III Gonzaga, offre qualche lume di natura sociologica sui cantori stipendiati da Galeazzo Maria:

[...] A li tenoristi [Galeazzo Maria] dà ducati 12 il mese di provisione. [...] Per certo Sua Exellentia ha fato grandissimo principio in questi cantori e gli spende grossamente. Ha donato ad uno solo quel che vale ducati 4000 in una casa, possessione, in denari e vestimenti e tuta via li dona, et halo fato suo camoriero di camera. È homo giovine de 24 anni et è da Legie d'Alemagna, quella che fue distrutta per lo duca di Borgogna. È tenorista, è bonissimo et ha moglie.¹⁸

Nonostante questo documento sia da tempo ben noto, il giovane cantore di Liegi favorito dal duca non sembra finora essere stato correttamente identificato. Tra i diciassette “cantori de camera” elencati da Cicco Simonetta nel 1474 solo sette percepivano il salario mensile di 12 ducati:

- Gasparre vice abate [Gaspar Weerbeke, “de Flandria”, affermato compositore, ingaggiato alla corte degli Sforza con l'incarico di “maestro di cappella” dei cantori “de camera”]
- d. Henrico [Knoep de Leodio, tenore]
- Peroto [tenore, “colla moglie”]
- Victore de Bruges
- Zorzo Brant [“theutonic”, ecclesiastico]
- d. Antonio de Cambray
- Guglielmo [Pergier, ecclesiastico]¹⁹

Due di questi cantori, Henrico Knoep di Liegi e Peroto, sono qualificati nei documenti come “tenore”, ma per uno solo, Peroto, si fa esplicito riferimento a una moglie; dunque dovrebbe essere quest'ultimo il “tenorista” in oggetto, mentre l'altro candidato Knoep va escluso in quanto ecclesiastico.²⁰

La suddetta lettera al marchese di Mantova consente di giungere a interessanti conclusioni. Anzitutto i “tenoristi”, fra tutti i cantori, percepivano una paga mensile elevata. Un “bonissimo tenorista” poteva guadagnare molto di più rispetto a un affermato compositore, presumibilmente dotato di una voce meno apprezzabile. In secondo luogo questi musicisti potevano essere uomini giovani e coniugati, dunque non necessariamente di condizione ecclesiastica, anche se quest'ultimo caso era il più frequente e consentiva di rimpinguare i compensi mensili con rendite e benefici. Oltre a percepire un salario talvolta ragguardevole, i musicisti potevano godere di donativi d'ogni genere – proprietà immobiliari, vestiti, offerte in denaro – e ricevere incarichi di apparente natura extramusica (“halo fato suo camoriero di camera”). Infine, è interessante notare che la città

18. Lettera di Zaccaria Saggio al marchese Ludovico Gonzaga (5 febbraio 1473), citata in Prizer, “Music at the court” [n. 3], pp. 156-157, e precedentemente in Motta, “Musici” [n. 3], p. 309.

19. Le informazioni complementari, poste fra parentesi quadre, sono tratte dai documenti studiati in Motta, “Musici” [n. 3], *passim*.

20. *Ibidem*, pp. 330-331.

d'origine del tenorista oltremontano veniva indicata come "Legie d'Alamagna", identificabile senza dubbio con la città di Liège (Leodium) in Vallonia, messa a ferro e fuoco da Carlo il Temerario il 3 novembre 1468. Pertanto il termine "Alamagna", nelle fonti dell'epoca, proprio come accade in ambito storico-artistico, poteva riferirsi anche all'area franco-fiamminga (Fiandre, Vallonia...) senza limitarsi unicamente alle regioni di lingua tedesca.

Non solo l'ingente mole documentaria sui musicisti attivi presso gli Sforza dovrebbe essere periodicamente ricontestualizzata in base alle più recenti acquisizioni storiche, ma in alcuni casi sarebbe altresì opportuno verificare la correttezza delle trascrizioni disponibili. Paul e Lora Merkley, nella loro recente e monumentale monografia sui musicisti della corte sforzesca, hanno il grande merito di aver segnalato un'ampia documentazione d'archivio che arricchisce notevolmente quella portata alla luce tra Otto e Novecento da Emilio Motta e da altri studiosi. Fra i nuovi documenti si trova una lettera di Alessandro d'Alemagna inviata da Firenze al duca Galeazzo Maria Sforza il 7 luglio 1474:

Illustrissimo e benignissimo Signor mio, a Vostra inclita Signoria mi racomando strettissimamente, la quale al continovo tengo nel mio petto e nella mia mente chome fedelissimo e buon servo son stato sempre e sarò durante il mio vivere e quando in alcun modo avessi Vostra illustrissima Signoria offeso mi dolgo ricorrendo a quella per perdono chome offede [ho fede] per sua benignità mi sia concesso. Ier io fu' afferrara [a Ferrara] dove ò trovato un giovanetto, si domanda Bernardo todesco, bonissimo sonatore d'organo di perfetta discrezione d'età d'anni xvij incirca, di quale giovane B[er]jando cantore contrabasso di Vostra Signoria vi darà informazione. E con questo mando a Vostra Signoria illustrissima uno mottetto e ij chanzone a fatto luy, el quale quando fussi grato a Vostra Signoria lo farei venire asservire e de [ed è] contento non prendere altro partito e così ma [m'ha] per fede promesso se prima non intendo la intenzione di Vostra Signoria alla quale mi rachomando che l'avessimo in un stato felicissimo, la mantenghi in prosperij B[eata]V[irgo]. Datum Florentia die vij iulij 1474.

Servitore fedel.

Alexandro Dellamagna cantor²¹

La versione inglese fornita dai Merkley²² appare purtroppo viziata da errori di trascrizione che impediscono di comprendere in modo corretto il prezioso documento: per esempio, il giovane e talentuoso organista compositore prende il nome di "Segomondo Bernardo, a German" ("Segomondo" deriva dall'errata lettura di "si domanda", con il significato di "ha nome"), mentre il "cantore contrabasso" prende il nome di Bernardo anziché Berando (da intendersi come forma italianizzata del cognome tedesco Brant, puntualmente citato fra i cantori nei diari di Cicco Simonetta) e viene identificato in modo fuorviante con il canto-

21. La lettera è oggi inserita nella busta *Autografi 93* dell'Archivio di Stato di Milano. Nella nostra trascrizione sono stati inseriti accenti, apostrofi e lettere maiuscole all'uso moderno, ma si sono conservate le altre particolarità grafiche. Abbiamo posto tra parentesi quadre lo scioglimento delle abbreviazioni non standard e l'interpretazione delle forme grafiche arcaiche.

22. Merkley, Matthews, "Music and patronage" [n. 3], p. 62.

re Peroto, che invece – come s'è dimostrato – era un "tenorista". Il "theutonico" Zorzo Brant, che noi identifichiamo con il Berando della lettera, doveva essere la persona più adatta per fornire al duca di Milano referenze sul connazionale Bernardo Todesco, giovane organista e compositore, all'epoca temporaneamente in servizio alla corte ferrarese di Ercole I d'Este.²³ Purtroppo non possiamo dire con certezza se l'autore della missiva, Alessandro d'Alemagna (un tempo identificato con il compositore Alessandro Agricola, oggi se ne dubita) fosse anch'egli tedesco in senso stretto, come parrebbero Bernardo e Zorzo Brant, oppure, ancora una volta, fiammingo o olandese.

Certo è che in un contesto internazionale come la corte di Galeazzo Maria, tensioni fra musicisti di diversa provenienza dovevano essere all'ordine del giorno. Il 22 luglio 1473 Isaac Argyropoulos ingiuriò "mò uno, mò uno altro di nostri Cantori de Capella",²⁴ mentre nel marzo dell'anno successivo, Antonio Cicinello, ambasciatore a Milano di Ferrante (Ferdinando, Fernando), re di Napoli, andò lamentandosi perché "li Canterini [del Duca], ovvero famigli loro" avevano bastonato senza motivo un suo famiglio e davvero non ne poteva più delle prepotenze di "questi franzosi".²⁵

Vari possono essere i motivi che indussero Galeazzo Maria a investire ingenti risorse economiche per la propria cappella musicale. Trombetti, pifferi e strumentisti da camera erano già presenti in buon numero alla corte di Francesco Maria Sforza, ma soltanto con il suo successore vennero pazientemente reclutati i più insigni cantori franco-fiamminghi, spesso sottratti alle altre corti con mezzi poco ortodossi, tali da mettere a repentaglio la diplomazia fra potenze sovrane. La passione per la musica del giovane duca è ampiamente documentabile²⁶ e al di là dei vistosi ridimensionamenti proposti dalla storiografia odierna, sin troppo incline a ravvisare eccessi di idealizzazione, merita di non essere sottovalutata. Se alcuni studiosi hanno iniziato a ritenere poco verosimile che un condottiero del Quattrocento, per quanto dotato di educazione raffinata, si appassionasse sinceramente alle esoteriche speculazioni del contrappunto fiammingo,²⁷ non bisogna tuttavia

23. Un "Bernardo Tedesco", senza alcuna qualifica, è puntualmente incluso nei registri di pagamento ferraresi del solo anno 1474; cfr. Lockwood, *La musica* [n. 4], p. 395.

24. Motta, "Musici" [n. 3], p. 288.

25. Barblan, "Vita musicale" [n. 3], p. 847.

26. Sull'interesse del duca per le *chansons* e le intonazioni salmodiche, cfr. Motta, "Musici" [n. 3], pp. 303 e 307.

27. "Per quale ragione – si chiede Davide Daolmi ("L'invenzione del sangue" [n. 3]) – la posizione degli Sforza dovrebbe esprimersi per merito di una cappella costosissima, estranea alla tradizione locale, per la quale servono musicisti 'oltremontani' specializzati nella polifonia, che li obbliga a una formazione iperselettiva e che, con tutta probabilità, produce musica che il duca non ama ascoltare? Perché è di questo che stiamo parlando, non del piacere aristocratico di aver bei tessuti, dipinti encomiastici, arredi di pregio, ovvero di arricchire le feste con strumenti, danze, canzoni, spettacoli e musica; stiamo parlando di strapagare musicisti che compongono polifonie il cui numero delle scansioni metriche gioca con la combinazione fra 3 e i suoi multipli, le cui sezioni contano i *tactus* in relazione alle consonanze armoniche, dove il nome dell'autore è nascosto nell'acronimo dei versi, e le entrate strumentali sono distribuite per incremento geometrico. Ovvero stiamo par-

dimenticare che il coevo repertorio internazionale profano offriva autentiche delizie all'udito. Alla *subtilitas* intellettuale di una *Missa* o di un mottetto si contrapponeva infatti l'edonistico trionfo della *dulcedo* propria delle *chansons* "da camera" su testi amorosi.²⁸ Le tarsie del celebre studiolo nel palazzo urbinato di Federico da Montefeltro (la cui consorte, Battista Sforza, era figlia di Alessandro Sforza, del ramo di Pesaro, e cugina dello stesso Galeazzo Maria) sembrano alludere a tale dialettica: da un lato troviamo l'accurata notazione del mottetto *Bella gerit* a quattro voci, dall'altra le tre parti vocali (Cantus, Tenor, Contratenor) della chanson *J'ay prins amours*, incantevole anche per la sensibilità del XXI secolo.²⁹ D'altra parte, che la musica fosse – anche – un piacere, è palesemente dichiarato nella lettera che Sforza Maria Sforza scrisse a Galeazzo Maria da Belfiore (Ferrara) l'8 settembre 1468: "Havessimo diversi piaceri de sono de organetti, de liuti, de clavicimboli [...]".³⁰ Ma a prescindere dal godimento sensoriale, è chiaro che la musica nella seconda metà del Quattrocento assumeva speciali funzioni pubbliche, rilevanti anche a livello politico: musica come elemento imprescindibile della festa, religiosa e civile; musica come vistoso parametro per mettere a confronto lo splendore e il prestigio di diverse signorie. Due dei sovrani più influenti d'Europa, Carlo il Temerario di Borgogna e Ferdinando d'Aragona, entrambi frequentemente citati nei diari di Cicco Simonetta, dimostravano un interesse per

lando di musica complicata [...]". Ma forse – osserviamo noi – l'apparente paradosso è ancora una volta indotto dalla stessa *vulgata* storiografico-musicale che tende ad attribuire ai componimenti musicali più artificiosi un'importanza eccessiva a fronte di quelle componenti "performative" e di piacere auditivo su cui molto più spesso si soffermano le testimonianze archivistiche e letterarie. Senza contare che ad essere "strapagati" – sempre che ciò corrisponda al vero e non sia a sua volta il riflesso di un'idealizzazione cortigiana – non risultano essere i compositori di musiche astruse, bensì, come s'è poc'anzi detto, i cantori più rinomati. Vorremmo inoltre richiamare l'attenzione su un documento finora trascurato: nei diari di Cicco Simonetta si elencano anch'issimamente le spese del "Re Fernando" di Napoli nel 1474. Per la "capella de li cantori" esse ammontano a duemila ducati, ma per "trombetti, pifferi, tamborini, sonatori d'organi et simile gente" si passa a quattromila ducati, per arrivare infine ai trentamila ducati spesi in cacce con "falconi, sparvieri, cani" (cfr. *I diari* [n. 15], p. 88). Sono dati su cui sarebbe utile riflettere. Da un analogo equivoco storiografico, almeno in parte, è derivata la sopravvalutazione delle ipotetiche presenze milanesi di Josquin Desprez all'epoca di Galeazzo Maria, recentemente confutate dalla scoperta di Paul e Lora Merkley che hanno identificato il Juschino dei documenti milanesi con un cantore chiamato Judochus (Juschino) de Picardia (o di Kesselia) figlio di Honodius, ben distinto dal celebre compositore Josquin Desprez (o de Prattis) figlio di Gossard Lebloitte; cfr. Lora Matthews e Paul Merkley, "Iudochus de Picardia and Jossequin Lebloitte dit Desprez: The Names of the Singer(s)", *The Journal of Musicology*, 16, n. 2 (1998), pp. 200-226, a parziale correzione del precedente Matthews e Merkley, "Josquin Desprez and His Milanese Patrons", *The Journal of Musicology*, 12 (1994), 4, pp. 434-463.

28. Sulla dialettica tardomedievale di *subtilitas* e *dulcedo*, che per certi aspetti sfocerà poi nella contrapposizione rinascimentale teorizzata da Pietro Bembo di *grave* e *piacevole*, cfr. Nino Pirrotta, "Dulcedo e subtilitas nella pratica polifonica franco-italiana al principio del Quattrocento", in Id., *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino 1984, pp. 130-141.

29. Una riproduzione fotografica della tarsia con dettagli sui due componimenti musicali è pubblicata in Marcello Mamini, "Udirai melodia del bel sonare": *Federico di Montefeltro e la musica*, Urbino 2007.

30. Citato in Motta, "Musici" [n. 3], p. 283.

la musica non inferiore a quello di Galeazzo Maria. Ma altri signori erano sulla stessa lunghezza d'onda: Ercole I d'Este a Ferrara, Lorenzo de' Medici a Firenze, Federico da Montefeltro a Urbino, Ludovico III Gonzaga a Mantova, Mattia Corvino re d'Ungheria e molti altri. Il che innescava un meccanismo di reciproca emulazione, con l'irresistibile desiderio in ciascun principe di procacciarsi i musici più rinomati, cantori o strumentisti che fossero, un po' come ai nostri giorni – è stato più volte osservato – le principali organizzazioni sportive si contendono determinati campioni, preferibilmente stranieri, con offerte da capogiro. È anche possibile che i fasti delle cappelle musicali affidate agli oltremontani avessero la funzione di proiettare sul principe quell'aura di sacralità in precedenza goduta esclusivamente dalle autorità ecclesiastiche.³¹ A proposito della diffusione in Italia della pittura fiamminga a partire dagli anni trenta del XV secolo, Frédéric Elsig ha notato che i collezionisti della Penisola, tra cui si distinse re Alfonso V d'Aragona, erano affascinati, "al di là dell'imitazione sociale del gusto borgognone", dal nuovo linguaggio di questi artisti: "indissociabile dalla tecnica a olio, esso è caratterizzato da una superficie liscia e traslucida che permette di tradurre la vibrazione atmosferica della luce e di riprodurre il mondo fisico nei minimi dettagli", realizzando dunque "un'illusione, che ricorda il mito antico del *trompe-l'œil* raccontato nel libro XXXV dell'*Historia naturalis* di Plinio il Vecchio".³² Un'analogha fascinazione, con l'innovativo linguaggio della polifonia, deve aver esercitato in Italia la musica dei maestri borgognoni, fiamminghi e olandesi al duplice livello della composizione e dell'esecuzione. Un fenomeno realizzato non solo sul piano della *subtilitas* concettuale, ma anche della *dulcedo* sensoriale.

All'indomani della cruenta scomparsa di Galeazzo Maria, pugnalato il 26 dicembre del 1476, molti dei cantori oltremontani attivi a corte passarono a nuovi incarichi in altre sedi. Tuttavia, quattro anni più tardi, con l'ascesa al potere di Ludovico il Moro, l'attività musicale nel ducato milanese sembrò confermare la vivacità di un tempo, anche se la documentazione oggi disponibile appare nel complesso meno organica e più elusiva rispetto ai decenni precedenti.

Vorremmo ora concentrarci sul celeberrimo *Ritratto di musico* della Pinacoteca Ambrosiana di Milano, attribuito quasi unanimemente a Leonardo da Vinci.³³ Mettendo a frutto le precedenti riflessioni, è possibile alimentare il vivace dibattito sull'identità del personaggio raffigurato. L'ipotesi tradizionale, formulata per la prima volta da Luca Beltrami nel 1906, individuava tale musico nel compo-

31. Su questo tema, cfr. Vincenzo Borghetti, "Music and the representation of princely power in the fifteenth and sixteenth century", *Acta musicologica*, 80 (2008), 2, pp. 179-214. Inoltre rimane sempre stimolante la tesi storiografica di Johan Huizinga, riferita nello specifico al ducato di Borgogna ma applicabile anche alla parallela realtà milanese, secondo cui il XV secolo è un'epoca di radicato pessimismo che rende indispensabile la 'festa' e "il bisogno di dimenticare la cupa realtà della vita con l'ebbrezza della bellezza e del godimento" (Huizinga, *L'Autunno del Medioevo*, trad. di Franco Paris, Roma 1992, p. 289).

32. Frédéric Elsig, *L'arte del Quattrocento a nord delle Alpi*, Torino 2011, pp. XIII-XIV.

33. Per una sintesi delle questioni attributive si veda Pietro C. Marani, *Leonardo: una carriera di pittore*, Milano 1999, pp. 159-166, con le corrispondenti note a pp. 200-202.

sitore e teorico Franchino Gaffurio, maestro di cappella del duomo di Milano.³⁴ Se si confronta la tela leonardesca con l'incisione che ritrae Gaffurio *ex cathedra* nelle edizioni dell'*Angelicum ac divinum opus musicae* (1508) e del *De Harmonia musicorum instrumentorum opus* (1518) prevale l'impressione di un'accettabile congruità nei tratti del viso e della persona. Ma altre immagini a noi pervenute di Gaffurio, tra cui la miniatura di una copia manoscritta risalente al 1518 del suddetto trattato *De Harmonia*, rendono meno plausibile l'identificazione.³⁵ Inoltre l'insigne teorico, nato a Lodi nel 1451, all'epoca del dipinto sarebbe stato sulla soglia dei quarant'anni, mentre l'uomo ritratto, con la sua folta capigliatura, evidenzia una più giovane età. Per lo stesso motivo è da escludere che il *Musico* dell'Ambrosiana si possa identificare con vecchie glorie della cappella sforzesca quali Weerbeke o Cordier, rimasti a Milano anche all'epoca del Moro. Del pari non convincono le varie proposte interpretative delle enigmatiche abbreviazioni del cartiglio musicale (fig. 1): "Cant[ant] An[geli]" o "Cant[um] An[gelicum]", con possibile riferimento al suddetto trattato di Gaffurio *Angelicum ac divinum opus musicae*, oppure "Cant[or] An[gelus]", come allusione al cantore Angelo Testagrossa.



1. Trascrizione diplomatica del cartiglio con le prime otto note musicali. In alto a destra appare l'enigmatica scritta "Cant An" [?]. A sinistra, nel primo spazio del pentagramma, si riconosce il segno mensurale del semicircolo tagliato (ℓ): *tempus imperfectum diminutum*. Purtroppo la chiave musicale risulta nascosta. La parte sinistra del pentagramma sembra presentare in basso un sesto rigo supplementare, che si può interpretare come traccia di un pentagramma sottostante non perfettamente cancellato. Nel dipinto, a sinistra del rigo musicale, appare anche un'altra scritta: "Con" o "Cont".

Più recentemente Pietro Marani ha cautamente avanzato l'ipotesi che il musico raffigurato sia Atalante Migliorotti, il giovane cantore *ad lyram* nato attorno al 1466, allievo di Leonardo, che il maestro portò con sé a Milano, alla corte del Moro, e di cui ritrasse il volto, come risulta da un'annotazione del Codice Atlantico (c. 888r, ex 324r).³⁶ Ma purtroppo la candidatura s'indebolisce se pensiamo

34. Luca Beltrami, "Il 'Musicista' di Leonardo da Vinci", in *Raccolta vinciana presso l'Archivio Storico del Comune di Milano, Castello Sforzesco*, 2 (1906), pp. 75-80.

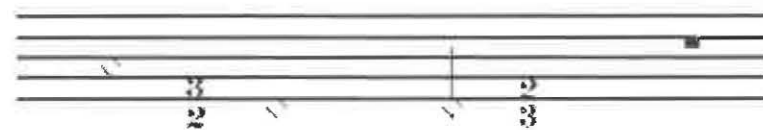
35. L'iconografia gaffuriana in rapporto al *Musico* di Leonardo viene attentamente esaminata in Suzanne Clercx-Lejeune, "Fortuna Josquini. A proposito di un ritratto di Josquin des Prez", *Nuova Rivista Musicale Italiana*, 6 (1972), pp. 315-337.

36. Marani, *Leonardo: una carriera* [n. 33], p. 165.

che in questo caso sarebbe stato praticamente d'obbligo includere nel ritratto lo strumento musicale di Atalante, vale a dire l'enigmatica *lyra*, anziché un cartiglio di musica notata, attributo che si addiceva più a un cantore *ad librum*, preferibilmente oltremontano, che non a un virtuoso improvvisatore.

La musicologa Suzanne Clercx-Lejeune e, in seguito, Walter Testolin, hanno invece suggerito con vigore l'idea che il musico ritratto da Leonardo fosse il celebre polifonista Josquin Desprez. Nel cartiglio musicale, che potrebbe in effetti alludere a un compositore, si vede una successione di note in qualche modo simile – ma non perfettamente coincidente – con i soggetti esacordali del mottetto *Illibata Dei virgo nutrix* di Josquin, contenente in acrostico il nome stesso dell'autore.³⁷ Testolin considera poi come prova decisiva la presenza da lui rilevata, in una zona d'ombra del dipinto, di una presunta scritta "Josqin" (*sic*) che in ogni caso risulta davvero minuscola e difficilmente rilevabile a occhio nudo.³⁸ Ma anche ammettendo l'oggettività di tali lettere, e posto che quel nome invisibile debba riferirsi al personaggio ritratto, considerando che a Milano era attivo un altro cantore chiamato "Joschino", anch'egli attivo come compositore e/o copista, viene meno la certezza che si tratti dell'illustre maestro. Oltre tutto, non può che destare sospetto il fatto che il pittore dell'epoca oggi più celebre avesse deciso di ritrarre proprio il compositore dell'epoca oggi più famoso, senza che i documenti storici superstiti certificassero in alcun modo una possibile vicinanza dei due artisti.³⁹

Ma c'è anche un preciso elemento oggettivo che si oppone all'identificazione del musico leonardesco con Josquin. Nel cartiglio (fig. 2) appaiono due indicazioni numeriche di proporzioni musicali: $3/2$ (*sesquialtera*) e $2/3$ (*subsesquialtera*).



2. Trascrizione diplomatica del cartiglio con il breve passaggio musicale, successivo a quello riportato nella figura 1, in cui appaiono le indicazioni numeriche delle proporzioni *sesquialtera* ($3/2$) e *subsesquialtera* ($2/3$).

37. Clercx-Lejeune, "Fortuna Josquini" [n. 35], pp. 329-332.

38. Walter Testolin, "Leonardo ritrae Josquin: nuove conferme sull'identità del 'musico' dell'Ambrosiana", *Rivista italiana di musicologia*, 24 (2007), 2, pp. 309-321.

39. In ambito musicologico, l'identificazione del musico leonardesco con Josquin Desprez, seppur suggestiva, è stata respinta dapprima da Francesco Degrada, "Musica e musicisti nell'età di Lodovico il Moro", in *Milano nell'età di Ludovico il Moro*, atti del convegno (Milano 1983), 2 voll., Milano 1983, II, pp. 409-415 e, in questi ultimi anni, da Daolmi, "L'invenzione del sangue" [n. 3]. Bisogna anche tenere in considerazione che la grande fama di Josquin sembra essersi sviluppata solo dopo il 1502, dunque posteriormente al primo soggiorno milanese di Leonardo; cfr. Jesse Rodin, "When Josquin became Josquin", *Acta Musicologica*, 81, n. 1 (2009), pp. 23-38.

Come ha acutamente rilevato Gianluca D'Agostino, risulta che i compositori oltremontani, incluso Josquin, fossero soliti indicare la *sesquialtera* con la semplice cifra 3 anziché con la frazione $3/2$; fu invece Gaffurio a impiegare la frazione $3/2$ per distinguere in modo sistematico e univoco, nei suoi trattati e nelle sue composizioni, la *proportio sesquialtera* dalla *proportio tripla*, quest'ultima indicata con la sola cifra 3.⁴⁰

In realtà la pista dei trattati di Gaffurio torna utile per suggerire un'interpretazione innovativa delle parole abbreviate nel cartiglio. In luogo del "Cant[ant] An[ge]li" e delle sue varianti, ma anche in luogo del "Catuz AZ" (interpretabile come Cantus Altus) ipotizzato dalla Clercx-Lejeune, ritengo che la lettura più plausibile – tenendo conto più del contesto musicale che della stretta evidenza paleografica – sia "Cont[ratenor] Ac[utus]". Nei trattati di Gaffurio, e in particolare negli esempi musicali a corredo, la locuzione *contratenor acutus* (fig. 3) ricorre spesso per designare una singola parte del tessuto polifonico contrapposta al *contratenor gravis* o *contratenor*. Il foglio ripiegato tenuto in mano dal musicista di Leonardo assomiglia a una tavola di composizione, con evidenti segni di cancellature e di riutilizzo,⁴¹ in cui paiono abbozzate una parte di *contratenor acutus* e una di *contratenor gravis* (ravvisabile nell'abbreviazione *Con/Cont*, situata più in basso, in corrispondenza del margine sinistro).



3. Franchino Gaffurio, *Angelicum ac divinum opus musicæ* (Milano 1508), esempio musicale riprodotto nel *Tractatus Quartus*, Capitolo Settimo "De la consideratione del componere uno concento con le regole de contrapuncto". Si osservi il segno mensurale del semicircolo (C) collocato nel primo spazio in alto, proprio come nel cartiglio del *Musico*. L'estensione vocale della parte di *contratenor acutus* non è incongruente con quella del cartiglio, soprattutto se si ipotizza la presenza, come in Gaffurio, di una chiave di contralto. Anche il tipo di scrittura della didascalia "Contratenor" mostra somiglianze con le lettere del cartiglio leonardesco (cfr. fig. 1).

40. D'Agostino, "Nuove annotazioni" [n. 8], pp. 302-307. Assolutamente condivisibile la conclusione cui perviene lo studioso: "Come si vede, nelle sue composizioni Gaffurio è estremamente coerente riguardo l'uso dei segni proporzionali prescritto nei trattati: per la *sesquialtera* egli impiega la frazione $3/2$ [...]. Con ciò non si vorrebbe forzatamente trarre la conclusione che pure sembrerebbe logica: e cioè che, rientrando anche il brano del *Musico* nella tipologia notazionale 'riformata', si debba per forza ricondurlo alla paternità di Gaffurio. Ma soltanto affermare che questo elemento d'ora innanzi dovrà esser tenuto in conto, per il prosieguo delle indagini su questo tema" (p. 307).

41. Oltre all'anomalia del pentagramma formato da sei righe (cfr. la didascalia della fig. 1), possibile segno di parziale cancellatura e sovrascrittura, si deve purtroppo anche considerare che il testo musicale ha subito "quasi ab origine interventi di raschiatura e riscrittura", tanto che "le linee orizzontali dei righe musicali appaiono sfalsate rispetto alle piegature del foglio" (D'Agostino, "Nuove annotazioni" [n. 8]; cfr. anche Giulio Bora, *Due tavole leonardesche. Nuove indagini sul musico e sul San Giovanni dell'Ambrosiana*, Vicenza 1987).

Di più: anziché presentare frammenti di una messa, di un mottetto (o, meno plausibilmente, di una *chanson*) in stile franco-fiammingo, il cartiglio sembra proprio fondarsi su esempi musicali come quelli forniti dai trattati di Gaffurio. Essi consistono di brevissimi saggi di polifonia, utili per mettere a fuoco singoli aspetti tecnici, come la teoria delle proporzioni (fig. 4). Saggi puramente astratti e speculativi – si osservi – in quanto del tutto privi di testo letterario.



4. Franchino Gaffurio, *Practica musicæ* (Milano 1496), esempio musicale riprodotto nel *Liber quartus*, Caput primum, "De diffinitione et distinctione proportionis". Le proporzioni qui impiegate – $3/2$ e $2/3$ – sono le stesse del cartiglio del *Musico* (cfr. fig. 2).

Alla luce delle suddette osservazioni, proponiamo una nuova interpretazione musicale del cartiglio nella didascalia della figura 5. Se Gaffurio non è il soggetto del ritratto, potrebbe comunque aver esercitato un'influenza diretta o indiretta sull'autore del dipinto.



5. Proposta di trascrizione diplomatico-interpretativa dell'incipit del cartiglio del *Musico*: il passo è inteso come frammento di una parte di *contratenor acutus*, in chiave di contralto. L'assenza di parole sotto le note lo rende assimilabile agli esempi musicali "astratti" dei trattati di Gaffurio (cfr. fig. 3 e 4).

Riconsiderando la classificazione delle professioni musicali del tardo Quattrocento proposte in apertura, è chiaro che il *Musico* dell'Ambrosiana non è uno strumentista (trombetta, piffero, liutista, violista, arpista, cantore *ad lyram*, organista...), ma non deve trattarsi neppure di un cantore *ad librum* ordinario, poiché il cartiglio non sembra riprodurre una vera e propria parte vocale, completa delle parole sotto le note. Il foglio musicale evoca piuttosto un compositore o un precettore musicale, oppure – data la giovane età del soggetto – un maturo studente di musica alle prese con i suoi esercizi di contrappunto, nella fattispecie finalizzati all'impiego delle proporzioni. Nell'incisione che ritrae Gaffurio *ex cathedra*, gli studenti che lo ascoltano presentano tratti somatici e abiti non troppo dissimili

da quelli del musicista leonardesco, anche se talora essi rivelano un aspetto più adolescenziale che giovanile.

Con questi filtri selettivi si possono respingere quasi tutte le varie ipotesi sinora proposte per l'identificazione del musicista, ma c'è una significativa eccezione rappresentata dalla teoria recentemente formulata da Davide Daolmi che riconosce nel pedagogo oltremontano Simon de Quercu (possibile latinizzazione dei cognomi fiamminghi van der Eycken, Eikenhout o del francese Duchesne) un plausibile candidato.⁴² Come aveva già osservato Guglielmo Barblan, questo musicista fu

uno degli oltremontani 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.⁴³

Tutto questo si evince dalla dedicatoria del trattato *Opusculum musices* di de Quercu edito a Vienna nello stesso 1509. Aggiungiamo che in quest'ultimo trattato si trovano esempi musicali di proporzioni che adottano la riforma notazionale gaffuriana e che sono dunque congruenti con il cartiglio leonardesco: non si tratta di un'argomentazione definitiva, ma quanto meno ci consente di non respingere a priori l'ipotesi.

Sulla committenza del ritratto leonardesco mancano dati certi. Giustamente Pietro Marani si domanda "quale musicista fosse in grado di commissionare un dipinto per sé, raffigurante il proprio ritratto, e per quale scopo, dati i costi piuttosto alti dei pittori".⁴⁴ Tutto sommato, anche se non è così automatico che Leonardo abbia precocemente assunto incarichi di ritrattista di corte paragonabili a quelli di Zanetto negli anni di Galeazzo Maria,⁴⁵ la possibilità che l'opera sia stata ordinata da Ludovico il Moro o da qualcuno appartenente alla sua cerchia non è da scartare.

Se accettiamo di seguire questa pista, le *Rime* di Bernardo Bellincioni (1452-1492), poeta burchiellesco fiorentino, possono fornire spunti preziosi, com'è già stato rilevato da diversi studiosi.⁴⁶ Bellincioni si fermò a Milano per otto anni, dal 1485 sino alla morte: come poeta di corte ebbe contatti con i principali artisti alle

42. L'ipotesi di Daolmi è stata proposta nel 2010 sul sito <http://www.examenapium.it/meri/leonardo.htm> (consultato nell'agosto 2013). Vi si legge fra l'altro: "Chi è il compositore o il teorico che poteva avere circa 25-30 anni nel 1499 e che Ludovico avrebbe amato veder ritratto? C'è una sola persona che soddisfa a tutte queste esigenze: Simon de Quercu, giovane precettore musicale dei figli di Ludovico che, fuggito a Vienna dopo l'arrivo dei francesi, pubblicherà nel 1509 il trattato *Opusculum musicae*."

43. Barblan, "Vita musicale" [n. 3], p. 854.

44. Marani, *Leonardo: una carriera* [n. 33], p. 165.

45. *Ibidem*.

46. Carlo Vecce, *Leonardo*, Roma 1988, *passim*; D'Agostino, "Nuove annotazioni" [n. 8], pp. 294-295 e 300-301.

dipendenze del Moro e conobbe Leonardo con cui collaborò in occasione della *Festa del Paradiso*.⁴⁷ Nelle *Rime* si trova, fra l'altro, un sonetto "Sopra il ritratto di Madonna Cecilia [Gallerani], qual fece Leonardo".⁴⁸ Ma vi sono anche componimenti poetici a tema musicale: in uno di questi, si accenna nell'*Argomento* a Lorenzo de' Medici "quando e' mandò la vivola al Duca di Milano", probabile allusione alla misteriosa *lira* presentata da Leonardo al Moro.⁴⁹ Un sonetto elogia in particolare un cantore favorito dal Moro:

Sonetto LXVI. In laude d'un musicista.

Con l'angelica voce e 'l dolce canto,
col modo e l'arte e le composte note,
quell'armonia de le celeste rote
ci fai sentire, anzi del regno santo.

Per te felice è Ludovico tanto
che altri che te più desiar non puote,
perché Giove ti diè tutte le dote,
che son cagion di riso e fin di pianto.

Da poi che 'l ciel ti fu tanto cortese
che hai legato colui che Italia lega
e scioglie come vuol con arte e ingegno,

se quello al tuo voler sempre si piega,
tu piglia in cura le mie giuste imprese
e mostra el porto al mio percosso legno.

Se la dolcezza di una voce "angelica" rappresenta un *topos* universalmente diffuso per l'elogio di un cantore, altri accenni nel sonetto del Bellincioni sono più specifici. Per esempio, il riferimento all'"arte" e alle "composte note", potrebbe bene armonizzarsi con il cartiglio musicale del dipinto dell'Ambrosiana. Se Giove concesse al cantore "tutte le dote", si può dedurre che anche il nobile aspetto del volto del ritratto non sia incompatibile con il musicista qui descritto. Se infine questo personaggio realmente legò "colui che Italia lega", cioè il Moro in persona, si spiegherebbe anche la commissione a Leonardo del ritratto da parte del duca. Per ipotesi, lo stesso musicista protetto dal Moro (forse Simone de Quercu?) avrebbe anche potuto perfezionarsi nella "razione del canto", ossia nella teoria musicale, sotto la guida dell'autorevole Gaffurio. Peccato però che Bellincioni non fornisca alcun indizio sul nome e sulla nazionalità di questo cantore favorito.

47. Edmondo Solmi, "La Festa del Paradiso di Leonardo da Vinci e Bernardo Bellincione (13 Gennaio 1490)", *Archivio storico lombardo*, 31 (1904), pp. 75-89.

48. Sonetto XLV. Cfr. *Le rime di Bernardo Bellincioni riscontrate sui manoscritti*, a cura di Pietro Fanfani, 2 voll., Bologna 1876-1878.

49. Il termine *vivola* pare un calco dello spagnolo *vihuela* e, come tale (proprio come la *lyra* del latino umanistico) non chiarisce in modo univoco se si tratti di uno strumento ad arco o a pizzico.

Esiste anche un altro sonetto dedicato alla scomparsa di un cantore chiamato Pedro Maria, verosimilmente spagnolo:

Sonetto LXXVIII. Della morte di Pedro Maria.

Quanta dolcezza da' begli occhi piove
di questo divo spirto Pier Maria!
Onestà, reverenzia e leggiadria
nel suo bel viso è, mai non visto altrove.

Apri gli acerbi fiori e' monti move
con l'angelica voce umile e pia:
se 'l mondo el gode, el ciel che più il disia
lo rapirà col magno uccel di Giove.

Deh sta morte a veder chi per te dorme,
rivesti l'ossa qui d'ogni sepolto,
che beato è chi 'l vede e chi l'ascolta!

Natura in lui del ciel par che ne 'nforme;
e morendo, pensando al suo bel volto,
gli fia dolce el morire un'altra volta.

Potrebbe trattarsi dello stesso cantore elogiato nel precedente sonetto, ma per il momento manca qualsiasi prova definitiva in merito. Purtroppo neppure la documentazione d'archivio finora rinvenuta fornisce lumi sull'attività del misterioso Pedro Maria. Per saperne di più, oltre a condurre nuove ricognizioni, sarebbe utile approfondire gli studi sulle "academie" descritte nell'*Isola beata* di Enrico Boscano, cui parteciparono diversi letterati, "pictori e ingegneri" attivi nella Milano dell'epoca, quali Leonardo, Bramante, Caradosso, Gasparo Visconti, Lancino Curzio, Paolo Fregoso e lo stesso Bellincioni.⁵⁰ Tra i musicisti, Boscano ricorda i seguenti:

Joanne Maria Giudeo e Bagino perfecti sonatori da liuti. Poi certi musicisti M. Janes da legi, e Pietro da Olli, e Gasparo, e Giovan Ciecho, e molti altri philosophi et musicisti che io non mi ricordo di soi nomi. Poi Antonio Pagano Perino, e Maphirone sonatori de fianti [*recte*: fiauti, cioè flauti], piferi, e tromboni.⁵¹

Alcuni di questi personaggi sono agevolmente identificabili. Giovanni Maria Giudeo (noto anche come Johannes Maria Alemannus) fu uno dei liutisti più ammirati d'inizio Cinquecento e pubblicò a Venezia una raccolta, oggi perduta, di proprie composizioni.⁵² Gasparo era il compositore Gaspar Weerbeke. Janes

50. Jill Pederson, "Henrico Boscano's *Isola Beata*: new evidence for the Academia Leonardi Vinci in Renaissance Milan", *Renaissance Studies*, 22, n. 4 (2008), pp. 450-475. Esprimo un sentito ringraziamento a Edoardo Villata per avermi segnalato questo studio.

51. *Ibidem*, pp. 453-454.

52. Claudia Polo, "Giovanni Maria da Crema", in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma 2001 (consultato online).

da Liegi e Pietro de Holi erano cantori ducali, inviati in Francia nel 1492 con gli ambasciatori di Ludovico il Moro.⁵³ "Giovan Ciecho" potrebbe corrispondere a quel "messer Jo. Fernando ceco musico" che interessò il duca nel 1494.⁵⁴ Gli altri musicisti citati da Boscano risultano oscuri e ancora una volta ci danno la misura della larga incompletezza dei nostri dati archivistici sugli ultimi anni del Quattrocento milanese. In ogni caso, questi musicisti sfuggenti, in quanto strumentisti, non dovrebbero avere nulla a che fare con il ritratto dell'Ambrosiana.

In conclusione, non sembra per il momento possibile identificare con assoluta sicurezza il musicista dipinto da Leonardo. In un campo così complesso la prudenza è d'obbligo, ma nello stesso tempo non viene meno la speranza che in futuro possano emergere nuove prove, tali da risolvere in modo definitivo l'affascinante enigma.

53. Motta, "Musici" [n. 3], p. 338.

54. *Ibidem*, p. 282.