

SOMMARIO

SUZANNE CLERCX-LEJEUNE, *Fortuna Josquini. A proposito di un ritratto di Josquin des Prez*, pag. 315

CLARA GABANIZZA, *Beethoven a Genova nell'Ottocento*, pag. 338

GIORGIO PESTELLI, *Le riduzioni del tardo stile verdiano*, pag. 372

ERNESTO NAPOLITANO, *L'idioletto di John Cage*, con la cronologia della vita di J. C. a cura di Ellsworth Snyder, pag. 391

GUIDO TURCHI, *Una visita a Horowitz*, pag. 404

Riletture: Giannotto Bastianelli, *Riccardo Zandonai*, pag. 409

Corrispondenze dall'Italia: Firenze (L. Pinzauti), Spoleto (G. de' Rossi), Milano (G. Piamonte), Il Terzo Congresso internazionale di Studi verdiani (G. Marchesi), Napoli (P. Isotta), Catania (N. Ganguzza), Urbino (C. Gabanizza), Padova (G. Belotti), Trentino-Alto Adige (E. Restagno), pag. 419

Corrispondenze dall'Estero: Stati Uniti (J. W. Freeman), Monaco di Baviera (H. Lohmüller), Lione (M. Cadieu), Londra (P. Heyworth), pag. 439

I libri (a cura di Agostino Ziino): Remo Giazotto, *Quattro secoli di storia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia* (M. Mila); Antonio Serravezza, *Sulla nozione di «esperienza musicale»* (M. Mila); Hans Gall, *Franz Schubert oder die Melodie* (E. Restagno); Teresa Samonà Favara, *Alberto Favara* (A. Ziino); *Libri ricevuti*, pag. 447

Le musiche: Giovanni Gabrieli, *Sacrae Symphoniae* (M. Mila); *Musiche ricevute*, pag. 456

I dischi (a cura di Luigi Bellingardi): Antonio Vivaldi, *Il Pastor fido* (M. Mila); J. S. Bach, *Das Kantatenwerk* (L. Bellingardi); R. Strauss, *Salome* (F. Serpa); G. Donizetti, *L'elisir d'amore* (W. Weaver), *Dischi segnalati*, pag. 458

La musica alla radio: Cronache di ascolto (G. Piamonte); Le Stagioni pubbliche: Roma (A. M. Bonisconti); Milano (G. Piamonte), pag. 462

Spoglio delle riviste (a cura di Emilia Zanetti e Friedrich Lippmann), pag. 467

In memoriam (a cura di Alberto Basso), pag. 473

FORTUNA JOSQUINI. A PROPOSITO DI UN RITRATTO
DI JOSQUIN DES PREZ

di Suzanne Clercx-Lejeune

I. *Esposizione del problema.*

Il ritratto che qui presentiamo non è sconosciuto. Questo giovane dal nobile portamento, dallo sguardo pensoso, ha da molto tempo suscitato l'attenzione degli storici dell'arte come dei musicologi. I primi, perché questo quadro fu successivamente attribuito a Leonardo da Vinci, ad Ambrogio de Predis, nonché a imitatori come Boltraffia o Luini;¹ i secondi perché il personaggio, con in mano un manoscritto musicale, non poteva essere che un musicista. Si sono successivamente suggeriti i nomi di Jean Cordier de Tournai, cantore alla corte degli Sforza, Angelo Testagrossa, maestro di canto di Isabella d'Este, Atalante Migliorotti, che era venuto a Milano nel 1482 con Leonardo, Franchino Gaffurio, infine, che visse a Milano nello stesso periodo del celebre pittore.² Quest'ul-

¹ Conservato al museo della Biblioteca Ambrosiana di Milano, questo ritratto porta l'indicazione: « Leonardo da Vinci (1452-1519), *Ritratto di musicista (Franchino Gaffurio?)*. A dire il vero, questo ritratto non era stato inventariato nel 1618 nell'atto di donazione del cardinale F. Borromeo alla Accademia di Milano, che stava per diventare l'Ambrosiana; vi si trova però l'indicazione di un ritratto di donna (una duchessa di Milano) al quale è associato nel catalogo del 1686: « un ritratto a mezzo busto di un duca di Milano, indossante un tocco rosso, di mano di B. Luini »; attribuzione che fu rapidamente corretta: « di mano di Leonardo ». Nel 1798, Luini è di nuovo considerato l'autore del ritratto. Verso la metà del XIX secolo, l'analogia con il ritratto di donna, sicuramente opera di Leonardo, suscitò un nuovo interesse per quello del suo vicino: vi si vede, dipinta dallo stesso artista, la coppia principesca, Ludovico il Moro e Beatrice d'Este. In seguito, un raffronto con un dipinto autentico di questo principe orientò le ricerche verso Galeazzo Sforza ed anche Roberto da Sanseverina. Infine, certi storici dell'arte continuarono ad attribuire l'opera ad Ambrogio de Predis. Per tutte queste informazioni e questi successivi orientamenti, ci si riferirà a H. BODMER, *Leonardo*, in: *Klassiker der Kunst*, Stoccarda-Berlino, t. 37 (1931), tav. 45 e pagg. 366-367. A. CHASTEL e A. O. DELLA CHIESA, *Tout l'oeuvre peint de Léonard de Vinci*, Parigi 1968, Introduzione e pag. 100.

² Nel 1904, in occasione di un nuovo esame, si osservò nella zona inferiore del quadro una parte ridipinta. Essa nascondeva, sotto il prolungamento della veste e della stola, una mano che teneva un manoscritto musicale. Si cercarono i musicisti che Leonardo — o A. de Predis — avrebbero potuto conoscere durante i loro soggiorni a Milano; dopo numerose ipotesi, la maggioranza degli storici dell'arte, a cominciare da L. BELTRAMI, *Il « Musi-*

tima ipotesi è accettata a tal punto che la pubblicazione delle opere di questo musicista è illustrata, nella prima pagina di ciascun volume dal ritratto del «musicista»³ attualmente catalogato sotto questo nome al museo della Biblioteca Ambrosiana di Milano.

Questa identificazione, a dire il vero, non è senza fondamento. Quando, nell'autunno dell'anno 1482, Leonardo si recò a Milano, dove soggiognerà sino al 1498, Gaffurio era ancora a Lodi, sua città natale. Due anni più tardi, fu chiamato a dirigere la cantoria della cattedrale di Milano. Musicista e, soprattutto, notevole teorico, le sue qualità pedagogiche gli valsero una cattedra, fondata all'Università di Pavia nel 1498.⁴ Che i due artisti, il pittore e il musicista si siano incontrati e stimati è verosimile: nell'edizione della *Practica Musicae*, pubblicata a Milano nel 1496, una stampa rappresentante il maestro passa per un'opera di Leonardo.⁵

Tuttavia, l'argomento avanzato per giustificare l'identificazione del musicista è singolare.

Osservando ed interpretando i grafismi che appaiono in fondo alla pergamena in mano al musicista, Beltrami legge «CANT-ANG» (vedi fig. 1). Egli presenta queste abbreviazioni come l'*initium* di due parole: «CANT[um]» ed «ANG[elicum]» che farebbero allusione al trattato *Angelicum ac divinum opus*, pubblicato da Franchino nel 1508: curiosa interpretazione in cui l'*initium* della prima parola è inesistente. Ma questa prima lettura fu rapidamente sostituita da un'altra e venne suggerito il nome del cantore Angelo Testagrossa: «CANT[or] — ANG[elus]». Queste due soluzioni non furono accettate.

cista» di Leonardo da Vinci, in: *Raccolta Vinciana presso l'Archivio Storico del Comune di Milano, Castello Sforzesco*, fasc. II, (luglio 1905-luglio 1906), pagg. 75-80 e in particolare 77-78, adottarono il nome di Gaffurio. Oltre le opere già sopra menzionate, conviene citare: MORELLI, *Die Galerien Borgese und Doria Pamphili in Rom*, 1890, pag. 235 e segg.; «Enciclopedia Italiana» s.v. *Leonardo da Vinci*, Ambrogio de Predis, Bernardino Luini; W. VON SEITLITZ, *Leonardo da Vinci...*, Berlin 1909, 2 voll.; C. RICCI, *Il «Musicista» dell'Ambrosiana*, in «Bollettino d'Arte», n. 6, giugno 1913; L. BELTRAMI, *Franchino Gaffurio «il musicista» di Leonardo*, in *Miscellanea Vinciana*, Milano, II, luglio 1923; FR. COMMER, *Musikhefte für Musikgeschichte*, Lipsia 1873, t. V; FR. MALAGUZZI-VALERI, *La corte di Ludovico il Moro. La vita privata e l'arte a Milano nella seconda metà del Quattrocento*, Milano 1913-1923, t. III, (1917), pagg. 22-24.

³ FR. GAFFURIO, [Opera], *Veneranda Fabbrica Del Duomo di Milano*, in *Archivium Musices Metropolitanum Mediolanense*, t. I (1958). CL. SARTORI, *Gaffurio*, in *Voce MGG*, presenta ugualmente il ritratto del «musicista» sotto il nome di Gaffurio.

⁴ Oltre i dizionari della musica e le opere usuali, cfr. G. PORRO, *Pianta delle spese per l'Università di Pavia nel 1498*, in «Archivio storico lombardo», t. V. (1878), pag. 511.

⁵ Questo è il parere di CL. SARTORI (vedi n. 3).

Ma subito si pone una domanda: non si conosce veramente alcun ritratto di Franchino Gaffurio che la sua lunga carriera e la sua celebrità potrebbero giustificare?

Due documenti sono ben conosciuti. Il primo illustra il *Theoricum opus musicae disciplinae*, pubblicato a Napoli nel 1480 (fig. 2). Il musicista è alla tastiera del suo strumento le cui canne definiscono la divisione del monocordo in *b* e *#*. In pochi tratti sicuri, l'incisore disegna Franchino e profila il suo volto. Non una figura pingue né appesantita: l'organista è ancora giovane, — nato nel 1451, non aveva ancora trent'anni nel 1480 —, porta la veste lunga che, contro il mutar della moda, era mantenuta dai giovani aspiranti alla magistratura o al sacerdozio. (Gaffurio aveva ricevuto il sacerdozio negli anni 1473-74). Chiusa sotto un alto berretto rotondo, la chioma s'allarga ed incornicia il volto. E' tagliata sopra la nuca. Isolato dal fondo (un tocco bianco) il volto sta in tre tratti. I due primi sono interrotti: l'uno disegna l'inclinazione della fronte, il cavo dell'orbita, il profilo — leggermente curvo — del naso; l'altro, l'ala del naso, il solco nasolabiale ed il labbro superiore. L'ultimo mette in risalto il rigonfiamento del labbro inferiore e contiene il mento tra due perpendicolari il che gli conferisce una certa aguzza.

Si riconosce senza fatica lo stesso personaggio nel secondo ritratto (fig. 3) che illustra due opere successive di Gaffurio: lo *Angelicum opus musicae*, pubblicato a Milano nel 1508, e il *De Harmonia musicorum instrumentorum opus*, pubblicato a Milano ancora nel 1518. Ma qui Gaffurio appare sotto l'aspetto del «magister»: toga, batolo, maniche largamente svasate. (Ricordiamo che nel 1498, Gaffurio era in effetti diventato professore all'Università di Pavia). Troneggiante su un'alta cattedra, insegna. Con il volto inclinato e sorridente, parla (alcune parole significative sono riprodotte in un filatterio) ed il movimento del pensiero e della frase è sottolineato da un gesto della mano destra. Nella sinistra il «magister» tiene, diritto sul bordo del pulpito, il libro da cui ha staccato lo sguardo. Sul piano del pulpito, si nota una boccetta (a portata della mano destra) e una clessidra. La prima senza dubbio fa le veci del «bicchier d'acqua» che permette, ancora oggi, di schiarire la voce del conferenziere. La clessidra è l'antenata del nostro orologio. Il tema della lezione consacrata alle regole delle proporzioni è rappresentato dai disegni che in-

quadrano la cattedra: a sinistra, canne d'organo di diversa misura (3, 4, 6); a destra, fanno loro riscontro alcune linee, ben misurate dal compasso.

Seduti per terra, gli allievi sono stretti in semicerchio intorno alla cattedra. Bevono le parole del maestro che insegna loro i fondamenti di una musica basata sulle proporzioni matematiche. Non scrivono. Ascoltano. I loro sentimenti personali sono tradotti dalla attenzione dei volti, la maggior parte tesi verso il maestro, e, in qualcuno, dall'animazione delle mani. Pubblico attento, deferente e tuttavia vario: poiché si notano, tra eleganti discepoli, due monaci, chierici in berretto rotondo ed anche un professore — un collega! — che porta anche lui il batolo.⁶ Il successo e la fama di Gaffurio sono così discretamente ma chiaramente suggeriti. È vero che il ritratto, tracciato tra il 1498 (data della nomina del maestro a Pavia) ed il 1508 (data della prima edizione), denuncia gli effetti dell'età e di una vita consacrata ad austeri studi: i lineamenti della giovinezza, se pur riconoscibili, sono come inariditi. Il naso è lungo e, sebbene ricurvo, sembra ormai prolungare la linea della fronte. Il cavo delle orbite è nettamente meno pronunciato che nel ritratto precedente. Il mento è più prominente.

Questi due caratteri li riconosceremo in un terzo ritratto — meno conosciuto — ma trasformati dall'età e dalla tecnica poiché, questa volta non si tratta più di una incisione, bensì di una miniatura. Essa orna la pagina liminare di un manoscritto del *De Harmonia musicorum instrumentorum opus*. Per quanto quest'opera sia stata pubblicata a Milano nel 1500, la copia manoscritta è datata 1518.⁷ Lo stile del Rinascimento ha dettato la scelta della calligrafia ed i margini sono sontuosamente decorati da fronde fiorite, da due eleganti colombe e dal ritratto di due giovani discepoli. Ma è quello del maestro contenuto nell'iniziale isolata in cima alla pagina, che evidentemente attirerà la nostra attenzione (fig. 4).

Dipinto di profilo, come una volta il giovane organista, (fig. 2), il viso allungato offre proporzioni analoghe, ma le guance cadono su di un mento più pesante. Come nel quadro del «magister»

⁶ Osserviamo che un certo Jean de Liège, professore a Pavia, fu effettivamente collega di Gaffurio (vedi n. 21).

⁷ Lodi, Biblioteca comunale, Cod. miniato XXVIII. A 9. Questo manoscritto fu steso a Milano e terminato il 27 novembre 1518. Cfr. CL. SARTORI, Voce *Gaffurio*, in *MGG*, col. 1240.

(fig. 3), il naso prolunga la linea della fronte ed il sorriso affiora alle labbra semi-aperte. Gli occhi aperti sembrano guardare i due discepoli attenti e rispettosi dipinti, a destra, nella scena marginale. E' ancora il «magister» che appare in questo atteggiamento. Ma, poiché Gaffurio non porta il berretto rotondo, si nota il suo cranio piatto e calvo. Quanto ai capelli, sempre dritti e tagliati sopra la nuca, si sono fatti radi e lasciano ormai scoperte le orecchie. In breve, c'è il « naufragio della vecchiaia ».

Guardiamo ora il «musicista» (fig. 5) e paragoniamolo ai ritratti precedenti. Già a prima vista appaiono alcune differenze fondamentali. Lasciamo per il momento l'abito ed il berretto che attireranno tra poco la nostra attenzione. Ma osserviamo i lineamenti: l'insieme del viso è meno allungato; sotto gli zigomi accentuati, le guance s'affossano; il naso è robusto, dritto, la punta carnosa, le narici ben sviluppate. I grandi occhi invadono il viso e le loro pupille scure e dilatate lasciano poco spazio alla cornea. Notiamo ancora le labbra gonfie di cui l'arco superiore, superbamente tracciato, accusa tra le due curve l'incavo del solco nasolabiale. Sicuramente, il pittore dispone di più spazio dell'incisore per tracciare dettagliatamente i tratti che distinguono così nettamente questo ritratto dagli altri tre. Ma non si può invocare questo argomento a proposito della chioma. Ora questa è abbondante, ricciuta e scende per di più sin sulle spalle. Il giovane Gaffurio non aveva questo pregio. A ciò s'aggiunge un argomento più profondo perché psicologico: tra il sorriso benevolo del «magister», anziano e molto anziano, e la malinconia che, dalle labbra allo sguardo, pervade il «musicista», non vi è nulla di comune. Sono due esseri differenti non solo per l'aspetto fisico ma per la sensibilità.

Ma se questo «musicista» non è Gaffurio, chi è dunque?

Einstein, che ha pubblicato questo ritratto,⁸ non si pronuncia: «Portrait of a Musician at the Court of Ludovico il Moro. Leonardo da Vinci. Formerly ascribed to Ambrogio de Predis». Autore di «frottole» di cui questa immagine illustra il capitolo?

Quali furono dunque, alla corte di Milano, all'epoca in cui Leonardo vi soggiornò, i musicisti suscettibili di attirare la sua attenzione?

⁸ A. EINSTEIN, *The Italian Madrigal*, New York 1949, tomo I, pag. 47.

II. *Il pittore.*

Ma converrebbe, prima di intraprendere questa indagine, assicurarsi che il quadro sia di Leonardo: gli storici dell'arte, lo si è visto, hanno lungamente esitato. L'opera, si sa, è incompiuta. Su di un fondo rapidamente abbozzato si stacca una testa finemente e sottilmente dettagliata, dai volumi evidenziati da ombre trasparenti e da luci smorzate che si fondono armoniosamente. I capelli castani sono accuratamente inanellati intorno al viso ma, posteriormente, si fondono in una massa confusa che attende la precisione dell'ultimo tocco. La tunica di velluto nero è definita nella sua forma e nella sua materia. Lascia apparire, alla base del collo, il colletto della camicia di tela bianca. Questa tunica è tagliata al centro in uno spacco che lascia intravedere, appena schizzata, la camicia. La stola, color pesca, cade abbastanza mollemente sulle spalle senza che se ne possa precisare la materia. Il braccio destro si fonde nella tunica, ma la mano è accuratamente disegnata. Chiusa tra il pollice e le altre dita, di cui solo le falangi e le falangette appaiono in piena luce, una pergamena s'allarga sino all'estremità destra del quadro, coprendo la base della stola. Questa pergamena è solo schizzata. Ma il lavoro è sufficientemente curato perché vi si possa riconoscere lo strumento di lavoro del compositore: sgualcito, piegato e ripiegato, lascia intravedere delle brutte copie lavate con la spugna⁹ sulle quali però si staccano, ancora leggibili, alcuni tratti.

A priori, l'esame di questo quadro orienta verso Leonardo di cui si possiedono tante opere incompiute. D'altra parte, la finezza del viso, in cui appare una luce sottile che evoca lo «sfumato», il riflesso che illumina lo sguardo, sembrano dar ragione agli storici dell'arte che hanno finalmente abbandonato l'attribuzione del ritratto ad Ambrogio de Predis o anche a maestri minori come Boltraffia o Luini.¹⁰ Così, dunque, il ritratto di questo musicista sarebbe stato abbozzato durante il primo soggiorno di Leonardo a Milano tra il 1482 e il 1499, oppure al tempo del secondo, dal 1506 al 1508.

⁹ Sul materiale usato a quest'epoca dai musicisti: lavagne, quadri o pergamene cfr., S. CLERCX, *D'une ardoise aux partitions du XVI^e siècle*, in *Mélanges d'Histoire et d'Esthétique musicale offerts à Paul-Marie Masson*, Parigi 1955, tomo I, pag. 157 e segg.

¹⁰ Vedi la nota 1.

III. *I musicisti della corte di Milano.*

Chi poteva essere, a Milano, durante il soggiorno di Leonardo, il musicista di cui egli aveva cominciato il ritratto?

L'attività musicale del duomo è ben conosciuta dalla fine del XIV secolo e si arricchisce ancora nel XV.¹¹ Tuttavia, all'epoca dei soggiorni di Leonardo, solo Gaffurio dava lustro al duomo. Gli altri musicisti sono cantori senza dubbio eccellenti, ma senza particolare rilievo. Del resto, lo si vedrà, è verso la casa principesca che bisogna orientare la ricerca.

La corte di Milano, molto brillante in manifestazioni artistiche sotto i Visconti, aveva conosciuto il declino dopo la morte di Gian Maria nel 1412. Costanti lotte indebolirono il ducato. Bisognerà attendere le vittorie successive del condottiero Francesco Sforza, diventato duca di Milano sposando l'ultima erede dei Visconti, perché la corte ritrovi il suo lustro passato. Tuttavia, il condottiero sembra indifferente a certe arti. I suoi «musicisti ordinari» non sono né di «corte» né di «cappella», — la cattedrale che gestiva gli bastava, — ma suonatori di strumenti squillanti: sono in quaranta a dar fiato a trombe, pifferi, cromorni o a perquotere i tamburi.

Tuttavia questa situazione cambia nel 1468 quando Galeazzo Maria Sforza succede al padre. Nato nel 1444 ed educato dalla madre, volle resuscitare i fasti della corte dei Visconti. Riorganizzò la musica: cappella e corte. Il modello gli era fornito dalle corti francesi: Berry, Bourgogne, Anjou, senza dimenticare quella del re; d'altra parte volle mettersi all'altezza dei principi di Napoli, di Ferrara, di Mantova, di Firenze e della corte pontificia, che risorgeva dopo il concilio di Costanza.

Nel 1471 alcuni musicisti sono al suo servizio: Donato Cagnola, Feylipo Maurato, Antonio Ponza, Johanne de Napoli, Filipeto Romeo, Alexandro d'Allemagna, Filipello Spagnolo.¹² Senza dubbio erano musicisti di secondo ordine poiché, in seguito, Galeazzo ingaggiò dei cantori del duomo di cui aveva, come si sa, la gestione. Nel 1472, si vede apparire nel suo personale Simpliciano de Nonarte, Giovanni

¹¹ CL. SARTORI, *Josquin des Prés, cantore del Duomo di Milano, (1459-1472)*, in «Annales Musicologiques», tomo IV (1956), pagg. 55-83.

¹² G. CESARI, *Musica e Musicisti alla Corte sforzesca*, in FR. MAGALUZZI-VALERI, *Op. cit.*, tomo IV (1923), pagg. 183-254.

d'Avignon. Cardini de Francia (o du Bois), Thomas Leporis. Due anni più tardi, il principe ingaggerà ancora due « discantori » della cattedrale: Josquino e Aloysio (Compère). Contemporaneamente, fa reclutare musicisti in paesi stranieri.

Nel 1472, Thomas Leporis, di Rouen e Cardino de Bosco sono inviati alla corte di Francia muniti di due lettere di Galeazzo, l'una destinata a « Johanni Ohem » (Ockeghem) « venerabilis amice noster carissime »..., l'altra al suo ambasciatore alla corte di Francia, Marco Trotti.¹³ Altri musicisti vanno « ...in loca transalpina et in Anglian... » per ingaggiare cantori.¹⁴ Tra il 1472 ed il 1473, Gaspard (von Weerbecke) è inviato in Fiandra.¹⁵ Così pure, nel 1472, Gorio « storiografo » della corte ducale, dichiarava che il suo signore aveva trenta cantori « oltramontani » tra i quali un certo Cordiero che egli particolarmente apprezzava.¹⁶

Altri documenti rivelano il nome di musicisti che, sin dalla fine dell'anno in cui lo storiografo ne parla, hanno raggiunto il numero di quaranta: diciotto alla corte, ventidue alla cappella.¹⁷ Tra i primi un maestro, un organista, strumentisti e cantori; i secondi raggruppano un maestro (l'Abbe) e dei cantori. Gli archivi rivelano così lo stato della musica ducale a partire dal 1474.¹⁸ A corte: Gasparre Vicebatte (van Weerbecke), d'Henrico (Knoep, di Liegi), Peroto (tenore proveniente dalla corte d'Este), Victore de Bruges, Zorzo Brant (Georgio), d. Antonio di Cambray, Guglielmo Pergier, Cardino (du Bois), Rugiero (de Flandria), Iacomo de Olandia (Jacopo Olterii), Olligio (Eligio Cocher), Zannino de Annono (o Anon), Gilet (d. Giletus Cossu), Jacotino, d. Prugli, Lorenzo, Antonio de Bruges, d. Rolando. Alla cappella: d. Abbate (Antonio Guinati), d. Bovis (Pietro Alardi del Boys), d. Andrea, d. Zohanne d'Avignon, Raynaldino, d. Raynero, Cardinale, Cornelio, Michele de Feyt, d. Zohanne Cornuel, Perisono, Thebaldo, Jacheto

¹³ Cfr. E. MOTTA, *Musicisti alla corte degli Sforza*, in « Archivio storico lombardo », tomo XIV (1887), pagg. 305-306 (fonte: Archivi di Milano, *Reg. Missive*, n. 110, fol. 106^v e *Reg. Ducale*, n. 115, fol. 480^v).

¹⁴ *Id.*, *Ibid.*, tomo V (1878), pag. 31.

¹⁵ *Id.*, *Ibid.*, tomo XIV (1887), pagg. 308-309 e 311.

¹⁶ *Id.*, *Ibid.*, pagg. 310-312.

¹⁷ G. CESARI, *Op. cit.*, pagg. 190-192.

¹⁸ *Id.*, *Ibid.*, pag. 192. G. PORRO, *Lettere di Galeazzo Maria Sforza duca di Milano*, in « Archivio storico lombardo », tomo V (1878), pagg. 255-259, cita una lista di musicisti a partire dal 30 marzo 1475. CL. SARTORI, *Op. cit.*, riporta i nomi di altri musicisti da A. R. NATALE, *I diari di Cicco Simonetta*, in « Archivio storico lombardo », 1953, pag. 197.

de Rohano (di Rouen), d. lo preosto (d. proposito de Santa Tezla = Sempliciano da Novate), d. Ghneto (d. Ghenet), Michele da Torsi (de Tours), Aluyseto (Loyset Compère), Zohanne Martino (Johannes Martini), Iuschino (Zuschino, Juxtino, Joschino) francese, de Francia, picardo, il fratello di l'Abbà, d. Raynero, Antonio Ponzio, Alexandro (Alexander Agricola). Altre liste datanti dal 1474 al 1475 menzionano altri musicisti: d. Cordier (Johannes de Tour-nai), d. Pietro Daule (di Liegi), d. Danieli, d. Enrico sacristano, Ly dui Spagnoli, d. Thomas, Gualtero, Sagristano (il sacrestano), Peroto, Pietro da Calon, Karlo Grillo, Zanin Lomon, Jachotino, Zilio de Cose, Lorenzo, Pietro da Holli.¹⁹

Dopo la morte di Galeazzo Sforza, assassinato nel 1476, suo fratello Ludovico attribuirà minore importanza alle arti. Lotte politiche e una situazione finanziaria difficile lo distolgono da questo aspetto della vita principesca. Già nel 1476, i musicisti gli indirizzarono una supplica (in francese) per ottenere, come per il passato, abiti.²⁰ La lista dei cantori del 1481 è sensibilmente diminuita: vi si trovano Gaspard, Pierre Daule, Jans de Liège, Giovanni d'Avignon, Pierre Alardi de Lyon, Henri Knoep de Liège, Zanino de Anono, Jacotino Picardo, Gio. Cordier e Josquino.²¹ Tuttavia, le partenze successive di un certo numero di essi (Gaspard nel 1481, Josquin nel 1484 e, verso la stessa epoca, Aloysio Compère e Gio. Cordier) obbligherà Ludovico ad ingaggiare altri cantori. Nel 1490 appare Ruth « cantore brabantino »;²² nel 1492 Pierre Dayle se ne va in Francia, alla corte di Carlo VIII, con il suo collega Janes da Liegi²³ per reclutarvi giovani cantori.²⁴

¹⁹ Queste liste sono nei lavori citati alle note 12-18; i nomi di musicisti messi tra parentesi, designano ortografie differenti che compaiono in altri documenti. Una delle liste del 1474 è menzionata da CL. SARTORI, *Op. cit.*, pag. 66 da G. BARBLAN, *Storia di Milano*, Fondazione Treccani, vol. III (*Archivio di Stato di Milano, Potenze sovrane*, n. 124, cart. *Musicisti*). Si osserverà, non senza interesse, la presenza alla corte milanese del cantore Carlo Grillo, che permette di datare la frottola di Josquin: *Il Grillo è bon cantore* che A. PIRRO, *Histoire de la musique de la fin du XIV^e s. à la fin du XVI^e s.*, Paris 1940, pag. 233 e H. OSTHOFF, *Josquin Desprez*, Tutzing 1962, tomo I, pag. 61, datano durante il soggiorno di Josquin al servizio d'Ascanio Sforza.

²⁰ Cfr. G. CESARI, *Op. cit.*, pagg. 194-195.

²¹ *Id.*, *Ibid.*, pag. 195.

²² E. MOTTA, *Op. cit.*, in « Arch. stor. lombardo », tomo XIV (1887), pag. 533 e segg.

²³ Jean de Liège, cantore alla cappella ducale nel 1492 è inviato in Francia con Pierre Daule per reclutarvi dei musicisti. Dal 1463 era professore degli « oltramontani » a Pavia. Cfr. E. MOTTA, *Musica alla corte degli Sforza*, in « Arch. stor. lomb. », tomo XIV (1887), pag. 338, n. 2 e pag. 534. M. FORMENTINI, *Il ducato di Milano*, Milano 1887, pag. 636.

²⁴ E. MOTTA, *ibid.*, pag. 534 e segg.

La conquista di Milano, nel 1490, da parte di Carlo VIII, attenuerà ancora l'attività musicale della corte; malgrado il ritorno a Milano di Gaspard van Weerbeke nel 1488, bisognerà aspettare la ripresa del potere da parte del giovane Galeazzo, figlio di Galeazzo Maria, ed il matrimonio di Bianca Maria Sforza con l'imperatore Massimiliano nel 1493 perché la vita artistica ritrovi il suo splendore.

Ma a quest'epoca, se si tiene conto dello stile del ritratto dipinto da Leonardo²⁵ e, soprattutto, del fatto che è incompiuto, il «musicista» aveva dovuto lasciare Milano.

IV. *Abbigliamento del «musicista».*

Conviene ancora assicurarsi che questo musicista fu veramente legato alla corte degli Sforza.

Molto attento ai fasti della sua corte, Galeazzo Maria non si era accontentato di imitare le grandi case principesche di Francia e d'Italia nel risuscitare l'attività musicale a Milano. Conveniva ancora distinguere i «suoi» musici. Decise di vestirli tutti allo stesso modo.

Sin dal 1474, aveva espresso il desiderio che tutti i suoi musicisti fossero effigiati in una delle grandi sale del «nuovo castello» che egli faceva costruire nello stile sontuoso del tempo.²⁶

Molti documenti d'archivio dell'anno 1475 definiscono gli abiti dei musicisti. Il principe vi dà al suo sarto indicazioni precise. Il 30 marzo scrive: «...qui inclusi te mandamo le liste de li cantori de la nostra capella... quali volemo tutti faci vestire nel modo infrascripto. Primo a li cantori faray fare un vestito longo per caduno, sempio o fodrato de bombaxina che sia de panno fiore de persico o turquoise, o verde sambagato o como meglio ad essi parirà purché tuti siano del medesimo colore preterea faragli uno

²⁵ A. CHASTEL e A. O. DELLA CHIESA, *Tout l'oeuvre peint de Léonard de Vinci*, Parigi 1968, v. 1482 e n. 25.

²⁶ E. MOTTA, Op. cit., in «Arch. storico lombardo», tomo XIV (1887), pag. 317. «... In quello medesimo loco da una delle parte siano dipincti tutti: li cantori ducali con li loro abiti truchi e capuzi dal naturale...». (Fonte: *Arch. St. Milano*, doc. LXII, pag. 88 e pag. 96 e segg.). Questo documento che avevamo sperato di verificare negli archivi di Milano è scomparso. Il palazzo Sforza, restaurato, non contiene più, purtroppo, il dipinto commissionato da Galeazzo nel 1474. Secondo le informazioni che mi dà G. G. Belloni, direttore del Museo del Castello Sforzesco, quella pittura che rappresentava «li cantori ducali» è scomparsa; del resto non si è neanche sicuri che essa sia stata realizzata. Ringrazio G. G. Belloni di queste precisazioni.

zuparello per caduno de terzanello o zandale, tuti de medesimo colore».

I «cantori della nostra cappella» citati nel documento sono in numero di trentatré.²⁷

Il 3 dicembre un testo simile dà altre precisazioni sull'abbigliamento dei musicisti: «Volemo che alli nostri cantori annotati nell'inclusa lista dagli el veluto negro per uno zuparello per caduno, et la panna morello scuro per un vestito per caduno non obstante ordine in contrario. Quale veluto et panno gli donamo. Ma cerchery un panno che sia fino, et habia bono colore scuro in modo che alli dicti cantori se possa persuadere che el sia morello de grana, quamvis el sia altramente».²⁸

Questi testi sono confermati da altre testimonianze: per esempio, quando i musicisti accompagnavano la corte alle residenze di Pavia, di Vigevano o di Villanova, o durante i viaggi ducali, rivestivano i loro «abiti turchi».²⁹

Infine, alcuni di essi avevano il beneficio della confezione di abiti più particolari. Il 12 marzo 1475, per esempio, a titolo di ricompensa e perché il principe è contento del suo organista, Giorgio di Gerardo, decide di offrirgli il velluto per una tunica (Zupone = tunica o veste lunga; dialettale) ed un tessuto scarlatto per farsi un mantello che si getterà sulle braccia, lungo sino alle ginocchia.³⁰ Alla stessa epoca, il duca accordava a Gaspar «nostro cantore» una veste di velluto scuro

²⁷ G. PORRO, *Lettere di Gal. M. Sforza*, in «Arch. stor. lomb.», tomo V (1878), pag. 255. La lista dei musicisti così vestiti è un po' diversa da quella menzionata sopra (v. pagg. 8-9). «d. Labbe. - Gaspar. - d. Cordier. - Victore de Bruges. - d. Enrico. - d. Bonis. - Peroto. - d. Prugli. - Cornelio. - d. Rolando. - Eligio. - d. Pietro Daule. - Michele Feyt. - d. Danieli. - Georgio Brant. - d. Antonio de Cambray. - d. Gullielmo Pergier. - Rogliero. - Cardino. - d. Zohanne Avignon. - Ghilet. - Zanino Anon. - Zanino Lumon. - d. Proposito de Santa Tegla. - d. Ghilet. - Aloyseto. - Michele de Tros. - Iuschino. - d. Enrico sacristano. - Li dui spagnoli. - d. Raynero. - Antonio Ponso».

²⁸ Id., *Ibid.*, pagg. 258-259. La lista dei cantori menziona, questa volta, ventisei nomi: «d. Labe. - Gaspar vicceabbe. - D. Johanne Cordier. - D. Henrico. - Peroto. - D. Bonis. - Georgio Brant. - D. Antonio de Cambray. - Rughiero. - Cardino. - Zannino Linon. - D. Johanne d'Avignon. - Zanino Avon. - Galet. - D. Daniel. - Elligio. - d. Prugli. - d. Rolando. - d. Pierre Daule. - Cornelio. - D. Proposito de Santa Tecla. - D. Ghinet. - Aloyseto. - Michele de Carpi. - Juschino. - D. Henrico Sacristi».

²⁹ FR. MALAGUZZI-VALERI, Op. cit., tomo I (1913), pag. 540 e segg. e 544 «... d'abiti turchi o mantelli et capuzi...». Nel 1475 è menzionato lo «zuparello».

³⁰ Cfr. G. PORRO, *Lettere...*, cit., in «Arch. stor. lomb.», tomo V (1878), pag. 641. «... siamo contenti e volemo tu dagli a Giorgio de Gerardo [non citato nelle liste precedenti e, senza dubbio, recentemente ingaggiato] nostro organista et veluto per uno zupone et la scarlata per farse uno mantello da butare fora le brage, longo al paro del genognio: qual gli donano». Pavia, 12 maggio 1475.

« nel modo hay dato a Labbe et Cardier similiter nostri cantori ». ³¹
 Il 22 settembre 1475, offre una sottana a Giorgio Brant. ³²

La pettinatura, per quanto citata in molti testi, non è mai ben definita. Ma i « capuzi » non cambiano affatto ed il primo documento che li menziona (vedi la nota 26) è laconico: « ... e capuzi dal naturale... ». Il colore rosso ne è precisato numerose volte, specialmente in un ritratto di Bernardino dei Conti, musicista alla corte di Ludovico il Moro nel 1476: si tratta di un suonatore di chitarra e di liuto. Come il « musicista », porta un berretto rosso e presenta una pagina di musica, piegata e spiegata. ³³

Gettiamo ora un nuovo sguardo sul « musicista ». La tunica di velluto scuro, dal colletto diritto, inquadrato finemente dalla camicia di tela bianca; le spalle ricoperte da una stola « color pesca » un po' rosata; tutto ciò evoca il costume dei musicisti della corte degli Sforza, definito, nel testo del 3 dicembre, evidentemente, l'abito invernale.

Non c'è dubbio, quindi, che Leonardo abbia dipinto un musicista della corte di Milano. Ma quale?

V. *Jusquino*.

Senza dubbio sarebbe difficile rintracciare, tra i musicisti della corte degli Sforza, quello di cui Leonardo aveva abbozzato i tratti all'inizio del suo soggiorno a Milano, ³⁴ se non si conoscesse di uno di essi, Josquin des Prez, un altro ritratto. Si tratta di un'incisione assai mediocre, ricavata da un ritratto che era una volta nella chiesa di Sainte-Gudule a Bruxelles e di cui non resta traccia. ³⁵

Esaminiamola (fig. 6) paragonandola al « musicista ». Senza tener

³¹ Id., *Ibid.*, pag. 272. Questi due cantori dispongono egualmente di due cavalli per un viaggio che non è precisato (cfr. G. PORRO, *Lettere...*, cit., in « Arch. stor. lomb. », tomo VI, 1879, pag. 263 e segg.).

³² G. PORRO, *Ibid.*, pag. 666 « ... al Brant nostro cantore una fodra de volpe per un gheleto de zettonino raso cremexino che gli donassemo alliora. Adesso te replicamo quello medesimo et volemo se non li hay dato essa fodra gli dagli de presente ». Villanova, 22 settembre 1475. Ringrazio Madame Françoise Dehousse, assistente all'Università di Liegi, d'avermi aiutato a tradurre questi testi scritti in un italiano antico e regionale.

³³ FR. MALAGUZZI-VALERI, *La corte...*, cit., tomo III (1917), pag. 52. Altri spagnoli figurano alla corte degli Sforza ma principalmente alla fine del secolo e, senza dubbio in seguito all'espulsione degli ebrei dalla Spagna nel 1492. Sono menzionati da G. CESARI, *Op. cit.*, pag. 245 e segg.

³⁴ Tale è, in ogni caso, l'opinione generalmente ammessa dagli storici dell'arte. Cfr. A. CHASTEL e A.O. DELLA CHIESA, *Tout l'oeuvre peint de Léonard de Vinci*, Parigi 1968, v. 1482 e n. 25. Ricordiamo che altri storici avevano suggerito, oltre al nome di Gaffurio, quello di altri musicisti, specialmente Jean Cordier de Tournai (vedi cap. 1).

³⁵ Questa incisione è pubblicata da P. VAN OPMEER, *Opus chronographicum orbis universi*, Anversa 1611, pag. 440. « Conspicitur Josquinius depictus Bruxellis in S. Gudulæ in tabula aræ dextræ ante chorum honesta sane facie ac blandis oculis ».

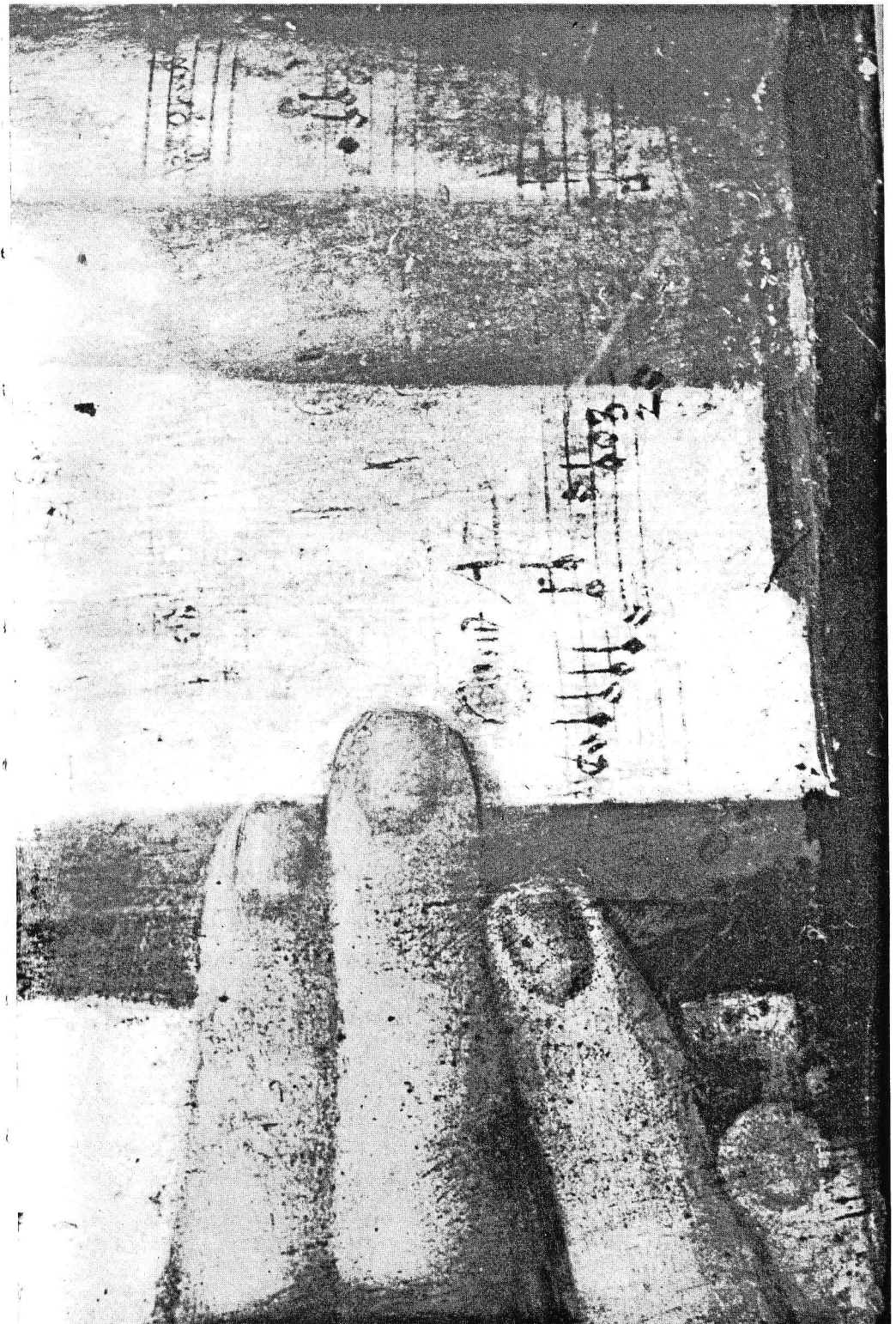


Fig. 1 - Il manoscritto, Milano, Museo della Biblioteca Ambrosiana.

Ioannis Jacobi Lomati Mediolanensis disticon .

Aetherios quicunque cupis cognoscere cantus :
Franchini hoc opus est : sat ubi lector habes .

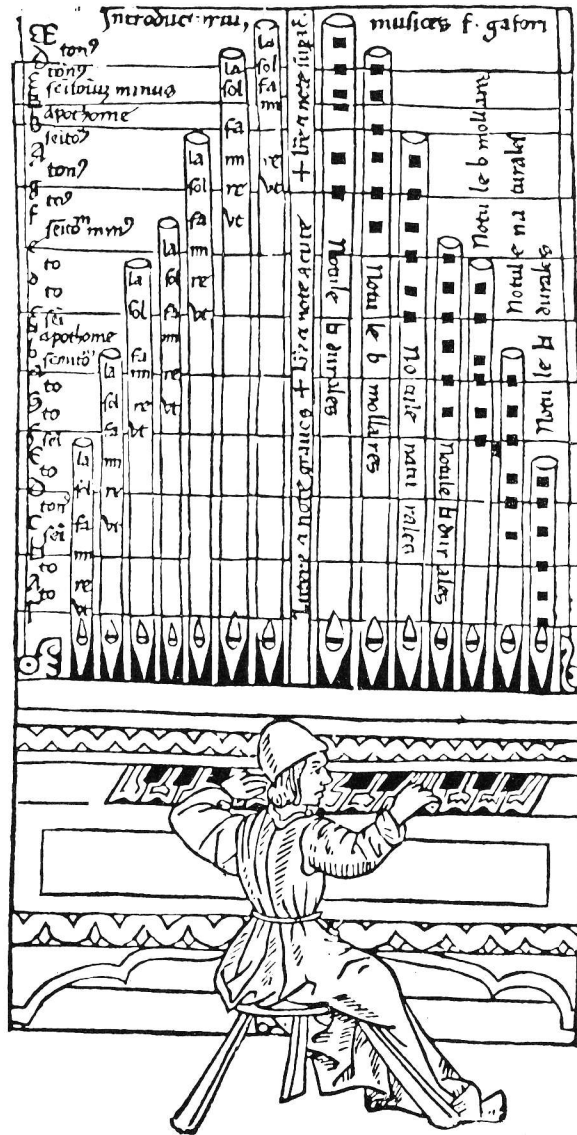


Fig. 2 - Ritratto di Gaffurio, dal *Theoricum opus musicae disciplinae*, Napoli 1480.



Fig. 3 - *Angelicum opus musicae*, Milano 1508 e *De Harmonia musicorum instrumentorum opus*, Milano 1518.

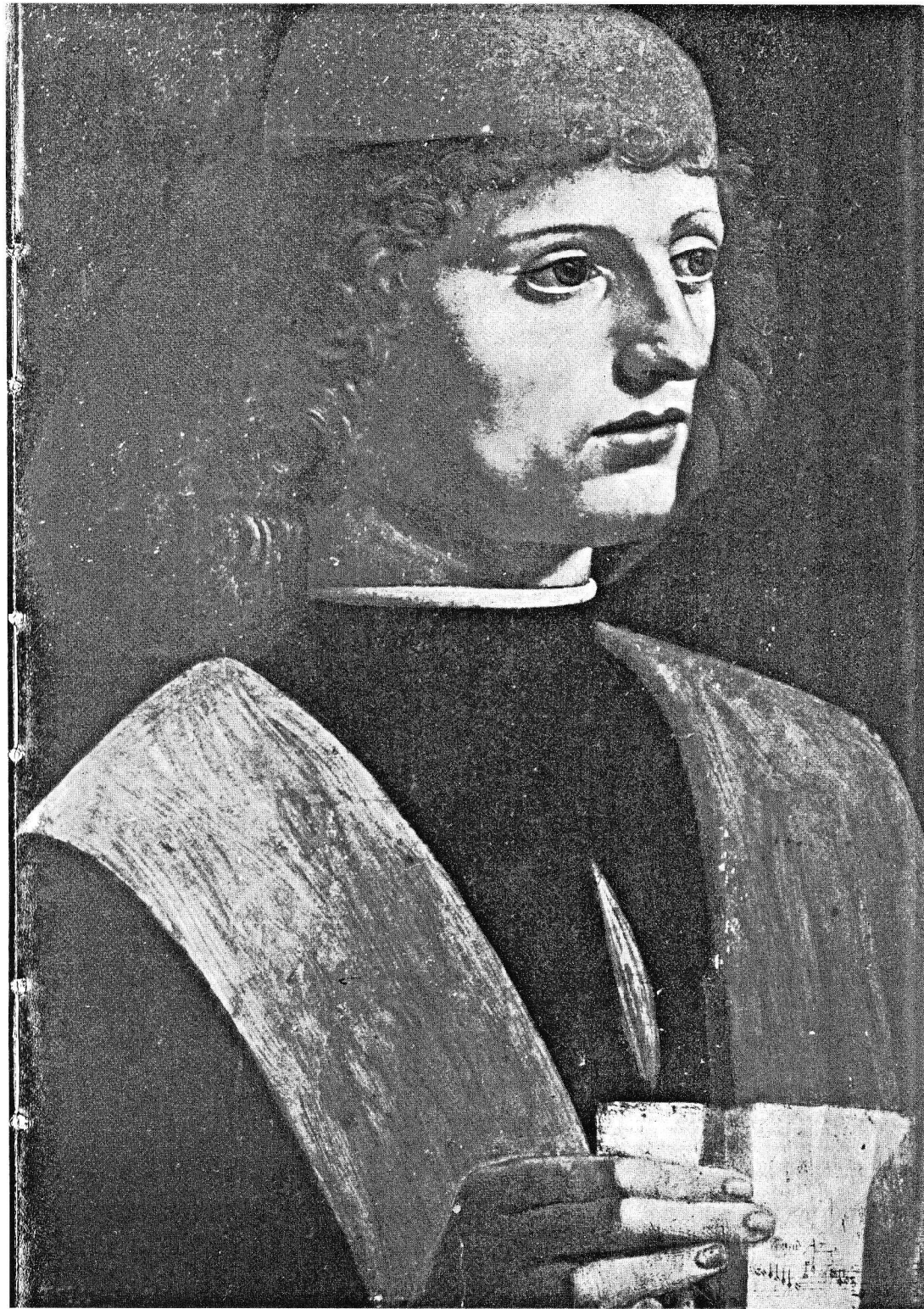
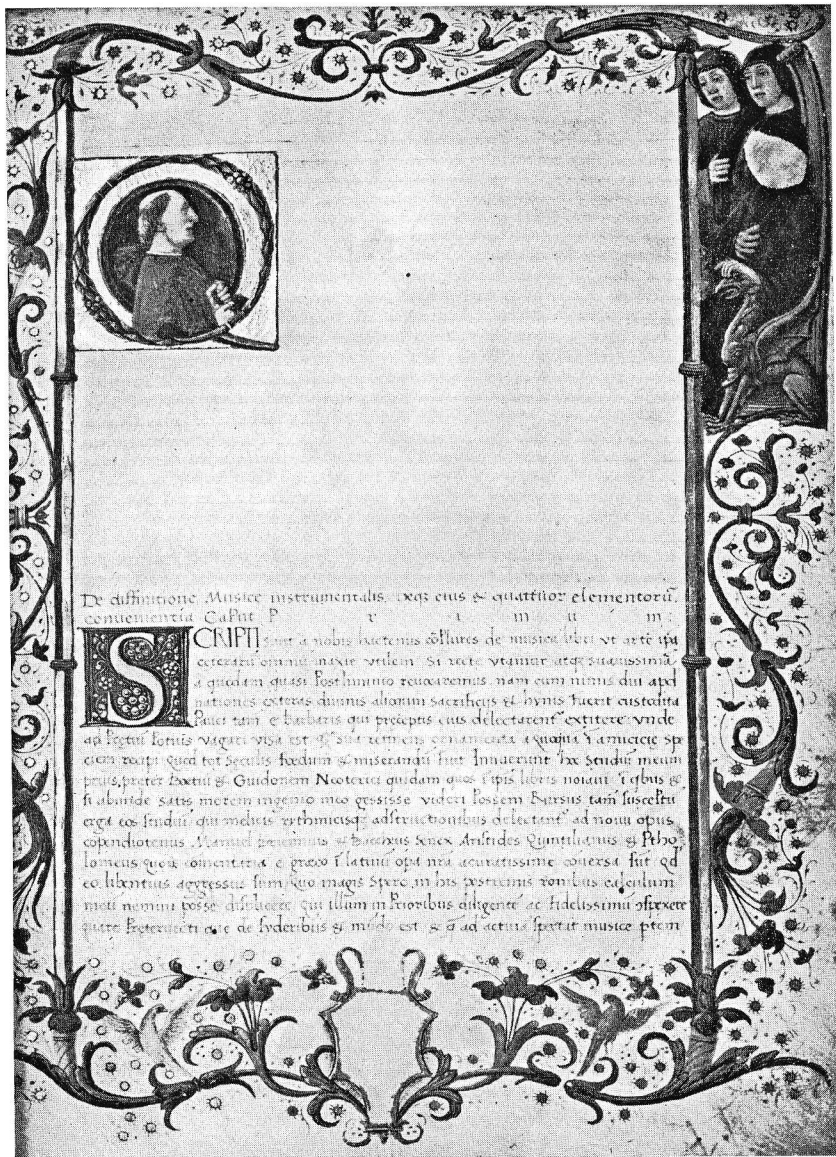


Fig. 4 - *De Harmonia musicorum instrumentorum opus*, ms. Lodi Bibl. comunale, cod. min. XXVIII A g (1518).

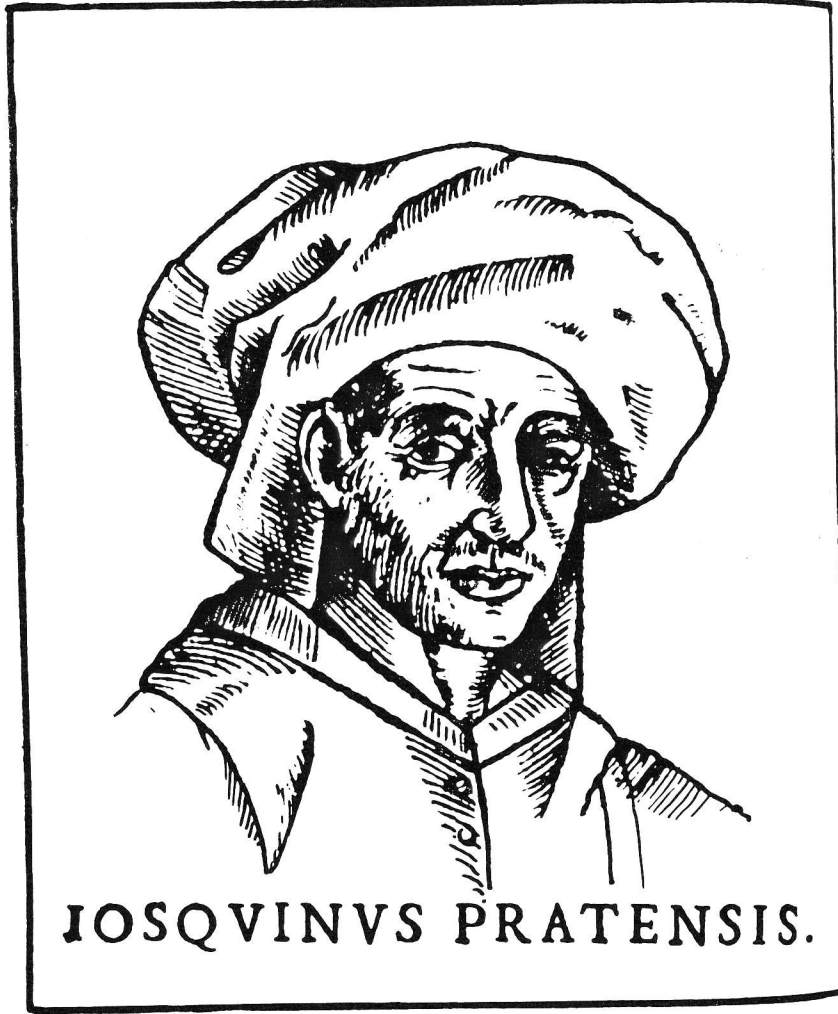


Fig. 6 - P. VAN OPMEER, *Opus chronographicum orbis universi*, Anversa 1611, pag. 440.



Fig. 7 - Jean Perréal, *Le arti liberali*, Le Puy (Haute Loire), Cattedrale di Notre-Dame.



Fig. 8 - Jean Perréal, *Le arti liberali: la Musica*, Le Puy (Haute Loire).

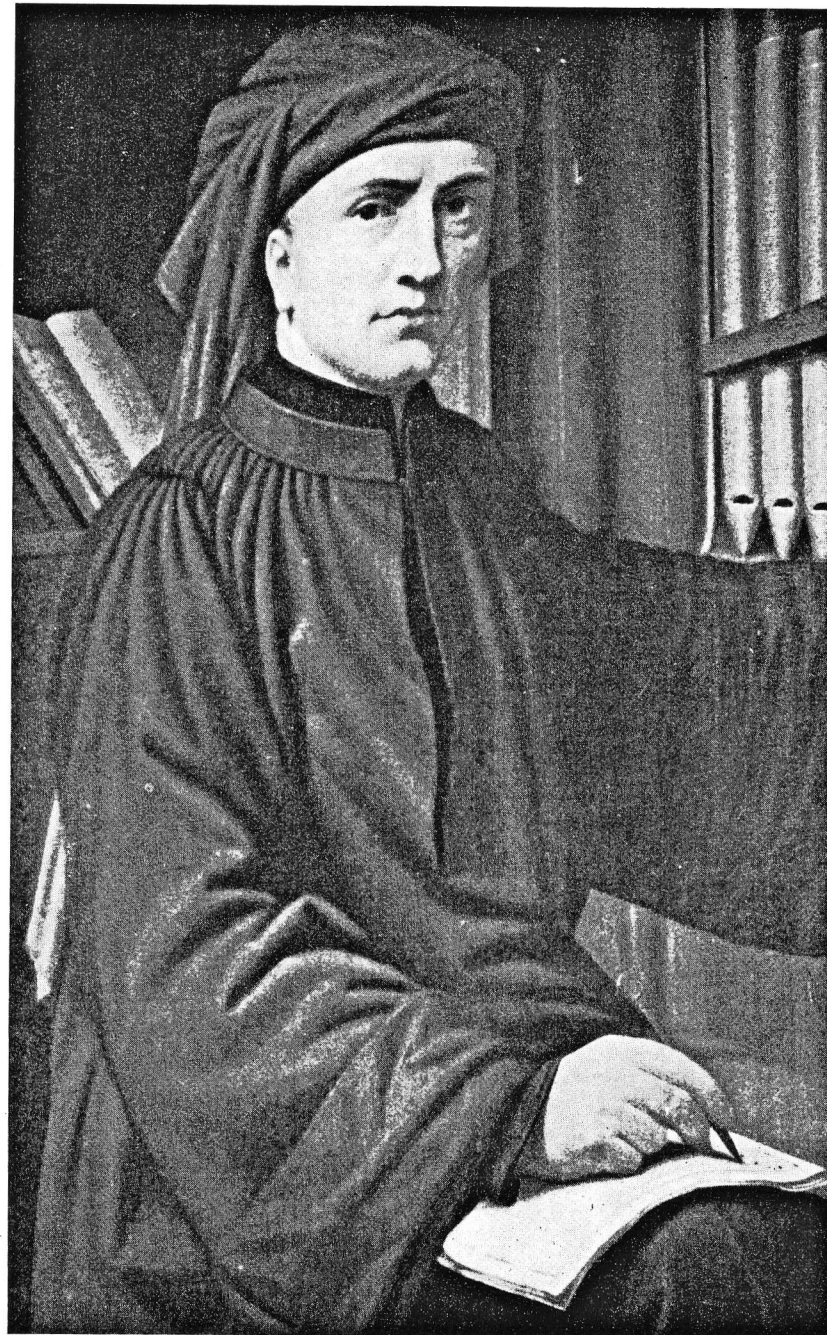


Fig. 9 - G. Houdel, *Ritratto di Josquin des Prez* (1881), Condé, Municipio.

conto della differenza delle tecniche e, soprattutto, della qualità che li separa, è facile trovare ciò che li associa.

Senza dubbio, una prima osservazione si impone: gli anni sono passati. Ma la vita itinerante di Josquin, di cui tante tappe restano ancora sconosciute, non permette di precisare la data del ritratto originale. Forse conviene situarlo all'epoca in cui egli fu in relazione con Margherita d'Austria, allora reggente dei Paesi Bassi, tra il 1508 ed il 1514.³⁶ A quest'epoca, il musicista, che porta un cappuccio che nasconde la chioma, avrebbe dunque circa 65 anni. Tuttavia, tranne le rughe della fronte e della radice del naso, l'assottigliamento delle guance, gli occhi più affossati nelle loro orbite, la forma e le proporzioni del viso restano simili. Osserviamo i tratti: la fronte larga sottolineata dalle sopracciglia sottili e ben tracciate, il naso dritto e lungo dalle narici allargate, le labbra, così caratteristiche, l'inferiore ancora carnoso, il superiore che disegna un arco ben rilevato dal solco nasolabiale che l'incisione segna maggiormente. L'assottigliamento delle guance e le rughe sottolineano gli effetti del tempo trascorso. Ma vediamo lo sguardo: definito da pupille scure e, apparentemente, meno luminose di quelle del « musicista », sembra esprimere lo stesso pensiero e la stessa sensibilità. « Josquinus Pratensis », precisa l'autore dell'incisione: colui che sarà citato una trentina d'anni dopo da Glareanus come il maestro dell'« ars perfecta », che Lutero e la Roma della controriforma presenteranno ai loro musicisti come un modello.

VI. *La pergamena.*

Era sufficiente, forse, paragonare questi due ritratti per identificare il « musicista ». Ma bisognava veramente procedere in tal modo? La sparizione dell'incisione, dopo quella dell'originale, avrebbe impedito l'identificazione del musicista dipinto da Leonardo?

Rivediamo attentamente le figure n. 1 e 5 ed osserviamo l'oggetto mostrato, in maniera un po' insolita dalla mano destra del musicista, come se il pittore avesse voluto attirare l'attenzione dello spettatore.

Su questa pergamena scarabocchiata, lavata e rilavata, sulla quale il compositore prende appunti, alcuni frammenti attirano più precisamente l'attenzione. Al fondo della pagina, l'ultimo rigo, posto sotto il dito medio e come indicato da questo, presenta lettere e note che conviene esaminare attentamente. A sinistra di questo rigo, nella parte

³⁶ H. OSTHOFF, *Josquin Desprez*, H. Schneider, Tutzing 1962, tomo I, cap. 5, pag. 64 e segg.

del manoscritto più scura per una piega profonda, si può leggere: «Cont». Sopra il rigo: «CATUZ» e «A Z».

Come interpretare queste lettere? Apparentemente le note scritte sul rigo potrebbero ritrovarsi nel «Cont[ratenor]», nel «Ca[n]tuz» e nello «A[ltu]z» di un'opera che questo frammento di tema porterebbe a definire: mottetto, messa o canzone.

La linea melodica, fondata principalmente su un esacordo discendente, è frequente nelle opere di Josquin, soprattutto in quelle che si possono datare nel suo periodo milanese;³⁷ tema discendente, che definisce non solo l'esacordo ma il modo, di cui certi esempi sono menzionati dal Glareanus. Questi considera Josquin come colui che ha «perfettamente» adattato alla sua arte una conoscenza approfondita dei modi antichi. Si possono osservare numerosi esempi di questo motivo nelle messe: *Malheur me bat*,^{38/1} *Fortuna* (Agnus),^{38/2} l'*Agnus* pubblicato nel quarto volume dei manoscritti di Gaffurio.^{38/3} L'*Homme armé* «sexti toni»,^{38/4} *La sol fa re mi*,^{38/5} *D'un autre aimer*.^{38/6} Questa sesta discendente appare ugualmente in alcuni mottetti, specialmente in *Domine non secundum peccata*.^{38/7}

Ma che questo tema, che definisce il modo attraverso un esacordo discendente, sia frequente in opere di Josquin non sarebbe sufficiente a identificare quello del «musicista» se non apparisse in un modo più preciso — sorta di «Leit-Motiv» — in un mottetto veramente caratteristico del musicista: *Illibata Dei virgo nutrix* di cui l'acrostico è ben conosciuto: «IOSQUIN DESPREZ / A / CAVESCAUGA».³⁹

Quest'opera è conservata, per quanto ne sappiamo, in due documenti: il primo, anonimo, è un manoscritto datato nella prima metà del XVI secolo,⁴⁰ il secondo è stampato.⁴¹ In questa edizione l'autore

³⁷ Oltre a qualche documento originale, abbiamo soprattutto scorso le opere di Josquin pubblicate nella collezione delle sue opere complete (*Werken van Josquin des Prés* dello SMIJERS e l'edizione di mss. della Cattedrale di Milano copiati da Gaffurio, pubblicati da A. BORTONE (Archivium Musicae Metropolitanæ Mediolanense - A.M.M.M.), come le analisi fatte da H. OSTHOFF, Op. cit.

³⁸ 1. W. SMIJERS, *Werken*, cit., fasc. 19; 2. GLAREANUS, Op. cit., pagg. 390-391 e *Werken*, cit., fasc. 13; 3. Ms. CASS. 39, fol. 100r, in *Liber Capelle Ecclesie Maioris*, Quarto codice di GAFFURIO, pag. 119 (A.M.M.M., 16); 4. Vedi la trascrizione di A. BORTONE, *Josquin Des Prés e Vari. Messe, Magnificat, Mottetto e Inno*, in A.M.M.M., 15 (1969), pagg. 35-64 e *Werken*, fasc. 14; 5. *Werken*, fasc. 11, 6. *Ibid.*, fasc. 23; 7. *Ibid.*, fasc. 4, pag. 267 e GLAREANUS, *Dodekachordon*, pag. 247. [n. 5: quest'opera è generalmente posta durante il periodo romano della vita di Josquin (cfr. OSTHOFF, Op. cit., tomo 1, pag. 3). Ritorniamo su questo problema in un altro studio.]

³⁹ Cfr. S. SMIJERS, *Een kleine bijdrage voor Josquin en Isaac*, in: *Gedenkboek aangeboden aan Dr. D. Scheurleer*, L'Aia 1925, e *Werke*, fasc. 9.

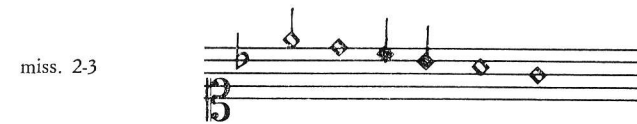
⁴⁰ Roma, Bibl. Vat. Cap. Sistina, ms. 15, fol. 243v-247v.


⁴¹ PETRUCCI, *Mottetti a cinque*, Libro 1°, 15.




è nominato: n. IIII, Josquino, *Illibata*: orbene, l'esacordo discendente è frequente. Prima di esaminare i diversi aspetti dell'esacordo, osserviamo ancora il frammento di pergamena rappresentato da Leonardo: le pieghe verticali della pergamena tagliano e ritagliano le linee orizzontali dei righi. Le sei note ben disegnate sono così separate dal loro contesto.

Vediamo ora la partitura di *Illibata* paragonandola al manoscritto originale.⁴² Al centro delle cinque voci,⁴³ il tenor è essenzialmente fondato su un gioco di solmisazione: La - Mi - La che illustra il modo (primo, con un bemolle, nelle sue due posizioni; Sol - Re - Sol e Re - La - Re). Scritto in valori lunghi, certamente destinato ad uno strumento perché privo di testo, è tagliato da lunghi silenzi che mettono in evidenza la struttura di una polifonia a quattro voci cantate. L'opera è divisa in due parti: la prima in proporzione ternaria (tempo perfetto prolatone minore), la seconda in tempo imperfetto diminuito ma tagliato, nella parte centrale, da un inciso in proporzione ternaria. La prima parte è fugata, formata da un soggetto e da un controsoggetto, mentre la seconda è scritta in un contrappunto regolare in cui il La - Mi - La, più breve e più frequente, partecipa maggiormente al gioco polifonico. La figurazione in ogni parte è presente: l'esacordo discendente che appare già nel secondo *tempus* del tema iniziale e determina con le sue numerose riprese il carattere di malinconia nostalgica così frequente nelle opere di Josquin (ed espresso dallo sguardo del «musicista»).

Si può osservare la figurazione nel superius:⁴⁴



⁴² In A. SMIJERS, W., fasc. 9, appaiono alcune differenze tra questa trascrizione e il manoscritto di Roma: specialmente alcuni ternari () sono stati interpretati come

binari () o ancora () in () . Questa interpretazione, troppo «calcolata» toglie a questo mottetto una sottigliezza ed un «non so che» che corrisponde insieme al testo e al carattere dell'autore che vi si definisce.

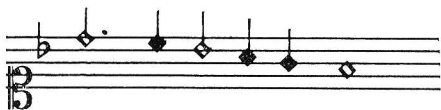
⁴³ Il «contratenor 2» non porta alcun testo nel manoscritto originale. La sua tessitura è pressapoco simile a quella del contratenor; tuttavia, nella 2ª parte, è più alta e ha veramente la funzione di un contralto.

⁴⁴ Per quanto questi controlli siano stati fatti sul manoscritto originale, le battute sono menzionate, per facilità del lettore, secondo la trascrizione moderna.

miss. 26-27



miss. 44-45



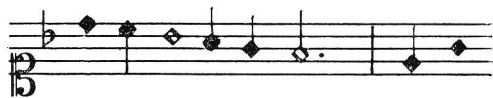
miss. 74-75



miss. 112-114



miss. 122-124

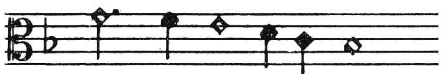


miss. 137-139



Nell'altus:

miss. 47-48



miss. 122-124

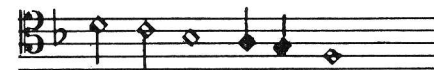


Questi esempi suscitano un'osservazione: la maggior parte delle seste discendenti si trova al contratenor e la convergenza più evidente s'instaura tra il cantus e l'altus. Questa constatazione giustifica le

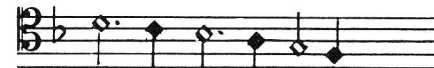
tre parole scritte dal pittore: «Cont[ratenor]», «Ca[n]tus» e «A[ltu]s».⁴⁵

Nel contratenor:

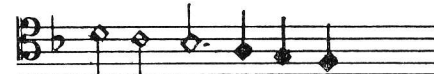
miss. 16-17



miss. 26-27



miss. 44-45



miss. 55-56



mis. 71



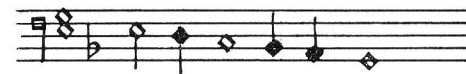
miss. 111-113



Il risultato di questa analisi invita a gettare uno sguardo più attento sulle altre parti della pergamena: alcune note cancellate, altre più o meno visibili ma isolate dal loro contesto:

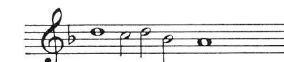
Nel bassus:

miss. 47-48



non possono, apparentemente, dire nulla. Il rigo superiore porta segni illeggibili, gettati giù in fretta, che attendono di essere precisati. Chi

⁴⁵ Un'altra figurazione attira l'attenzione sulle battute 66, 67 e 68 in corrispondenza della parola *Roborendo*;



E in effetti, appare nella canzone *Faulte d'argent* (A. SMIJERS, W., fasc. 5); ancora una volta tema discendente frequente in Josquin e che sembra corrispondere alla sua sensibilità.

ha potuto osservare la scrittura mancina di Leonardo, meno leggibile e meno regolare quando va da sinistra a destra, potrebbe interpretare questo grafisma: «G-Z O qino». Si può leggere Josquino? È difficile poterlo affermare. Ma questo dettaglio è di scarsa importanza. Le osservazioni e le ragioni già portate sembrano sufficienti per riconoscere nel «musicista» un ritratto di Josquin des Prez. Che esso sia solamente abbozzato non può sorprendere perché i due artisti hanno potuto incontrarsi a Milano solo durante un breve periodo: tra il 1482 e il 1484.

Tutto contribuisce, in effetti, a definire il musicista: l'età che aveva a quell'epoca; i particolari del costume⁴⁶ (che non possono riferirsi a Gaffurio). E poi il viso: i tratti caratteristici e la profondità dello sguardo rivelano, in età più giovane, il «Josquinus Pratensis» dell'incisione tarda del XVII secolo. In fine, sulla pergamena, il tema accuratamente disegnato, suggerisce un'opera di Josquin nella quale il musicista rivela le sue origini:⁴⁷ «JOSQUIN DES PREZ A CAV ESCAUGA».⁴⁸

⁴⁶ Questo spacco, che appare in Francia solo all'inizio del XVI secolo, è già di moda nelle corti italiane dalla metà del XV secolo. Cfr. FR. BOUCHER, *Histoire du costume*, Parigi 1965.

⁴⁷ Cfr. CH. VAN DEN BORREN, *Une hypothèse concernant le lieu de naissance de Josquin des Prez*, in *Festschrift Schmit-Görg*, Bonn 1957, pagg. 21-25. SUZANNE CLERCX, *Redde Cesari... A propos de la musique dite flamande*, in «Revue Wallonne», (1970), pag. 217.

⁴⁸ Tra Valenciennes e Condé, alle sorgenti dell'Escaut. («L'Escaut sorge in Francia, bagna Cambrai, Valenciennes e Condé, passa in Belgio, bagna Tournai...»: questa frase la imparano a memoria tutti i bambini dell'Hainaut). Molti villaggi portano il nome del fiume: *Escaudoeuvres* presso Cambrai, *Escaudain* tra Cambrai e Valenciennes, *Escupont* presso Condé, che si pronunciano, nella regione, «Ecaudoeuvre», «Ecaudian», «Ecaupont», come «Ecaussine» nell'attuale provincia di Hainaut. *Escaugae* infine, alle sorgenti stesse dell'Escaut. Parimenti, numerosi villaggi o frazioni portano il nome «de Prés», specialmente a tre chilometri da Condé. Che Josquin abbia scelto ed ottenuto, malgrado una comoda prebenda a Saint-Quentin dove aveva fatto i suoi studi, di ritirarsi a Condé, orienterebbe la sua origine verso Escaupont, a tre chilometri da Condé. Tuttavia, un altro documento orienta piuttosto l'attenzione verso Escaudain: la canzone «*J'ay mys mon coeur en ung lieu seullement*» [Bologna, ms. 726 GP, e B. fol. 8 ss., citato da L. TORCHI in «Rivista musicale italiana», (1906), pagg. 504-505]. Questa informazione, Ch. van den Borren l'aveva classificata nella sua documentazione su Josquin. È strano che, nel suo articolo sulle origini di Josquin (cfr. n. 47), non abbia più pensato al testo di questa canzone ed al nome del compositore: Jo. Descaudain. Aveva forse dimenticato questa scheda del 1906 oppure l'ha ritenuta inutile? Malauguratamente questa canzone è incompleta e delle 7 voci che apparentemente doveva contenere, non ne restano che due basse. Il testo rivela tuttavia uno spirito molto «Josquiniano».

«Jay mys mon coeur en ung lieu seullement
Sy tressament que ne sey pleut sortir
Tant plus y pense et plus ay de soucy
Las, ie ne puis vivre joyeusement».

Un'altra canzone di Jo. Descaudain, scritta a cinque voci, di cui l'una costituisce il canone del superius «in subdiapason», fu stampata da Susato nelle sue *Vingt et six chan-*

VII. Altri ritratti di Josquin.

Altri due ritratti di Josquin des Prez sollecitano ugualmente la nostra attenzione. Uno di essi è del pittore Jean Perréal (?-1530), artista sovente citato ma di cui poche opere sono giunte sino a noi.⁴⁹ Si tratta di un affresco scoperto sotto un intonaco nell'antica libreria capitolare della cattedrale di Puy in Alvernia. Quest'opera era stata commissionata dal canonico Odin che morì nel 1502: si può dunque datare attorno al 1500.

Questa pittura rappresenta le arti liberali. Ciascuna di esse è rappresentata da una musa: Grammatica, Logica, Retorica e Musica.⁵⁰ Esse insegnano i segreti della loro scienza ad alcuni discepoli: Erasmo, il conte di Ligny, il canonico Odin e Josquin des Prez (fig. 7). Almeno, tale è il suggerimento che madame Huillet d'Istria trae da un'analisi minuziosa.

Il discepolo della «Musa-Musica» porta il nome di Tubald (fig. 8). In riferimento alla leggenda di Pitagora, il musicista biblico tiene il martello che sta per battere l'incudine. Ma i suoi abiti sono tagliati secondo la moda che regna verso il 1500 e il suo viso non manca di ricordare quello del musicista più illustre dell'epoca, Josquin des

sons musicales et novells à cinq parties, Anversa (1543): *Je my levay par un matin*. Esercizio contrappuntistico di un giovane musicista (Josquin che, a Saint-Quentin, avrebbe portato il nome del suo villaggio?). O saggio di scrittura polifonica di un maestro della cattedrale di Cambrai (tra il 1509 e il 1527), Jean Remy, alias Descaudain? Questo musicista è citato nel testamento di Jean Leleu (... Joannis Remigii, alias Descaudain...) citato da J. DELPORTE, *Jean Leleu (dit Lupus ou Lupi): 1505-1539*, in «Musique et Liturgie», VI (1939), pag. 105. Queste due opere gli sono generalmente attribuite. In ogni caso, il testo della prima canzone e lo stile musicale della seconda non sono affatto estranei allo stile ed alla sensibilità del giovane Josquin.

Infine *Escaugae*, modesta frazione attraversata da un piccolo fiumiciattolo che va a raggiungere, alcuni chilometri più lontano, la sorgente dell'Escaut. Situata non lontano da Saint-Quentin, questo luogo d'origine del musicista giustificerebbe la scelta di questa città, piuttosto che della cattedrale di Cambrai per compiere gli studi.

Un'altra osservazione merita un po' di attenzione: il tenor *la-mi-la* del mottetto *Illibata*. Designa il modo e non ha, in apparenza, altro significato. Tuttavia, la maggior parte dei tenor neumatici hanno, nelle opere di Josquin, un senso preciso (si pensi, tra gli altri a *rè-ut-rè-ut-rè-fa-mi-ré* o anche a *la-sol-fa-ré mi*). *La-mi-la* non avrà proprio alcun significato in un'opera in cui Josquin si definisce ed offre alla Vergine il suo *la-mi-la*? («Consola la-mi-la canentes in tua lauda»: «consola coloro che cantano la-mi-la in tua lode»). In lingua piccarda, *moi* si pronuncia *mi*; *la* potrebbe essere *là*. In questo caso *la-mi-la* potrebbe significare: *là, sono là?* Semplice ipotesi ma che riflette ancora una volta lo spirito di Josquin in un'epoca in cui la letteratura francese è animata dallo stile dei «rhetoriciens».

⁴⁹ Cfr. MADELEINE HUILLET D'ISTRIA, *Jean Perréal*, in «Gazette des Beaux-Arts», maggio 1949, pagg. 313-344.

⁵⁰ Delle altre tre arti liberali rimangono solo vaghe tracce impossibili da restaurare. Id., *ibid.*

Prez, come sarà rappresentato sull'incisione che ha attirato la nostra attenzione.⁵¹ È madame Huillet d'Istria che fece questo confronto e osservò che, sull'affresco, il musicista sembra avere una cinquantina d'anni (in realtà un po' di più). Malgrado la differenza di tecniche ed il peso fatale degli anni, il paragone con il giovane « musicista » non sembra meno probante, almeno per alcuni tratti caratteristici: la forma generale del viso (girato stavolta verso sinistra e, per di più, inclinato), la lunghezza del naso dalle narici svasate, le labbra fortemente segnate, il solco naso-labiale pronunciato. Beninteso, l'inclinazione della testa lascia apparire le pieghe ed i tendini del collo. Quanto all'orecchio — visibile sotto il cappuccio —, assomiglia a quello dell'incisione (fig. 6). Per di più la posizione degli occhi — infossati nelle orbite ed insieme « proiettati » alla superficie del volto — e la smorfia delle grosse labbra traducono curiosamente quell'impressione nostalgica che, indubbiamente, sembra legata al nome stesso di Josquin e che, d'altra parte, non è senza risonanza nelle sue opere.

Poiché, nella fuga degli anni, sembra che la personalità del musicista si definisca in una complessità che non cambia molto: tristezza e umorismo, sensibilità e spirito razionale, e che, d'altra parte, in quest'epoca traspariva in molti musicisti dell'antica contea di Hainaut e della regione piccarda. Eredità, attraverso numerosi strati di civiltà, del vecchio mondo celtico? Può darsi. Ma anche riflesso di una vita personale che fu itinerante, e di un genio insoddisfatto. Poiché Josquin non ha trovato come Lasso, Philippe de Monte o Willaert — un luogo dove stabilirsi nella pace e nella serenità. Da ciò, senza dubbio, il suo rimpianto, così sovente espresso, per la patria della sua infanzia, il suo desiderio di ritornarvi, la sua morte a Condé sulle rive dell'Escaut. In ogni caso è curioso che i suoi tre ritratti, così differenti per l'età, la qualità e la tecnica, rivelino una stessa anima. Ma lasciamo questo excursus all'ambito imponderabile della psicologia e poniamoci la domanda che subito sorge: dove dunque Jean Perréal avrebbe potuto incontrare Josquin?

⁵¹ H. OSTHOFF, Op. cit., tomo I, pag. 87 considera come autentico il ritratto di Josquin dell'incisione presentata da Opmeer per quanto la mediocre qualità gli sembri una « caricatura »; d'altra parte, non prende affatto in considerazione il suggerimento di M. Huillet d'Istria (*Ibid.*, tomo II, pagg. 309-310). Anche E. LOWINSKY, *Scholarship in the Renaissance Music*, in « Renaissance Society of American Publications », s.d., pagg. 255-262, considera il suggerimento della Huillet d'Istria come un « puzzle » e ritiene che non sia ammissibile per il musicologo (pag. 256, n. 3).

Madame Huillet d'Istria ci orienta verso Lione dove il pittore ha fatto lunghi soggiorni.⁵² Che Josquin abbia potuto andarci e viverci non ha nulla di inverosimile. Dopo la sua giovinezza milanese, la sua vita fu un incessante va e vieni tra l'Italia e la Francia. E nessuno ignora il ruolo di nodo che tra i due paesi Lione, diventa un grande centro di mercati, di banche e di stampa, ha sostenuto in quest'epoca. Il re e la sua corte ci vanno più volte durante il lungo periodo delle guerre italiane e Josquin, che frequenta la corte, ha potuto seguirla nei suoi incessanti spostamenti.⁵³ Ma non è che una ipotesi. L'esistenza di Josquin è ancora troppo mal conosciuta perché si possa risolvere oggi questo problema.

Infine, un ultimo ritratto del musicista merita di essere menzionato: conservato nella grande sala del municipio di Condé, fu dipinto nel 1881 da G. Houdel. Secondo la tradizione, un antico ritratto di Josquin, conservato in questa città, era molto sciupato. Parve opportuno rifarlo per ricordare alla popolazione di Condé uno dei lustri della sua storia.⁵⁴

Quale fu il modello di Houdel? Né il « musicista », a quell'epoca sconosciuto come tale, né l'affresco di Puy, recentemente ritrovato. Forse la pittura deteriorata? Forse l'incisione pubblicata da Opmeer? Una certa rassomiglianza tra le due fisionomie rende questa ipotesi plausibile (paragonare la fig. 6 alla fig. 9): le proporzioni del viso sono analoghe⁵⁵ così come la posizione della testa che lascia libero l'orecchio destro; per quanto ringiovanito, il personaggio mostra tuttavia gli stessi tratti, particolarmente la curva delle sopracciglia, le labbra ben marcate, la lunghezza del naso dalle ali svasate. Ma non sono autentici né l'abito, né l'atteggiamento del musicista davanti

⁵² M. HUILLET d'ISTRIA, Op. cit., pag. 314. Il pittore risiedette lungamente a Lione, specialmente durante i regni di Carlo VIII, Luigi XII e Francesco I. « Era uno dei grandi spiriti del Rinascimento come Leonardo da Vinci, scienziato ed artista, di volta in volta pittore, architetto, decoratore, organizzatore delle "entrées" dei grandi personaggi, poeta in queste occasioni... ».

⁵³ H. OSTHOFF considera, anche lui, la possibilità di un soggiorno di Josquin a Lione specialmente nel momento in cui Filippo il Bello, ritornando dalla Spagna con la sua cappella, venne a Lione nell'aprile del 1503 (Op. cit., tomo I, pag. 46).

⁵⁴ Le statue di Jean e Hubert van Eyck, a Maaseik ed a Bruges, e di molti altri personaggi storici, testimoniano lo stesso movimento.

⁵⁵ La fotografia deforma un poco i tratti; non avendo potuto trovare un fotografo nella zona, sono andata io stessa. Il ritratto è situato in altezza ed è sospeso sulla verticale dall'alto in basso. Salita su un sedia scomoda ho fatto numerose prove di cui questa è la più corretta. Ringrazio il personale del municipio di Condé di avermi permesso di fare questa fotografia senza preannunciare la mia visita.

all'organo, né il gesto della mano destra che scrive su un quaderno oblungo con tre righe. Paragonando questi quattro documenti, non si può non essere colpiti dalla rassomiglianza che avvicina curiosamente il commovente ritratto schizzato da Leonardo, l'affresco di Jean Peréal, l'incisione di Opmeer ed il modesto omaggio di un artista poco conosciuto della fine del XIX secolo.

VIII. Come in lui stesso...

Elaborato tra il 1482 ed il 1484, il ritratto del «musicista» restò senza dubbio incompiuto per la partenza di Josquin per Roma. Una domanda merita d'essere posta: questo dipinto fu commissionato a Leonardo e da chi? Durante questi due anni, la corte di Milano è diretta da Ludovico, poco interessato alle arti, particolarmente alla musica, e preoccupato per le sue finanze.⁵⁶ È difficile immaginare che questo principe abbia ordinato, a sue spese, il ritratto di un musicista che figurava tra gli ultimi della sua cappella. La sua avarizia verso i musicisti assomiglia molto a quella attribuita a suo fratello, il cardinale Ascanio che Josquin ed il poeta Seraphino dell'Aquila illustrarono nella poesia «Lacchia far a mi» e nella celebrazione ironica di Josquin nella messa «*la sol fa re mi*». Ma, per esistere, il ritratto del «musicista» doveva attendere un ordine principesco? Ci sono, nella storia dell'arte, anche altri impulsi impellenti. Quelli, particolarmente, che nascono da una amicizia o da una emozione personale. Leonardo non avrà avvertito qualche corrispondenza segreta tra il suo divino genio di pittore e l'arte del giovane musicista venuto dal Nord: una costruzione fondata sulla matematica, tesa verso una perfezione rigorosa e tuttavia temperata, umanizzata, da una sensibilità squisita? E Leonardo non è forse presente nel modo in cui vede e rappresenta

⁵⁶ Sotto il regno di Galeazzo, Josquin ha il beneficio di alcuni vantaggi precisati da documenti; nel 1475, riceve un salario di 5 ducati al mese [cfr. E. MOTTA, *Musici alla corte Sforza*, in «Arch. stor. lomb.», (1887), pag. 254]; il 3 ottobre, dello stesso anno è pagato per la composizione — o la copia — di opere musicali per la cappella: «...volemò che daghi ad Justino ce li nostre cantori de la nostra capella quaterni vinti de charta come esse te dira, per un libro chieso ha da fare per la nostra capella» [cfr. G. PORRO, *Lettera di Galeazzo Maria Sforza*, in «Arch. stor. lomb.» (1879), pag. 251]. Nel 1476, viene dato ordine al contabile di consegnare a Josquin 20 quaderni di carta «per un libro... ha fare» per la cappella ducale (*Ibid.*, pag. 271). La sola menzione particolare di Josquin, sotto il regno di Ludovico (senza che il musicista sia retribuito), è una autorizzazione di recarsi in Francia il 12 aprile 1479: «Lett. di passo a Josquin icardo cantore et capellano nostro... iterò ad sanctum Antonium de Vienna (in Francia), solvendì votigratia». Questo congedo gli era stato accordato per tre mesi (cfr. E. MOTTA, *Musica alla corte Sforza*, in «Arch. stor. lomb.», 1887, pag. 527).

il «musicista» della corte milanese, aureolato dai riccioli d'oro della giovinezza? Ma, come l'abbiamo ricordato, questa amicizia fu necessariamente fuggitiva. La partenza di Josquin per Roma doveva separare i due artisti. Si saranno ritrovati più tardi, particolarmente quando Leonardo andò a terminare i suoi giorni sulle rive della Loira? Lo ignoriamo. Ma, anche se i due uomini si sono rivisti, il tempo era passato dalla loro gioventù. *Omnia tempus habent*. Il viso incartapecorito del canonico di Saint-Quentin e di Condé non era tale da poter indurre il pittore a terminare un ritratto cominciato circa quarant'anni prima e dimenticato, forse, in qualche angolo di Milano.

Il 2 maggio 1519, Leonardo si spegneva nella solitudine della sua piccola casa di Cloux presso Amboise. Nel 1521 Josquin moriva sulle rive del suo Escaut natale. Nel 1522, Gaffurio, a Milano, terminava la sua lunga carriera di «magister». Nel mondo della «musica celeste» che ormai li raduna, si può immaginare l'eterno sorriso del «magister» che mostra con l'indice ai suoi discepoli — «per non errare», come diceva sulla terra — non più i segni tradizionali delle proporzioni musicali, ma il modello reale del «musicista»: Josquinus Pratensis.

(Traduzione di Paolo Gallarati)

La Rupert Foundation, un ente fondato in Svizzera per favorire le arti e la musica bandisce un concorso per giovani direttori d'orchestra, che avrà luogo a Londra il 12 e il 13 marzo 1973. Il concorso è organizzato dalla Rupert Foundation in collaborazione con la London Symphony Orchestra.

Il vincitore avrà un premio di 2.000 sterline e un permesso speciale che gli consentirà di viaggiare con l'orchestra per un anno, tale è infatti la durata della borsa di studio. Avrà inoltre, durante quel periodo, la possibilità di lavorare con la London Symphony Orchestra e di dirigere un certo numero di concerti pubblici, uno dei quali avrà luogo a

Londra il 15 marzo 1973, durante il Royal Festival Hall.

Il vincitore lavorerà con il direttore stabile della London Symphony Orchestra, André Previn, e potrà acquisire un'esperienza pratica, con una delle più grandi orchestre del mondo.

Possono iscriversi candidati di ogni nazionalità — dai venti ai ventinove anni — e i concorrenti devono avere al loro attivo un'esperienza direttoriale di una certa durata compiuta con complessi (orchestrali) di professionisti o di dilettanti.

Ulteriori informazioni possono essere richieste a Michael Kaye, 27 Baker Street, Londra W1M 2AB. Le domande devono essere inoltrate entro il 31 dicembre 1972.