

NUOVE ANNOTAZIONI SU LEONARDO E LA MUSICA

Tornare sul tema «Leonardo e la musica», dopo che svariati saggi ed un intero libro vi sono stati dedicati, può apparire fatica improba. Quasi ogni aspetto dell'interesse vinciano per la musica sembra essere stato debitamente considerato: dagli strumenti musicali disegnati o progettati dallo scienziato,¹ alle sue riflessioni nel campo della fisiologia e dell'acustica;² dalle testimonianze sulle sue doti nell'improvvisazione musicale, alle teorie estetiche da lui espresse nel cosiddetto *Paragone* tra pittura e musica.³

Va sicuramente riconosciuto a Emanuel Winternitz il maggior merito nell'aver evidenziato questo peculiare aspetto del multiforme ingegno leonardesco.⁴ Significative integrazioni alle ricerche del Winternitz si sono segnalate sul versante ingegneristico e organologico del discorso,⁵ nonché su motivi specifici come i rebus ed i canoni musicali scritti da Leonardo.⁶ Infine, ad un autorevole critico come il Marinoni si devono svariate puntualizzazioni sul tema in oggetto, con un riesame critico del concetto di «tempo armonico».⁷

¹ Sui quali cfr. EMANUEL WINTERNITZ in «Raccolta Vinciana», XX, 1964, quindi in ID., *Leonardo da Vinci as a Musician*, New Haven and London, 1982 (quest'opera ha completamente rimpiazzato il precedente studio di E. MAGNI-DUFFLOCO, *Da Vinci's Music*, London, 1957).

² *Anatomy the Teacher. On the Impact of Leonardo's Anatomical Research on his Musical and others Machines*, «Proceedings of the American Philosophical Society», III/4, 1967; e *Leonardo as a Musician* cit., pp. 93-136.

³ E. WINTERNITZ, *La musica nel "Paragone" di Leonardo da Vinci*, «Studi Musicali», I, 1972, pp. 79-99, e ID., *Leonardo as a Musician* cit., pp. 204-223.

⁴ Anche se non tutto quanto asserito dallo studioso appare oggi pienamente condivisibile. Si vedano comunque anche le sue compendiose voci «Leonardo da Vinci» in *The New Grove*, X, pp. 670-672, e *MGG*, XIII, coll. 1664-67; cfr. inoltre WILLIAM F. PRIZER, *Music at the Court of the Sforza: the Birth and Death of a Musical Center*, «Musica Disciplina», XLIII, 1989, pp. 141-193; 188-191.

⁵ Cfr. MAURO CARPICECI, *I meccanismi musicali di Leonardo*, «Raccolta Vinciana», XXII, 1987, pp. 3-46, e MARCO TIELLA, *Gli strumenti musicali disegnati da Leonardo*, in *Leonardo e gli spettacoli del suo tempo*, a cura di M. Mazzocchi Doglio et alii, Milano, 1983, pp. 87-100.

⁶ AUGUSTO MARINONI, *I rebus di Leonardo da Vinci*, Firenze, 1954. Su altri spunti musicali presenti nell'opera di Leonardo cfr. da ultimo H. COLIN SLIM, *The Lutenist's Hand*, «Achaemia Leonardi Vinci», I, 1988, pp. 32-34.

⁷ Cfr. A. MARINONI, *Tempo armonico o musicale in Leonardo da Vinci*, «Lingua Nostra», XVI, 1955, pp. 45-48, e ID., *Leonardo, la musica e lo spettacolo*, in *Leonardo e gli spettacoli del*

Malgrado questo, motivi per un supplemento di indagine non sembrano mancare. In generale, sappiamo ancora poco su quali siano state le 'musiche intorno a Leonardo',⁸ cioè sul contesto musicale e sui musicisti e compositori che egli poté incontrare e con i quali poté confrontarsi. Inoltre, appaiono meritevoli di rinnovata considerazione le riflessioni di Leonardo sul fenomeno musicale, in particolare se riferite alla trattatistica musicale coeva. Perciò, in questa sede si tenterà:

- 1) una rilettura degli episodi della biografia vinciana che hanno attinenza con la pratica musicale;
- 2) una disamina dei possibili contatti con musicisti attivi a Milano alla corte di Ludovico Sforza, con una riflessione sul *Ritratto di musico* dell'Ambrosiana;
- 3) annotazioni sulla teoria musicale e sul *Paragone* tra pittura e musica.

1

Leonardo è detto dai suoi contemporanei e dai più antichi biografi aver posseduto abilità musicali ed essersi distinto come suonatore e improvvisatore sulla 'lira'. Ecco le testimonianze.⁹

Luca Pacioli, *De divina proportione* (Milano, 1497-98, ma stampato a Venezia nel 1509). Libro II.vi:¹⁰

... quali sono stati fatti dal degnissimo pittore, prospettivo, architetto, musico e di tutte virtù dotato Lionardo da Vinci fiorentino ...

Paolo Giovio, *Elogia virorum illustrium*. «Leonardus e Vincio» (c. 1520):¹¹

... ad lyram que scite caneret; cunctis per omnem aetatem principibus mire placuit ...

suo tempo cit., pp. 13-16; sul concetto di tempo in Leonardo cfr. ora anche FRANCESCO P. DI TEODORO, «Mille ottanta d'essi tempi», in *Tutte le opere non son per istancarmi. Raccolta di scritti per i settant'anni di Carlo Pedretti*, a cura di F. Frosini, Roma, 1998, pp. 77-83; BONNIE BLACKBURN, *Leonardo and Gaffurio on Harmony and the Pulse of Music*, in *Essays on Music and Culture in Honor of Herbert Kellman*, ed. B. Haggh, Paris, Minerve, 2001, pp. 128-149.

⁸ Parafrasiamo l'espressione usata da Nino Pirrotta per Giorgione e per Tiziano in altrettanti saggi pubblicati nel suo *Poesia e musica e altri saggi*, Firenze, La Nuova Italia - Discanto, 1994, pp. 129-135 e 137-151.

⁹ Per le fonti della storiografia artistica rinascimentale si è consultato il classico JULIUS SCHLOSSER MAGNINO, *La letteratura artistica*, Firenze, 1996', pp. 189-201 e 291-301.

¹⁰ LUCA PACIOLI, *De divina proportione*, in *Scritti rinascimentali di architettura*, a cura di A. Bruschi, C. Maltese et alii, Milano, 1978, pp. 23-144. Una copia autografa dell'opera fu offerta dal Pacioli a Ludovico Sforza nel 1498 (ora alla Bibliothèque Universitaire di Ginevra).

¹¹ Cfr. *Pauli Iovii Opera*, VIII: *Elogia virorum illustrium*, a cura di R. Meregazzi, Roma, 1972, p. 229.

L'Anonimo Gaddiano (c. 1537-42) (ms. Magl. XVII, 17):¹²

Fu eloquente nel parlare et raro sonatore di lira, et fu maestro di quella d'Atalante Migliorotti ... Et haveva 30 anni che 'l dal detto Magnifico Lorenzo fu mandato al duca di Milano insieme con Atalante Migliorotti a presentarli una lira, che unico era in sonare tale extrumento

Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti* (Firenze, Torrentino, 1550, e Firenze, Giunti, 1568). «Lionardo da Vinci»:

Dette alquanto d'opera alla musica; ma tosto si risolvé a imparare a sonare la lira, come quello che da la natura aveva spirito elevatissimo e pieno di leggiadria; onde sopra quella cantò divinamente all'improvviso. Nondimeno, benché egli a sì varie cose attendesse, non lasciò mai il disegnare et il fare di rilievo [...] Avvenne che morto Giovan Galeazzo duca di Milano, e creato Ludovico Sforza nel grado medesimo l'anno 1494, fu condotto a Milano con gran riputazione Lionardo al Duca, il quale molto si diletta del suono de la lira, perché sonasse; e Lionardo portò quello strumento ch'egli aveva di sua mano fabbricato d'argento gran parte, in forma d'un teschio di cavallo, cosa bizzarra e nuova, acciò che l'armonia fosse con maggior tuba e più sonora di voce; laonde superò tutti i musici che quivi erano concorsi a sonare. Oltra ciò, fu il migliore dicitore di rime a l'improvviso del tempo suo. Sentendo il duca i ragionamenti tanto mirabili di Lionardo, talmente s'innamorò delle sue virtù, che era cosa incredibile.¹³

Giovanni Paolo Lomazzo, *Il libro de' sogni* (1563-64).¹⁴ «Ragionamento quarto» (parla Giovan Michel Gerbo, musico):

E con Pindaro tebano, prencipe de tutti quelli che a suoi tempi sonarono la lira e viola, vidi ... Leonardo Vinci pittore ... che come ogniuno di voi lo può sapere, non ebbe e' a giorni suoi, nel sonare la lira, paro

Sempre Giovanni Paolo Lomazzo, «Ragionamento quinto» (parla Leonardo in prima persona, a Fidia):

... dilettrandomi pure ... di diverse altre scienze, in le quali veni quasi pur in modo, che non vi era cosa sì difficile che con facilità non conducessi alla luce, come di musica, di aritmetica, di astrologia, di geometria, di scultura e di ar-

¹² Cfr. CARL FREY, *Il codice Magliabechiano Cl. XVII.17*, Berlino, 1892, pp. 110-112.

¹³ Si noti che Vasari aggiunge l'erronea data 1494 - anno di effettivo conferimento del titolo di duca di Milano al Moro - nell'edizione del 1568 delle *Vite*.

¹⁴ In *Scritti sulle arti*, a cura di Roberto Paolo Ciardi, 2 voll., Firenze, Marchi & Bertolli, 1973-74, I. Cfr. AGOSTINO ZUINO, *The Myth of Greek Music in the Italian Musical Renaissance. Some Marginal Observations, in International Meeting on Music. Music and Ancient Greece, 5-15 August 1996, Symposium Proceedings*, Athens, «Nea Synora» Liviano Publishing Organization, 1999, pp. 239-253: 242-244.

chitettura ... Andai dappoi a Milano dal duca Francesco, il quale molto si diletta-
va dil suono dilla lira, in la quale io fei quello che altro musico fare non poté, e
meglio cantai nella lira a l'improvviso, che niuno altro dil mio tempo fusse.¹⁵

A documentare le abilità musicali di Leonardo, in particolare nel suonare la 'lira', non ci sono che queste testimonianze, peraltro di valore diseguale e non indipendenti l'una dall'altra. Ma è noto che una prova 'interna' dell'interesse vinciano per la musica è rappresentata anche dagli schizzi di strumenti e di 'macchine' musicali disseminati tra i suoi codici autografi.¹⁶ Complessivamente valutati, questi disegni attestano un interesse concreto di Leonardo per le sorgenti sonore, sebbene poco o nulla dicano sul repertorio contemporaneo all'autore o sulla prassi esecutiva ad esso collegata.

Tra gli strumenti disegnati figurano, appunto, anche la 'lira' in forma di 'grottesco' e la "viola organista". Quest'ultima, basata sul principio costruttivo della ghironda, è stata oggetto di ottimi studi specifici (Winternitz, Tiella, Carpicci) che ci esimono dal trattarne. Quanto alla 'lira', quella che appare nel codice B (Ashburnham 2037, c. C) (ca. 1487-89) può ricordare, in effetti, « il tipo di lira attribuita a Leonardo dal Vasari, composta cioè con elementi anatomici di animali o quantomeno di pezzi che ne imitano la forma »,¹⁷ pur non coincidendo perfettamente con esso. Privata com'è dei requisiti minimi di verosimiglianza per essere considerata un effettivo strumento musicale, questa lira potrebbe essere accostata, per questo riguardo, a quella in forma di testo di cervo che appare nella *Allegoria della musica* di Filippino Lippi,¹⁸ e dividerne il significato eminentemente allegorico. D'altra parte, essa potrebbe anche essere stata, nelle intenzioni leonardesche, un'approssimazione ad un modello reale di strumento che, partendo dalla lira comunemente intesa, avrebbe dovuto spiccare per la foggia particolarmente « bizzarra e nuova » (se ne vedano altri esempi citati più avanti).

Ma, cosa s'intendeva comunemente per 'lira' nel Quattrocento? Essa è anche chiamata nelle fonti letterarie «lira da braccio», oppure «viola», ed infatti è rappresentata nell'iconografia del tempo come una sorta di antica viola, strumento dal quale non fu mai perfettamente distinta.¹⁹ La

¹⁵ Questo passo dipende chiaramente dal Vasari; si noti l'errore del «duca Francesco».

¹⁶ Se ne vedano lista e riproduzioni nel contributo del TIELLA, *Gli strumenti musicali* cit.

¹⁷ M. TIELLA, *op. cit.*, p. 100.

¹⁸ Berlino, Kaiser Friedrich Museum.

¹⁹ Su questo cfr. l'ottima voce di E. WINTERNITZ, "Lira da braccio", in *MGG*, VIII, coll. 935-954, e *Id.*, *Musical Instruments and their Symbolism in Western Art*, London, Faber & Fa-

confusione era accresciuta dal fatto che varie fogge di viole tardo-medievali ancora circolavano a quel tempo, e che la consimile viola da gamba cominciava a diffondersi tra Spagna e Italia proprio a fine Quattrocento.²⁰ La fortuna della lira da braccio fu comunque tipicamente italiana, iniziata alla fine del Quattrocento e continuata in parte nel secolo seguente.²¹

Certamente, quella di «lira da braccio» era, nel Quattrocento, una denominazione retorica più che tecnico-tipologica, fondante sul *revival* classicheggiante della antica lira greco-latina, operato in un contesto tipicamente umanistico.²² Ciò che rilevava all'immaginario umanistico era che lo strumento chiamato 'lira' rappresentasse proprio ciò che erano state le classiche *lyra* o *kitbara*. Non stupisce, perciò, che con il termine di 'lira' si potessero intendere diversi tipi di cordofoni sia ad arco che a pizzico.²³ Come prova di ciò viene solitamente citato il fiammingo Johannes Tinctoris, tra i più illustri e intelligenti teorici medievali, ed uno dei pochissimi ad essersi interessato di strumenti musicali. Questi, nel trattato frammentario *De inventione et usu musicae* (Napoli, c. 1487),²⁴ dopo

ber, 1967, pp. 86-98 (ediz. italiana Torino, Einaudi, 1982) (entrambi con esaustive rassegne di rappresentazioni iconografiche dello strumento: concerti d'angeli, scene allegoriche o mitologiche, ecc.); *Id.*, *Leonardo as a Musician* cit., pp. 25-93; HOWARD MAYER BROWN, "Lira da braccio", in *The New Grove*, XI, pp. 19-23 (e cfr. anche *The New Grove*, Second Edition, London, 2001, XIV, pp. 742-745); cfr. anche BENVENUTO DISERTORI, *Pratica e tecnica della lira da braccio*, Milano, 1941.

²⁰ Sulla viola da gamba cfr. il recente IAN WOODFIELD, *La viola da gamba dalle origini al Rinascimento*, ediz. ital. a cura di Renato Meucci, Torino, EdT, 1999. Le varie forme ibridate con la viola, e gli strumenti di dimensioni maggiori, come la lira da gamba o il lirone, esulano da questa trattazione.

²¹ Ma non se ne conoscono esemplari oggi conservati di età anteriore al primo decennio del Cinquecento.

²² E. WINTERNITZ, *Leonardo as a Musician* cit., p. 25: «As such, the lira da braccio became one of the characteristic tools for the intended revival of the ancient tradition of the rhapsodes». In questo senso vanno intese le raffigurazioni di personaggi mitologici quali Apollo o Orfeo con la lira in braccio, in frontespizi e xilografie di molti incunabili e stampe del tempo: cfr. E. WINTERNITZ, *Musical Instruments* cit., p. 98; cfr. anche Leofranc Holford-Strevens, *Humanism and the Language of Music Treatises* (saggio non pubblicato originato da un «paper read at the Annual Meeting of the American Musicological Society, Kansas City, Mo., 6 November 1999», e gentilmente donatomi dall'autore, che ringrazio), n. 57: «The persistent Renaissance equation of the Lyre with modern stringed instruments, whether plucked or bowed, affected not only the names given to these instruments but conceptions of antiquity itself. Besides the familiar 'Orpheus with his lute' we may cite at random Pier Francesco Mola's painting in the Galleria Corsini of blind Homer, his *Lira da gamba* between his legs and his bow in hand, reciting his epic while an assistant takes it down ...».

²³ Cfr. GUSTAVE REESE, *Music in the Renaissance*, New York, Norton, 1959, p. 148: «Strange as it may now seem to class all stringed instruments – whether bowed or plucked – under the ancient term *Lyra*, the procedure conformed with the Renaissance deference for classical antiquity».

²⁴ Pubblicato in facsimile, con uno studio, da KARL WEINMANN, Tutzing, Schneider, 1961, pp. 40-46. Sull'importanza di questa testimonianza cfr. anche I. WOODFIELD, *La viola da gamba*

aver descritto la «lyra populariter leutum dicta» come «instrumentum ex ligno concavo in modum testudinis formatum» a sette corde, elenca una serie di strumenti derivati dal capostipite 'lyra-liuto', differenziati «progressu temporis, apud diversas regiones»:

- «viuhela de mano» spagnola o «viola» italiana o «demiluth» francese, di forma piana e rientranze curve ai lati;
- «viola cum arculo» «a grecis comperta», della stessa forma della precedente ma con accordatura differente da quella della lira-liuto, e di tre corde (accordate per quinte), o di cinque corde (per quinte e unisoni);
- «rebecum» francese o «marionetta» (o «fidula»), timbricamente affine alla precedente;
- «ghiterra» catalana o «ghiterna», dal suono flebile;
- «cetula» italiana, derivata dalla «ghiterra», e di forma piana (o «chitarrino»), a quattro corde, usata per canzoni 'rustiche' e balli;
- «tambura» orientale a tre corde, a forma di grande cucchiaino (in seguito noto come 'calascione' in Italia meridionale).

Oltre a questo, Tinctoris allega importanti precisazioni sull'uso che si faceva di questa famiglia strumentale. La 'lyra-liuto' veniva suonata in «festis, choreis, et conviviis, privatisque recreationibus», e padroneggiata meglio di tutti da musicisti tedeschi, sia abbellendo virtuosamente la linea del canto nelle canzoni (cosa in cui eccelleva anche il famoso Pietrobono da Ferrara), sia eseguendo solisticamente tutte le parti di una composizione polifonica. In Italia e in Spagna era più frequente per questo impiego la «viola sine arculo»; mentre l'altro tipo di viola, quella «cum arculo» – che dovrebbe appunto coincidere con la lira da braccio – veniva adoperata non solo nelle occasioni anzidette, ma anche precipuamente «ad historiarum recitationum, in plerisque partibus orbis». ²⁵

La lira da braccio si può quindi definire come: cordofono a cinque corde e una o due di bordone, con cassa poco profonda a fondo piatto e rientranze laterali, cordiera, ponticello piatto o leggermente arcuato, manico abbastanza largo con o senza tasti, terminante in un cavigliere piriforme (o rotondo) munito di piroli posteriori o anteriori (non laterali come nella viola). ²⁶ Non di rado il cavigliere aveva fregi ed intarsi, così co-

cit., pp. 37-40, e 47-50; e, prima ancora, ANTHONY BAINES, *Fifteenth-Century Instruments in Tinctoris's De Inventione et usu musicae*, «The Galpin Society Journal», III, 1950, pp. 19-26.

²⁵ Un esempio figurativo della recitazione di poemi epici con la lira è nelle xilografie della stampa di LUIGI PULCI, *Morgante maggiore*, Firenze (c. 1500).

²⁶ Rappresentazioni tra le più antiche di questo strumento – oltre quelle pittoriche – sono in notissime tarsie prospettiche lignee del secondo '400, quali quelle negli 'studioli' del duca Federico di Montefeltro a Urbino e Gubbio (il secondo ora al Metropolitan Museum of New

me il dorso o la superficie della cassa, dove erano riprodotte fattezze umane, animali o 'grottesche'. Decorazioni siffatte convenivano legittimamente a uno strumento tanto peculiarmente intriso di echi classico-mitologici (lo strumento di Apollo ed Orfeo, dopo tutto) e di significati allegorici (si veda Fig. 1).

In questa accezione particolare dello strumento dovrebbe intendersi anche la lira che Leonardo disegnò e – stando alle fonti biografiche – costruì. Mancano studi specifici su un filone che si potrebbe definire come della liuteria 'allegorico-fantastica' nel primo Rinascimento. ²⁷ Ma la sua esistenza – almeno per quello che riguarda la lira da braccio – è confermata da più fonti: si pensa in *primis* agli stupendi esemplari creati da Giovanni d'Andrea da Verona con effigi di testine umane intarsiate (Venezia, 1511); ²⁸ ma anche alla ornatissima lira da braccio dipinta in un particolare della *Madonna con Sant'Anna* di Gaudenzio Ferrari; ²⁹ e più ancora, alla lira da braccio con manico ricavato da teschio animale raffigurata, con altri strumenti, nelle tarsie del coro di Santa Anastasia in Verona – quest'ultima particolarmente simile al modello leonardesco. ³⁰

Purtroppo, nemmeno una nota è rimasta del repertorio eseguito alla lira al tempo di Leonardo. ³¹ Esso andrà ascritto alla «tradizione non scrit-

York), o quelle in Santa Maria in Organo a Verona e in Monteoliveto Maggiore presso Siena, per opera di Fra Giovanni da Verona. Altre raffigurazioni dello strumento, imbracciato da Apollo o da Orfeo, si trovano in piatti di ceramica istoriata d'inizio '500, come quelli del cosiddetto "servizio Ridolfi" (Museo Correr di Venezia), attribuito a Timoteo Viti o a Niccolò Pellipario.

²⁷ Cfr. però almeno l'importante rassegna di E. WINTERNITZ, *Instruments de musique étranges chez Filippino Lippi, Piero di Cosimo et Lorenzo Costa*, in *Les Fêtes de la Renaissance*, a cura di J. Jacquot (Journées internationales d'études, Abbaye de Royaumont, 8-13 Juillet 1955), Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1956, pp. 379-395; e si veda anche il contributo di GLORIA VALLESE, *Leonardo's 'skull lyre'*, in *Tutte le opere non son per istancarmi* cit., pp. 405-424.

²⁸ Ora al Kunsthistorisches Museum di Vienna. Se ne vedano riproduzioni in B. DISERTORI, *op. cit.*, e E. WINTERNITZ, *Musical Instruments* cit.

²⁹ Torino, Pinacoteca. Sull'importanza del Ferrari per l'iconografia musicale cfr. E. WINTERNITZ, *The School of Gaudenzio Ferrari and the Early History of the Violin*, in *The Commonwealth of Music. In Honor of Curt Sachs*, ed. G. Reese and R. Brandel, New York-London, The Free Press, 1965, pp. 182-200.

³⁰ Una menzione merita – per l'apparente analogia con la lira descritta dal Vasari – anche il non meglio identificato strumento racchiuso in «uno capo di asino deargentato», citato da un cronista come visto sulla scena della plautina *Asinaria* allestita a Ferrara nel 1502 (su cui cfr. NINO PIROTTA, *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, Torino, Einaudi, 1975, p. 62, e LEWIS LOCKWOOD, *La musica a Ferrara nel Rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 1987, p. 341). Di diversa fattura, ma di non minor estrosità nelle forme, è la viola spigolosa ritratta nel *Fregio delle arti liberali* di Castelfranco Veneto attribuito a Giorgione.

³¹ Ciò che si è conservato è di un periodo successivo: ad es., il codice 'cordiforme' 1144 della Biblioteca Oliveriana di Pesaro, che contiene una sezione rubricata «Tutti i toni de la

ta della musica», felice espressione con cui Nino Pirrotta intese ed interpretò lo svolgimento – fuori dalla codificazione notazionale – di una buona parte della cultura musicale del Quattrocento italiano.³² Si è detto come la sua funzione precipua, dovendo richiamare da presso quella del suo mitico archetipo, fosse quella di accompagnare il canto, o fornendo un sostegno accordale, oppure realizzando un semplice controcanto/raddoppio, o infine per interludi strumentali. Il tipo di canto a cui lo strumento è abbinato, il “canto all'improvviso” o “estemporaneo”, consisteva soprattutto – come conferma anche Tinctoris – nell'intonazione di poesia strofica, sia latina che in volgare.³³

I riferimenti al canto all'improvviso abbondano nella letteratura umanistica, e sono puntualmente accompagnati dall'esaltazione dei virtuosi improvvisatori, poeti o musicisti che fossero, di volta in volta chiamati *citharisti*, *citharoedi*, o *lyricen*.³⁴ Questo genere di intrattenimento,

lira», con diverse composizioni eseguibili allo strumento (su questo cfr. almeno H. MAYER BROWN, “Lira da braccio” cit., e S. SCOTT JONES, *The Lira da Braccio*, Bloomington and Indianapolis, 1995); mentre il ms. Bologna, Bibl. Universitaria 596.HH.2^a, vergato ante-1500, contiene esempi di intavolatura per liuto e per viola da mano (cfr. DAVID FALLOWS, *15th-Century Tablatures for Plucked Instruments*, in *Songs and Musicians in the Fifteenth Century*, Aldershot, Ashgate, 1996, pp. 7-33).

³² Ma che fra la tradizione scritta e quella non scritta non ci fosse un divario così incolmabile è provato da recenti indagini: cfr. AGOSTINO ZIINO e FABIO CARBONI, *Una nuova testimonianza musicale per la “Nencia da Barberino”*, «Schede Medievali», III, 1982, pp. 253-280, e A. ZIINO, *Again on the Music of the Poem “La Nencia da Barberino”*, in *Lorenzo de' Medici. New Perspectives* (Proceedings of the International Conference... New York, 30 Aprile - 2 Maggio 1992), ed. Bernard Toscani, New York, 1993, pp. 203-217; cfr. anche FRANK A. D'ACCONTE, *Lorenzo il Magnifico e la musica*, in *La musica a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico*, a cura di Piero Gargiulo, Firenze, Olschki, 1993, pp. 219-248.

³³ Non mancavano, però, intonazioni di brevi liriche amorose. Sul canto all'improvviso e sugli improvvisatori in genere cfr. EMIL HARASZTI, *La technique des improvisateurs de langue vulgaire et de latin au Quattrocento*, «Revue Belge de Musicologie», IX, 1955, pp. 12-31; NINO PIRROTTA, *Tradizione orale e tradizione scritta della musica, e Musica e orientamenti culturali nell'Italia del Quattrocento, e Novità e tradizione in Italia dal 1300 al 1600*, tutti in *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1984, rispettivamente pp. 177-184, 213-249, 250-269; nonché Id., *Musica e umanesimo in Poesia e musica* cit., pp. 89-106; F. ALBERTO GALLO, «Orpheus christianus», in *Musica nel castello*, Bologna, Il Mulino, 1991, pp. 95-152; e anche GIANLUCA D'AGOSTINO, *Sul rapporto tra l'umanesimo e la musica*, «Annali dell'Istituto Italiano per gli Studi Storici», XV, 1998, pp. 65-91.

³⁴ La distinzione tra poeti improvvisatori e musicisti non è sempre cristallina. Sugli improvvisatori del Quattrocento cfr. anche LEWIS LOCKWOOD, *Pietrobono and the Instrumental Tradition at Ferrara in the Fifteenth Century*, «Rivista Italiana di Musicologia», X, 1975, pp. 115-133, e Id., *La musica a Ferrara nel Rinascimento* cit., pp. 126-135, REINHARD STROHM, *The Rise of European Music, 1380-1500*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, pp. 313-319 e 543-552. Questa pratica conobbe un particolare favore a Roma nei primi decenni del '500, come è testimoniato dai trattati *De Cardinalatu* di Paolo Cortese (su cui cfr. N. PIRROTTA, *Musica e orientamenti* cit., e da ultimo FIORELLA BRANACCI, *Musica, retorica e critica musicale nel De Cardinalatu di Paolo Cortese*, «Rinascimento», XXXIX, 1999, pp. 409-430), e *De musi-*

che fu particolarmente gradito e praticato in varie corti italiane (Firenze, Roma, Napoli, Ferrara, Mantova, Milano, ma anche Buda in Ungheria), doveva comporsi, infatti, di un calibrato (e per noi un po' ineffabile) dosaggio nell'invenzione poetico-musicale. In definitiva esso, mentre consentiva ai citaredi di sfoggiare le loro abilità tecniche, serviva anche ai poeti come ottimo veicolo di diffusione dei loro versi.³⁵

Le modalità specifiche di questa tecnica ci restano oscure. La documentazione superstita, umanisticamente orientata, tende ad offrire di questi ‘concerti’ resoconti e cronache di stereotipata omogeneità; e c'è da considerare l'inadeguatezza del latino umanistico per descrivere la musica (soprattutto quella polifonica) in termini tecnici. Spiccano, pertanto, le pur succinte descrizioni fornite da due polifonisti ‘severi’ come Tinctoris e Franchino Gaffurio.

Tinctoris, nel citato passo dal *De inventione*:

siquidem, nonnulli associati, supremam partem cuiusvis compositi cantus, cum admirandis modulorum superinventionibus, adeo eleganter ea personant;³⁶

Gaffurio, nel trattato *Practica musicae* (Milano, 1496):

Oportet insuper et Cytharistam Lyricumve concentus exprimendi gratia qui ex canoris fidibus provenit Lyrae vocibus uti, ac vocibus ipsis voces suas alterna diversitate reddere consonas: puta vel fidibus ipsis modulando tenorem, ac voce propria cantum, vel e converso.³⁷

Non sappiamo, comunque, se l'approccio di Leonardo alla lira fu da educato *musicus* oppure da dilettante. Dalle parole del Vasari («dette alquanto d'opera alla musica, ma tosto si risolvé a imparare a suonare la lira») sembra di poter inferire, dall'avversativa, che dopo un iniziale perio-

ca et poetica opusculum di Raffaele Brandolini (ms. 805 della Biblioteca Casanatense di Roma, inedito, per cui cfr. F. A. GALLO, «Orpheus christianus» cit.).

³⁵ Cfr. la cinquecentesca testimonianza di VINCENZO CALMETA, *Prose e lettere inedite*, a cura di C. Grayson, Bologna, Romagnoli, 1959, p. 4: «Un altro modo ancora, oltre gli stampatori, è trovato col quale le composizioni, massimamente in lingua volgare, vengono in luce; imperocché essendo oggidì questa professione assai essistimata, sono riusciti molti citaredi i quali con le fatiche d'alcuni poeti sustentandosi, quelle per ogni corte di principi, cittadi e terre vanno pubblicando».

³⁶ *Op. cit.*, p. 45: «così che, aggiuntosi qualcuno, eseguono con essa [la lira] il Cantus di un qualsivoglia canto polifonico con ammirabili fioriture melodiche, tanto acconciamente».

³⁷ (III.xv): «è necessario che un suonatore di cetra o di lira usi i suoni della lira per esprimere con grazia l'armonia proveniente dalle corde melodiose, e che renda la sua voce consonante con essi in una duplice maniera: per esempio, o intonando il Tenor con lo strumento a corde e il Cantus con la sua propria voce, o viceversa».

do di apprendistato scolastico dell'*Ars musica*, il giovane Leonardo si risolse a cimentarsi nella pratica strumentale. Si è detto che egli poté ricevere una prima educazione musicale, insieme a quella (principale) pittorica, dal suo maestro Andrea Verrocchio, il quale pare coltivasse la musica³⁸ e presso la cui bottega «la tradizione narra che ... si teneva molto alla musica» e alla lira da braccio in particolare.³⁹ Ma sulla questione della formazione musicale di Leonardo non sembra sia stato notato che la possibilità di imparare i rudimenti poteva facilmente giungergli proprio grazie al padre. Ser Piero, infatti, aveva «specializzato la sua sfera d'attività lavorando soprattutto per conto di conventi e istituzioni religiose di Firenze, per un totale di undici fondazioni»,⁴⁰ tra le quali il convento dei Servi di Maria di Firenze (SS. Annunziata), quello di San Pietro Martire, quello di San Donato a Scopeto. In molte di queste istituzioni v'erano annesse scuole di canto, talora di livello elevato. Del convento dell'Annunziata, ad esempio, abbiamo prove di una grande vitalità in campo musicale: è qui, infatti, che operarono teorici e compositori di rilievo nel panorama della Firenze medicea, come ad esempio Arnolfo Giliardi.⁴¹ Ma sarebbe vano azzardare ipotesi su di un contatto diretto del giovane Leonardo con un preciso maestro.⁴² Ci si contenterà di sapere che il suo incontro con la lira poté essere agevolato dal suo stesso essere fiorentino, dal provenire, cioè, da un contesto culturale cittadino dove il 'passatempo' dell'improvvisazione sullo strumento era praticato a vari livelli.⁴³

³⁸ Vasari infatti lo definisce: «orefice, prospettivo, scultore, intagliatore, pittore e musico».

³⁹ Cfr. ANDRÉ CHASTEL, *Arte e umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico*, Torino, Einaudi, 1964, pp. 197-200.

⁴⁰ Cfr. CARLO VECCE, *Leonardo*, Roma, 1998, p. 36.

⁴¹ Cfr. FRANK D'ACCONTE, *The Singers of S. Giovanni in Florence during the 15th century* («Journal of the American Musicological Society»), XIV, 1961, pp. 305-358; Id., *Some Neglected Composers in the Florentine Chapels, ca. 1475-1525*, «Viator», I, 1970, pp. 263-288.

⁴² I più influenti teorici musicali attivi al centro Italia nel periodo della giovinezza di Leonardo erano il carmelitano inglese John Hothby e lo spagnolo Bartolomé Ramos de Pareja. Senza scomodare così musicisti illustri, un candidato tra i possibili maestri di Leonardo avrebbe potuto essere quel Bartolomeo della Gatta, abate di S. Clemente ad Arezzo, che fu famoso miniatore e pittore ma anche musicista (Vasari, al solito, lo dice «gran musico») e organaro. Stando alle ricerche erudite di EDMONDO SOLMI (*Scritti vinciani. Le fonti dei manoscritti di Leonardo da Vinci e altri studi*, Firenze, rist. 1976), Leonardo lo conobbe proprio negli anni toscani (e comunque, Leonardo lo cita nei suoi appunti come matematico).

⁴³ Nella Firenze medicea, infatti, oltre a forme 'popolareggianti' come quella dei canterini alla Antonio di Guido, esistevano pratiche improvvisative più elitarie, come quella di Marsilio Ficino e della sua 'accademia' (tra i quali, celebri poeti come Poliziano e Baccio Ugolini). Sul primo cfr. BIANCA BECHERINI, *Un canto in panca fiorentino*, *Antonio Di Guido*, «Rivista Musicale Italiana», L, 1948, pp. 241-247; su Ficino musicista cfr. A. DELLA TORRE, *Storia dell'Accademia platonica di Firenze*, Firenze, 1902; D. P. WALKER, *Orpheus the Theologian and the Renaissance Platonists*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XVI, 1953, pp. 100-120; PAUL O. KRISTELLER, *Music and Learning in the Early Italian Renaissance*, in *Studies in Re-*

Nel Cinquecento questa pratica sarebbe stabilmente entrata nel canone pedagogico valido tanto per gli artisti quanto per i letterati, e persino per i nobiluomini. Ne fa fede, tra gli altri, il notissimo passo di Baldassar Castiglione, dal *Libro del cortegiano* (1528) (II.xiii):

Bella musica ... parmi il cantar bene a libro sicuramente e con bella maniera; ma ancor molto più il cantar alla viola, perché tutta la dolcezza consiste quasi in un solo [...] ma soprattutto parmi gratissimo il cantare alla viola per recitare; il che tanto di venustà ed efficacia aggiunge alle parole

dove è espressa una posizione condivisa persino dai teorici musicali coevi, per i quali la nozione di «canto alla viola» aveva parimenti guadagnato uno statuto tale da poter essere ormai contrapposta a quella di «canto al libro», cioè alla musica alfabetizzata, letta dallo spartito.⁴⁴

Pertanto, non sorprende che il Vasari attribuisse a molti degli artisti raccontati nelle *Vite*, e non certo al solo Leonardo, conoscenze o capacità musicali ed una particolare disposizione per l'improvvisazione con la lira.⁴⁵ Del Bramante, ad esempio, Vasari dice:

Dilettavasi de la poesia, e volentieri udiva e diceva in proviso in su la lira, e componeva qualche sonetto

mentre di Timoteo Viti da Urbino (1476-1524) – autore, come detto, di piatti in ceramica raffiguranti scene con 'citaristi' – è ricordato che:

si diletto sonare d'ogni sorte strumento, ma particolarmente di lira, in su la quale cantava all'improvviso con grazia straordinaria.

Tinctoris ricorda che l'improvvisazione alla lira era abituale «in convivii». Ciò è puntualmente confermato dalle cronache delle «rappresentazioni conviviali» fatte presso le dimore aristocratiche di principi e prelati nell'ultimo quarto del Quattrocento. Questi spettacoli o *ludi*, organizzati per sfoggio di potere, per suggellare alleanze politiche e tra casati, o semplicemente per festeggiare il passaggio di illustri personaggi, lungi dal rappresentare i primordi di un vero e proprio teatro drammatico, so-

naissance Thought and Letters, Firenze, 1956, pp. 451-470; F. RUFFINI, «Cultura della tradizione» e «cultura colta» a Firenze tra '400 e '500, in *Il teatro italiano nel Rinascimento*, a cura di F. Cruciani e D. Seragnoli, Bologna, Il Mulino, 1987, pp. 127-148. Su Lorenzo e la musica cfr. almeno LUIGI PARIGI, *Laurentiana. Lorenzo dei Medici cultore della musica*, Firenze, 1954; e la brillante sintesi di F. D'ACCONTE, *Lorenzo il Magnifico e la musica* cit.

⁴⁴ In questo senso ne parlano Pietro Aaron, Zarlino ed altri teorici cinquecenteschi.

⁴⁵ Così è, ad esempio, oltre che per il Verrocchio, per Giorgione, Rosso Fiorentino, Girolamo da Carpi, il Sodoma (il quale faceva «stanze e capitoli, e cantandogli in sul liuto assai comodamente»), e Sebastiano del Piombo (su questo aspetto cfr. N. PIROTTA, *Musiche intorno a Giorgione*, in *Poesia e musica* cit., pp. 129-135).

no importanti per l'impiego che si faceva di scenografie, di apparati scenici, oltre che di attori e musicisti in pantomime allegoriche. Peraltro, anche in questi «sfarzi conviviali» (Pirrotta) è patente un intento classicistico, come si evince dai riferimenti, ad esempio, all'uso di vestire gli attori di «pelli all'antica», e in generale dalla scelta di soggetti e personaggi mitologici.

Inoltre, importa dal punto di vista musicologico che in queste occasioni venivano spesso eseguiti, oltre a brani in stile estemporaneo, anche pezzi polifonici appartenenti al repertorio scritto, e segnatamente a quella della *chanson* internazionale.⁴⁶

Le feste romane organizzate dai tre nipoti di papa Sisto IV (1471-1484), Pietro, Raffaele e Girolamo Riario, ed in particolare dal cardinale Pietro Riario, rappresentarono probabilmente «i maggiori eventi teatrali» del tempo (Cruciani): una sequenza di rappresentazioni mitologiche, allegorie delle «virtù e dei vizi», «finzioni guerriere», tornei e sacre rappresentazioni.⁴⁷ In particolare, i festeggiamenti fatti nel giugno 1473 per il passaggio di Eleonora d'Aragona (andata in sposa a Ercole d'Este) e del suo seguito verso Ferrara, colpirono indelebilmente gli osservatori per la ricchezza e l'articolazione del programma eseguito. Il banchetto fu allestito da «uno giovane con una jorlanda et una viola in mano» che cantò versi in latino, seguito da altri giovani che, scesi da un «monte» (un apparato), intonarono altri versi, e da una «Dea Venus in sul carro col Bacco»; ci fu quindi un ballo e una «bella baccaglia», e infine una «rappresentazione di Bacco e Adriana».⁴⁸ Non da meno fu il banchetto offerto a Roma nel gennaio 1476 dal cardinale Francesco Gonzaga (figlio di Lodo-

⁴⁶ Un celebre esempio è nella descrizione del banchetto offerto dal cardinale Pietro Riario a Roma nel marzo 1473 a cardinali ed ambasciatori di varie potenze. Durante la cena, tra infinite, barocche portate, fu eseguito un vero e proprio concerto per un organico assai composito: cfr. lettera del 2 marzo 1473 di Ludovico Genovesi a Barbara di Brandeburgo duchessa di Mantova (edita ultimamente in FABRIZIO CRUCIANI, *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550*, Roma, 1983, pp. 165-172), dove si legge, tra l'altro «e cantosse in uno chitarino *O rosa bella*; «e cantosse stramotti in uno chitarino». Un altro esempio è in una rappresentazione fatta a Urbino nel 1474 per Federico da Montefeltro, dove venne eseguita una lauda polivocale sulla diffusissima melodia di *J'ay pris amour* (cfr. PIRROTTA, *Li due Orfei* cit., p. 38, n. 26, e LOCKWOOD, *La musica a Ferrara nel Rinascimento* cit., pp. 338-339).

⁴⁷ Cfr. F. CRUCIANI, *Teatro nel Rinascimento* cit., pp. 141-183; cfr. anche C. FALLETTI, in *Spettacoli conviviali dall'antichità classica alle corti italiane del '400* (Atti del VII convegno di studio, Viterbo, 27-30 maggio 1982), Viterbo, 1983. Sulla «famiglia» di Pietro Riario (comprendente «architectos, pictores, sculptores, cytaresdos...») cfr. anche PIETRO FARENGA, «*Monumenta memoriae*». *Pietro Riario fra mito e storia*, in *Un pontificato ed una città. Sisto IV (1471-1484)* (Atti del convegno, Roma, 3-7 dicembre 1984), a cura di M. Miglio et alii, Città del Vaticano, 1986, pp. 178-216.

⁴⁸ Cfr. F. CRUCIANI, *op. cit.*, pp. 151-164 e C. FALLETTI, *op. cit.*, (quest'ultimo riferisce di non meglio precisate musiche che sarebbero state eseguite in questa occasione da Baccio Ugolini e Gaspare di Baviera, essendo al seguito di Eleonora).

vico duca di Mantova), dove tra l'altro fu fatta una «rappresentazione come le virtù sono contrarie ali vicij».⁴⁹ Ed altri esempi si potrebbero fare, scaturiti tutti da quel medesimo impulso di emulazione e di superamento in magnificenza che attraversava le corti alle varie latitudini italiane.⁵⁰

La stessa, celebre *Fabula d'Orfeo*, scritta dal Poliziano a Mantova nel 1478-80 e rappresentata probabilmente tra marzo e aprile del 1480 per quel medesimo «reverendissimo cardinale Mantuano» Francesco Gonzaga, lungi dall'essere una novità assoluta, s'inscrive in questo filone.⁵¹ Più degli altri esempi, semmai, la *Fabula* si configura come iper-classicistico revival dell'antica poesia (soprattutto delle *Bucoliche* virgiliane), nel cui ordito verbale e metrico era implicitamente prevista l'inserzione di «numeri» musicali (quasi un melodramma *ante-litteram*). Le sue ottave liriche appaiono infatti inframmezzate di inserti polimetrici (ballate, barzellette), i quali diventavano i *loci* testuali deputati all'improvvisazione sullo strumento. Non a caso fu Baccio Ugolini, tra i più rinomati improvvisatori del tempo, ad esser chiamato per il ruolo di protagonista nella rappresentazione. Fu lo stesso Ugolini che, secondo alcune fonti, intonò durante la rappresentazione alcuni «versi latini in onore del cardinale mantuano... in su la lira».⁵²

Si comprende che il riferimento all'*Orfeo* e a queste rappresentazioni è del tutto pertinente al discorso su Leonardo, non solo per quello che sappiamo del suo coinvolgimento nell'organizzazione di spettacoli teatrali alla corte sforzesca (disegni di scenografie, apparati, costumi, ecc.); ma anche perché, nella fattispecie, dopo l'Ugolini fu Atalante Migliorotti – il quale aveva appreso proprio dal Vinci l'arte di suonare la lira – ad avere la parte di Orfeo, per le riprese mantovane del 1490-91.⁵³ Dalla corri-

⁴⁹ Cfr. F. CRUCIANI, *op. cit.*, p. 166.

⁵⁰ Sulle rappresentazioni allegoriche nelle varie corti italiane del tempo si veda il classico studio di ALESSANDRO D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, 2 voll., Torino, 1891; cfr. anche E. FURNO, *Il dramma allegorico nelle origini del teatro italiano*, «Studi di letteratura italiana diretti da Erasmo Percopo», XII, 1922, pp. 1-118; VITTORIO ROSSI, *Il Quattrocento* (1933), nuova ediz. a cura di R. Bessi, Padova, Vallardi-Piccin, 1992.

⁵¹ Cfr. per questo N. PIRROTTA, *Li due Orfei* cit., pp. 5-44, e la bibliografia ivi riportata; si veda anche il documentato saggio di ELENA POVOLEDO, *Origini e aspetti della scenografia in Italia*, ivi, pp. 377-460.

⁵² Cfr. N. PIRROTTA, *Li due Orfei* cit., p. 8, che cita a sua volta da GIOVAN BATTISTA PICCOLI, *Sulla data dell'"Orfeo" e delle "Stanze" di Agnolo Poliziano*, in *Ricerche umanistiche*, Firenze, 1955, pp. 87-120.

⁵³ Cfr. A. D'ANCONA, *op. cit.*, II, pp. 359 sgg. Peraltro, è dubbio che le riprese mantovane siano mai state effettivamente allestite. Alcuni critici hanno associato proprio queste riprese mantovane dell'*Orfeo* a due disegni scenografici di Leonardo (cod. Arundel, cc. 224 e 231v); altri hanno associato i disegni alle rappresentazioni dell'*Orfeo* fatte a Milano tra 1506-08: cfr. KATE TRAUMAN STEINITZ, *The Reconstruction of Leonardo da Vinci's Revolving Stage*, «The Art

spondenza del Migliorotti⁵⁴ apprendiamo che egli fu non soltanto richiesto più volte di rivestire i panni di Orfeo – nei quali aveva brillato «maxime per il sono» – ma anche pregato da illustri mecenati perché costruisse per loro 'cithare' e 'lire' di foggia inusitata. Alle origini di entrambe le abilità (di esecutore e di estroso costruttore) vi saranno stati con ogni probabilità proprio gli insegnamenti di Leonardo, al quale perciò spetta legittimamente un posto principale nel quadro appena delineato degli esecutori e costruttori di lire.

In questo modo si può forse comprendere meglio anche la ragione del passaggio di Leonardo da Firenze a Milano (1482), intrecciata a (se non interamente cagionata da) un motivo strettamente musicale: l'invio al Moro della straordinaria viola. Anzitutto, la passione per lo strumento da parte dei duchi sforzeschi trova riscontro anche in altri documenti.⁵⁵ C'è poi un'altra testimonianza – opportunamente additata nella recente monografia di Carlo Vecce – che potrebbe alludere a questa medesima circostanza: un sonetto burchiellesco di Bernardo Bellincioni (anch'egli approdato da Firenze alla corte sforzesca intorno al 1485), che è nel testo assolutamente ermetico, ma che ha un'intestazione piuttosto eloquente:

Quarterly», XII, 1949, pp. 325-338. Su Leonardo e le feste teatrali cfr. anche: K. TRAUMAN STEINITZ, *Leonardo architetto teatrale e organizzatore di feste*, «Letture Vinciane», IX, 1969, pp. 249-274; GUIDO LOPEZ, *La roba e la libertà: Leonardo nella Milano di Ludovico il Moro*, Milano, 1982 (rist. 2001); M. MAZZOCCHI DOGLIO, in *Leonardo e gli spettacoli del suo tempo* cit., pp. 20-70.

⁵⁴ In parte edita da A. D'ANCONA, *op. cit.*; cfr. anche WILLIAM PRIZER, *Isabella d'Este and Lorenzo da Pavia, "master instrument-maker"*, «Early Music History», II, 1982, pp. 87-127; ANTHONY M. CUMMINGS, *The Sacred Academy of the Medici and Florentine Musical Life of the Early Cinquecento*, in *Musica Franca. Essays in Honor of Frank A. D'Accone*, eds. I. Alm, A. McLamore and C. Reardon, Stuyvesant, NY, Pendragon Press, 1996, pp. 45-77: 62 n. 45.

⁵⁵ Già nel 1459 Galeazzo Maria era andato a Firenze in visita a Papa Pio II e colà aveva ascoltato – non senza riportare grande impressione e stupore – il celebre organista medico Antonio Squarcialupi «cantare con la citara» (cfr. EMILIO MOTTA, *Musici alla corte degli Sforza*, «Archivio Storico Lombardo», XIV, 1887, pp. 29-64, 278-340, 514-561: pp. 297-298).

Sulla musica presso gli Sforza e nel Duomo milanese, oltre al citato studio del Motta, c'è ormai un'imponente bibliografia: GAETANO CESARI, *Musica e musicisti alla corte sforzesca*, in *La corte di Lodovico il Moro*, a cura di Francesco Malaguzzi Valeri, 4 voll., Milano, 1915-29, IV, pp. 183-254; GUGLIELMO BARBLAN, *Vita musicale alla corte sforzesca*, in *Storia di Milano*, IX, Milano, 1961, pp. 787-852; CLAUDIO SARTORI, *La cappella del Duomo dalle origini a Franchino Gaffurio*, *ivi*, pp. 723-748; FRANCESCO DEGRADA, *Musica e musicisti nell'età di Ludovico il Moro*, in *Milano nell'età di Ludovico il Moro* (Atti del Convegno internazionale, 28 febbraio-4 marzo 1983), 2 voll., Milano, 1983, II, pp. 409-415; e i più recenti W. PRIZER, *Music at the Court of the Sforza* cit., EVELYN S. WELCH, *Sight, Sound and Ceremony in the Chapel of Galeazzo Maria Sforza*, «Early Music History», XII, 1993, pp. 151-190, PATRICK MACEY, *Galeazzo Maria Sforza and Musical Patronage in Milan: Compère, Weerbeke and Josquin*, «Early Music History», XV, 1996, pp. 147-212; fino al volume di PAUL e LORA MERKLEY, *Music and Patronage in the Sforza Court*, Turnhout, 1999.

Sonetto a Lorenzo de' Medici quando e' mandò la vivuola al Duca di Milano, et havendone data la commissione al poeta, e non v'andando, fece questo.⁵⁶

Potrebbe trattarsi della stessa ambasceria della lira fatta da Leonardo? Se così fosse, ne ricaveremmo la conferma che Leonardo fu effettivamente inviato a Milano proprio dal Magnifico, il quale intendeva forse attribuire all'invio dello strumento anche un significato di ordine politico. Inoltre, possiamo forse tracciare un parallelo tra questa ambasceria 'musicale' di Leonardo a Milano, ed il contenuto di una missiva scritta dal sopra citato Baccio Ugolini a Napoli nel 1476 e diretta a Lorenzo de' Medici.⁵⁷ Lo scrivente informa che a Napoli si era accordato con un altro famoso poeta-improvvisatore, Francesco Galeota, perché questi costruisse una magnifica lira da inviare in dono appunto al Magnifico. Perché l'accordo procedesse senza intoppi – fa velatamente intendere l'Ugolini – occorreva che il Medici ringraziasse espressamente il Galeota dell'invio di certe sue rime a Firenze; cosa che non sarebbe stata facile, essendo risultate tali poesie del tutto sgradite ad un fine letterato e poeta com'era Lorenzo. Conclude l'Ugolini:

Et sono anch'io seco in pratica di fare fare una lyra ad vostro nome, che se riuscisse come una ne ha facta fare per sé, certo saria degna di stare fra lle cose vostre et per bellezza et per dolcezza.

In discussione sembra che fosse, quindi, una fitta rete di scambi di prodotti artistici e di alta liuteria, dalla quale si comprende che spesso erano gli stessi improvvisatori a costruirsi i loro strumenti. Già si sapeva degli scambi di raccolte poetiche e di trattati musicali tra Firenze e Napoli.⁵⁸ Sappiamo pure che lo scambio di repertori musicali tra la corte sforzesca e quella fiorentina era avviato almeno fin dal 1477,⁵⁹ e che Lorenzo de' Medici, da parte sua, aveva letteralmente abbagliato Galeazzo Maria Sforza in più occasioni con la magnificenza delle sue collezioni di

⁵⁶ Cfr. *Le rime di Bernardo Bellincioni* (1493), a cura di Pietro Fanfani, 2 voll., Bologna, Romagnoli, 1876-78, II, pp. 85-86: sonetto LXXIX.

⁵⁷ Cfr. A. DELLA TORRE, *op. cit.*, pp. 799-800, e L. PARIGI, *op. cit.*, p. 36.

⁵⁸ Un celebre esempio è la cosiddetta "Raccolta aragonese", antologia di poesia dallo Stilnovino a Lorenzo de' Medici, inviata da quest'ultimo a Federico d'Aragona, intorno al 1476; sull'invio di trattati musicali cfr. TAMMARO DE MARINIS, *La biblioteca napoletana dei re d'Aragona*, 4 voll., Milano, Hoepli, 1952, I, pp. 75-77; e F. A. GALLO, «*Orpheus christianus*» cit.

⁵⁹ Con l'invio al Magnifico di «messe in canto figurato» da parte di Ludovico il Moro nel 1477 (cfr. F. D'ACCONTE, *Lorenzo il Magnifico e la musica* cit., p. 239, e ID., *The Civic Muse. Music and Musicians in Siena during the Middle Ages and the Renaissance*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1997, p. 238, n. 49).

cimeli artistici e preziosità, le «cose sue», appunto.⁶⁰ Possiamo dunque inquadrare in questa medesima ottica di strenna-ambasceria pure l'invio di un oggetto come la lira, e quindi leggere in questa stessa luce anche l'episodio milanese avente Leonardo come protagonista.⁶¹

2

A Milano, tra 1489 e 1490 (secondo le indagini più recenti), Leonardo dipinge il *Ritratto di musico* (Pinacoteca Ambrosiana, Fig. 2), nel quale la maggioranza degli studiosi tuttora identifica Franchino Gaffurio, il celebre teorico e compositore lodigiano (1451-1522).⁶² La fama di Gaffurio è legata, anche più di quella di Leonardo, al capoluogo lombardo: nel 1484 fu chiamato come maestro di cappella del Duomo e tale carica egli mantenne per ben 38 anni.⁶³ Inoltre, dal 1494 (probabilmente) fu lettore di musica presso lo studio pavese, per volontà di Ludovico il Moro. Sempre a Milano Gaffurio compose gran parte della sua musica⁶⁴ e pubbli-

⁶⁰ Cfr. ANDRÉ CHASTEL, *Arte e umanesimo a Firenze* cit. (citato da F. RUFFINI, "Cultura della tradizione" cit., pp. 130-132).

⁶¹ Sottoscriviamo l'affermazione del WINTERNITZ (*Musical Instruments* cit., p. 91): «solo instruments 'in the ancient manner' such as the lira da braccio were often built to satisfy the purchasers' desire for showpieces of unusual form and decoration».

⁶² La tela era anticamente attribuita al Luini, quindi ad Ambrogio de' Predis o al Boltraffio. Ancor oggi l'attribuzione a Leonardo è controversa, e qualche critico propende per un'attribuzione solo parziale (iniziato da Leonardo e finito dal de' Predis, o iniziato da Leonardo per la testa e il busto e finito in un secondo momento con aggiunta della mano col cartiglio). Com'è noto, solo la rimozione nel 1906 della ridipintura che aveva occultato il cartiglio musicale consentì di determinare l'identità musicale del personaggio ritratto, e fu per primo il Beltrami (*Il Musicista di Leonardo da Vinci*, «Raccolta Vinciana», II, 1906, pp. 74-80) a rivendicare il dipinto a Leonardo, proponendo l'identificazione del personaggio con Gaffurio. Per un'agile ricapitolazione critica sulla problematica tela cfr. PIETRO C. MARANI, *Leonardo. Catalogo completo*, Firenze, 1989, pp. 59-61, ma anche GIULIO BORA, *Due tavole leonardesche. Nuove indagini sul musicista e sul San Giovanni dell'Ambrosiana*, Vicenza, 1987, e infine CARLO PEDRETTI, *Leonardo. Il ritratto*, Firenze, Giunti, 1998, pp. 22-24.

⁶³ Lo studio biografico principale su Gaffurio resta quello di ALESSANDRO CARETTA, LUIGI CREMASCOLI, LUIGI SALAMINA, *Franchino Gaffurio*, Lodi, 1951, specialmente pp. 73-102. Il teorico si definisce «magister phonascus» nei suoi trattati, mentre nei documenti dell'Archivio del Duomo di Milano è citato come «magister capelle biscantorum», «capellanus bischantorum», «praefectus pefate capelle».

⁶⁴ Musica copiata, insieme a quella di illustri contrappuntisti del calibro di Weerbecke, Compère, Martini, Agricola, Brumel, Isaac, Desprez e altri, nei quattro «libroni» corali vergati sotto la sua supervisione dal 1489 in avanti (mss. 2269, 2268, 2267, 2266), e conservati all'Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo (parzialmente editi in *Archivum Musicae Metropolitanum Mediolanense* - «AMMM» - 16 voll., a cura di L. Migliavacca et alii, Milano, 1958-68, e riprodotti nei facsimili *Milan, Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo, Sezione Musicale, Libroni 1-3*, «Renaissance Music in Facsimile», voll. 12a-c, ed. H. Mayer Brown, New York-London, Garland, 1987, nonché *Liber capelle ecclesie maioris. Quarto codice di Gaffurio*, «AMMM», 16, a cura di A. Ciceri e L. Migliavacca, Milano, 1968). Cfr. anche: KNUD JEPPESEN, *Die 3 Gafu-*

cò le redazioni definitive dei suoi tre grandi trattati, *Theorica musicae* (1492), *Practica musicae* (1496), e *De harmonia musicorum instrumentorum opus* (1500, ma edito solo nel 1518). Con gesti in tutto paragonabili alla dedica di un poema o di un canzoniere da parte di un poeta, e di un affresco o di un ritratto da un pittore, Gaffurio dedicò al suo protettore, il Moro, sia la *Theorica* che la *Practica*, nonché svariate composizioni, tra le quali il mottetto *Salve decus genitoris* a 4 voci, inneggiante appunto a «Ludovico Sfortia» come al «dator alme pacis».⁶⁵

Confrontando le biografie 'milanesi' di Leonardo e Gaffurio, si vede subito che i due personaggi avrebbero potuto conoscersi in un ampio lasso di tempo, e cioè tra il 1484 ed il 1499, in pieno governo sforzesco, e/o tra il 1506 ed il 1513, sotto la dominazione francese.⁶⁶ Ma è evidente che solo il primo dei due periodi, quello dominato dall'ascesa politica e dall'azione mecenatesca del Moro, debba interessare la presente indagine. Fu una stagione veramente d'oro per l'arte e la cultura milanesi,⁶⁷ durante la quale i maestri delle arti quadriviali e 'meccaniche' si trovarono a operare in una stretta sintonia concettuale, dalla quale scaturì un ripensamento unitario di tutte le discipline artistiche:

aritmetica, geometria, astrologia, musica, prospettiva, architettura e cosmografia.⁶⁸

Tra i maggiori propugnatori di questa tendenza, Luca Pacioli fu «alli stipendi» del Moro tra il 1496 ed il 1499, ed è registrato nel *Gymnasium*

rius-Kodizes der Fabbrica del Duomo, Milano, «Acta Musicologica», III, 1931, pp. 14-28, C. SARTORI, *Il quarto codice di Gaffurio non è del tutto scomparso*, «Collectanea Historiae Musicae», I, 1953, pp. 25-44; ID., *La cappella musicale del Duomo di Milano. Catalogo delle musiche dell'Archivio*, Milano, 1957, pp. 43-56; LYNN H. WARD, *The Motetti Missales Repertory Reconsidered*, «Journal of the American Musicological Society», XXXIX, 1986, pp. 491-523; P. e L. MERKLEY, *Music and Patronage* cit., pp. 321-357. La messe di Gaffurio sono state edite nella collana «Corpus Mensurabilis Musicae», 10, ed. Lutz Finscher, 1955-60, in «AMMM», 1-3, a cura di Amerigo Bertone, Milano, 1958-60, e in «AMMM», 6, a cura di Fabio Fano, Milano, 1966.

⁶⁵ Editto, con gli altri mottetti, in «AMMM», 5, a cura di L. Migliavacca, Milano, 1959, pp. 69-71 (ex Librone 3, cc. 82v-83). P. e L. Merkle (op. cit., p. 410) ipotizzano un'esecuzione di questo mottetto per la pace fatta tra Milano e la Francia nel giugno 1491.

⁶⁶ Andrà considerata anche la comune frequentazione del Duomo, per lo meno al tempo in cui Leonardo lavorò al progetto del Tiburio, e cioè tra 1487-90. Dell'aprile 1490 è una lettera del Moro in cui si autorizza Gaffurio ad andare a Mantova per contattare l'architetto Luca Paperio che il duca voleva consultare per questioni riguardanti la fabbrica del Duomo (cfr. CARETTA et alii, op. cit., p. 83).

⁶⁷ Cfr. la monumentale opera curata da Francesco MALAGUZZI VALERI, *La corte di Ludovico il Moro* cit., nonché gli *Atti Milano nell'età di Ludovico il Moro* cit.; per aspetti particolari qui trattati si veda inoltre: GIANFRANCO BOLOGNA, *Leonardo a Milano*, Novara, De Agostini, 1982; *Leonardo all'Ambrosiana. Il Codice Atlantico - I Disegni di Leonardo e della sua cerchia*, a cura di A. Marinoni e Luisa Cogliati Arano, Milano, 1982; e il più romanzesco (ma ben informato) G. LOPEZ, *La roba e la libertà* cit.

⁶⁸ LUCA PACIOLI, *De divina proportione* cit.

Mediolanense di Pavia nel 1498, nello stesso «rotulus salariariorum» di Gaffurio (ma con un salario ben più alto di quello percepito dal Lodigiano). Per breve che sia stata, la sua permanenza a Milano contribuì molto all'ulteriore diffusione dell'«umanesimo matematico» e segnatamente dello studio delle proporzioni, consacrate a comune fondamento di tutte le arti:

de la dolce suave armonia musicale... de la somma vaghezza e intellettuale conforto prospettivo e de la soletissima disposizione de architettura.

Com'è noto, Leonardo ebbe con Pacioli stretti legami di amicizia e di mutua collaborazione; quanto al rapporto tra Pacioli e Gaffurio, la contemporanea docenza allo *studium* pavese non può far credere che i due non s'incontrassero; e se ciò non bastasse, sappiamo che il Lodigiano – come d'altra parte anche Leonardo – possedette una copia della celebrata *Summa de arithmetica, geometria, proportioni et proportionalità* del Pacioli (Venezia, 1494).⁶⁹

Un altro protagonista milanese fu, peraltro, Donato Bramante, attivo a Milano e dintorni dal 1477 al 1499. Anche per il grande architetto-ingegnere si potrebbero ipotizzare contatti avuti, oltre che col collega Leonardo, proprio con Gaffurio. Bramante infatti si legò sin dal suo arrivo a Milano al poeta-cavaliere Gaspare Visconti, nel cui *entourage* sappiamo che gravitò in qualche modo anche Gaffurio, com'è fra l'altro provato dalla presenza, nella biblioteca del Visconti, di un libro di «Musica di prete Lanfranchino». ⁷⁰ D'altronde il Visconti, in quanto consigliere ducale e poeta ufficiale dell'amore coniugale tra Beatrice d'Este ed il Moro, godeva di una posizione privilegiata a corte, e fu un punto di riferimento per la fitta schiera di poeti e letterati 'sforzeschi'. Molti tra questi diedero vita a una sorta di 'accademia' fiorita anche attorno a Cecilia Gallerani, la

⁶⁹ La *Summa* si può leggere nella ristampa anastatica a cura di E. Giusti, Roma, 1994; cfr. anche *Luca Pacioli e la matematica del Rinascimento*, a cura di E. Giusti e C. Maccagni, Firenze, 1994. L'elenco dei libri di Gaffurio è in CARETTA, *op. cit.*, pp. 117-119.

⁷⁰ Cfr. RICHARD V. SCHOFIELD, *Gaspare Visconti, mecenate del Bramante*, in *Arte, committenza ed economia a Roma e nelle corti del Rinascimento*, a cura di A. Esch e Ch. L. Frommel, Torino, Einaudi, 1995, pp. 297-330; FRANCO PALIAGA, *Riflessioni a margine su Eraclito e Democrito di Bramante e l'influenza di Leonardo*, in *Tutte le opere non son per instancarmi* cit., pp. 323-336; BICE MARTINELLI, *La biblioteca (e i beni) di un petrarchista: Gaspare Visconti*, in *Veronica Gamba e la poesia del suo tempo nell'Italia settentrionale* (Atti del convegno, Brescia-Correggio, 17-19 ott. 1985), a cura di C. Bozzetti et alii, Firenze, Olschki, 1989, pp. 213-261. Che Gaffurio venisse chiamato anche col nome di «Lanfranchino» è confermato da un documento pubblicato da CARETTA, *op. cit.*, p. 72. Un libro di "Sonetti di Messer Guasparro Visconti" fu posseduto anche da Leonardo. Inoltre, una possibile relazione tra Bramante e la cosiddetta *Missa di dadi* di Josquin Desprez è stata recentemente ipotizzata da DAWSON KIANG (*The 'Enigma of the Dice'. A Bramante Sonnet published by Lomazzo*, «Achademia Leonardi Vinci», IV, 1991, pp. 196-199).

giovannissima *Dama dell'ermellino* amata dallo Sforza e immortalata da Leonardo nel medesimo giro d'anni del *Musico* (1488-90): Lancino Corti (o Curti), Bernardo Bellincioni, il Bandello, ma anche l'editore-poeta Francesco Tanzi, il segretario ducale Iacopo Antiquario ed il poeta-cavaliere Antonio Fileremo Fregoso, solo per citare i maggiori tra quanti ebbero rapporti più o meno stretti con Gaffurio.⁷¹

È anche in ragione di questa fitta trama biografica e culturale che si concede tuttora il maggior credito all'identificazione del *Musico* leonardesco con Gaffurio, il «magister phonascus» dei *biscantori* del Duomo, il docente ritratto *ex cathedra* in atto di spiegare agli allievi che «Harmonia est discordia concors». ⁷² Al confronto appaiono forse più nebulose le proposte di identificazione con altri compositori e/o cantori attivi a Milano, compresi quegli «illustrissimi» che avevano 'ornato' in precedenza la cappella di Galeazzo Maria Sforza e Bona di Savoia, prendendo però altre vie dopo l'assassinio del duca: in *primis* Loyset Compère (registrato a Milano tra il 1474 ed il 1477) e Gaspar van Weerbeke, ma anche Alexander Agricola (a Milano tra il 1471 ed il 1474) e Johannes Martini (a Milano nel 1474), senza contare la schiera di cantori non noti per essere stati anche compositori, ma che pure furono celebri, quali ad esempio il conteso virtuoso Jean Cordier.

Com'è ormai ben noto, tutti questi compositori avevano coltivato un nuovo genere concepito per compiacere il duca Galeazzo Maria e per rendere inimitabili le liturgie milanesi ed in particolare le cerimonie ducali: quello dei *motetti missales* (o «ducales», appunto), ossia cicli di motetti (abituamente di soggetto mariano) con i quali venivano sostituiti al-

⁷¹ Cfr. CARETTA, *op. cit.* Nell'*Angelicum ac divinum opus musicae* (1508) Gaffurio ricorda i meriti: «del nostro eloquentissimo oratore et divino poeta miser Lancino Curtio, et del cavagliero Campofregoso, et del Musicola, et del nostro Francisco Tantio Cornigero, et molti altri coetanei nostri». Nella stessa opera l'autore rammenterà di aver avuto «gia molti anni passati» discussioni con «Jusquin despriet et Gaspar dignissimi compositori» (rispettivamente Josquin Desprez e Gaspar van Weerbeke, sui quali si veda più avanti). Fra i letterati, Gaffurio fu in stretti rapporti col segretario ducale Iacopo Antiquario (1444-1512). Sulla partecipazione di Gaffurio a questi circoli milanesi si è soffermata anche MARIA CARACI VELA (*Il Dialogo de Musica di Antonio Fileremo Fregoso*, in *In cantu et in sermone. For Nino Pirrotta on His 80th Birthday*, a cura di Fabrizio Della Seta e Franco Piperno, Firenze, Olschki, 1989, pp. 101-119); cfr. anche GIULIO CATTIN, *Il Quattrocento*, in *Letteratura italiana*, diretta da Alberto Asor Rosa, vol. VI: *Teatro, musica, tradizione dei classici*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 265-318: 290 sgg.

⁷² Nei frontespizi del *De harmonia* e dell'*Angelicum ac divinum opus musicae*, un tempo attribuiti a Leonardo. Analoga attribuzione a Leonardo fu avanzata per le figurine disegnate nel frontespizio di un altro trattato musicale, il *Liber musices* di Fiorenzo de Faxis, dedicato al cardinale Ascanio Sforza (ms. Milano, Bibl. Trivulziana, 2146, miniato splendidamente da Attavante degli Attavanti): su cui cfr. ALBERT SEAY, *The Liber musices of Florentius de Faxis*, in *Musik und Geschichte: Leo Schrade zum sechzigsten Geburtstag*, Köln, Arno Volk Verlag, 1963, pp. 71-95 (che ne data la stesura tra 1495-96).

cuni movimenti canonici dell'*Ordinarium* e del *Proprium Missae*. È importante sottolineare che anche Ludovico Sforza volle tenere viva questa tradizione, com'è confermato dal fatto che proprio sotto il suo governo questo repertorio venne in parte ricopiato nei quattro *Libroni* della Fabbrica del Duomo di Milano, eseguiti, almeno in parte, sotto la supervisione di Gaffurio.⁷³

Ma, a ben vedere, tra i compositori citati solo il Weerbecke – nato intorno al 1445 ed attivo a Milano per buona parte della sua carriera, prima tra il 1472 ed il 1480 (con la qualifica di “vice abbate” di cappella), e poi di nuovo tra il 1489 ed il 1495 – avrebbe potuto incontrarsi con Leonardo; sebbene egli potrebbe essere stato non più così giovane al tempo in cui il *Musico* fu dipinto. Quanto a Gaffurio, considerando che era nato nel 1451 e che aveva svolto tutta la sua carriera da religioso e presso istituzioni religiose (nei documenti milanesi del tempo è comunemente nominato «venerabilem dominum presbiterum»), si dovrà convenire che la sua identificazione col personaggio ritratto appare più che mai insicura.⁷⁴

D'altra parte, è probabile che nel quadro dovesse esserci in origine un'allusione ben leggibile all'identità del personaggio. Ciò sarebbe del tutto in linea con l'uso leonardesco: così è, ad esempio, nell'ermellino, in greco *galè*, dipinto in braccio alla Gallerani; o nella pianta di *ginepro* nel ritratto di *Ginevra* Benci (National Gallery di Washington). Nel caso del *Musico*, invece, l'unica cosa evidente, oltre alla relativamente giovane età del soggetto, è che questo altero personaggio dovesse godere di una posizione e forse anche di mezzi elevati (non a caso, il ritratto fu preso in passato per essere quello di un “duca sforzesco”).

In questo senso, egli potrebbe essere la stessa persona a cui il rima-tore Bernardo Bellincioni dedicò il sonetto encomiastico *Con l'angelica voce e 'l dolce canto* (*Rime*, LXVI), dov'è appunto descritto un musicista ricco e potente, dotato di ogni virtù e capace di piegare al suo volere addirittura «colui che Italia lega», Ludovico Sforza.⁷⁵ Uno così avrebbe po-

⁷³ Cfr. THOMAS L. NOBLITT, *The Ambrosian Motetti Missales Repertory*, «Musica Disciplina», XXII, 1968, pp. 77-104; L. H. WARD, *The Motetti Missales Repertory Reconsidered* cit.; P. MACEY, *Galeazzo Maria Sforza and Musical Patronage in Milan* cit.; MERKLEY, *Music and Patronage* cit. Sulle carriere di questi musicisti cfr. la bibliografia citata sopra, nota 55, con gli agnominamenti leggibili in *The New Grove*. Second Edition cit., voci “Compère”, VI, pp. 180-184, e “Weerbecke”, XXVII, pp. 207-210.

⁷⁴ Cfr. BONNIE BLACKBURN, “Gaffurius, Franchinus”, in *The New Grove*. Second Edition cit., IX, pp. 410-414: «It is highly unlikely that the 'Portrait of a Musician' in the Pinacoteca Ambrosiana, sometimes ascribed to Leonardo da Vinci, is of Gaffurius, though the two were surely acquainted. The portrait is that of a young man, not in clerical robe; Gaffurius, a priest, did not come to Milan until he was 33».

⁷⁵ A proposito del sonetto di Bellincioni, si possono notare analogie intertestuali con

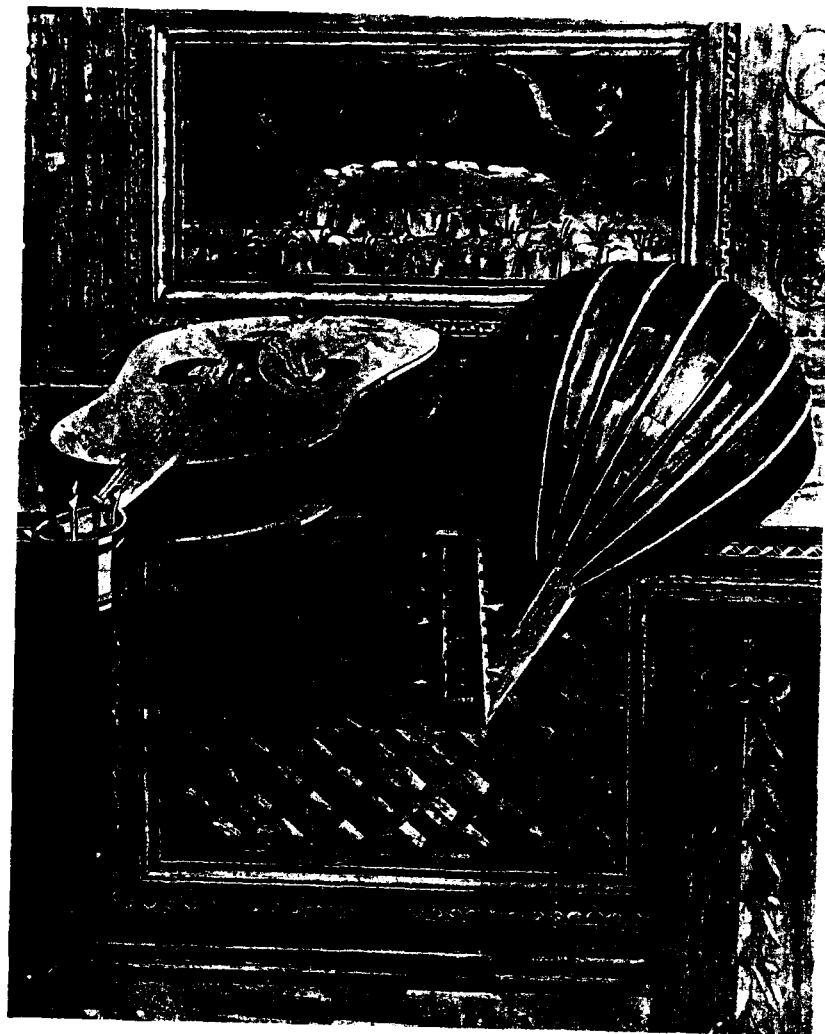


Fig. 1. Urbino, Palazzo Ducale. Studiolo del Duca. Tarsie (part.).

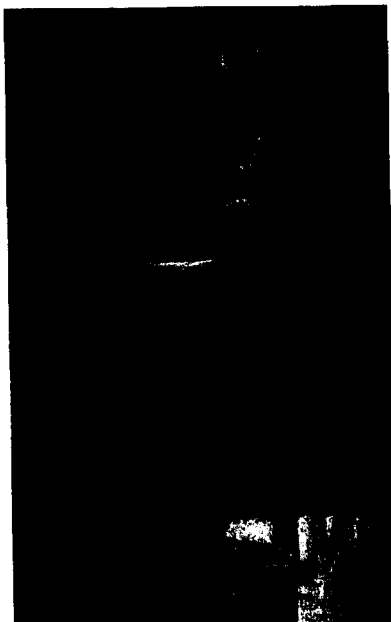


Fig. 2. Leonardo da Vinci (?): *Ritratto di musico* (Milano, Pinacoteca Ambrosiana).

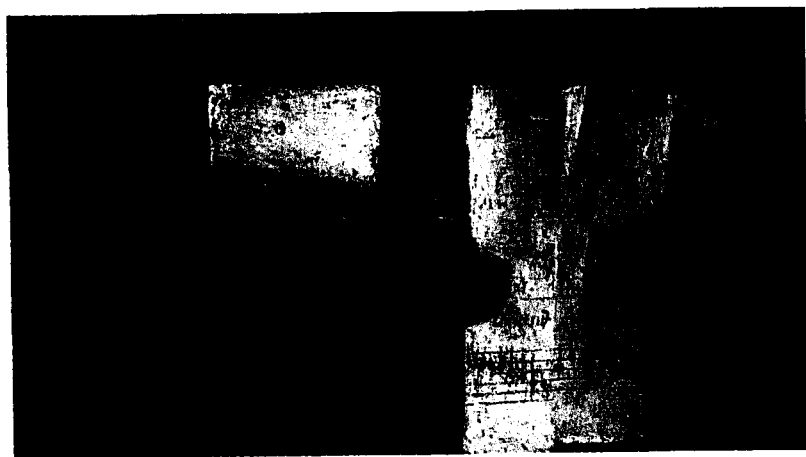


Fig. 3. *Ritratto di musico*: particolare del cartiglio.

tuto essere, in effetti, il Weerbecke, che è descritto in una lettera del 1495 del Moro al duca di Borgogna come

Inter cantores nostros... a nobis diligebatur... et... optime ei satisfaceret et... domo etiam et aliis muneritus donatus a nobis foret.

Ma anche il citato Jean Cordier, forte di una carriera iniziata già negli anni '60 e proseguita a suon di ingaggi da una corte all'altra, Milano compresa (dove tra i suoi *fans* c'era la stessa Beatrice Sforza), potrebbe essere un candidato accreditato; così come qualche altro cantore particolarmente apprezzato a corte e del quale non ci sia rimasta notizia.⁷⁶ Gaffurio, invece – è bene ribadirlo – non godette mai di una posizione economica florida, ed ancora nel 1494 necessitava dei buoni uffici del segretario Iacopo Antiquario per ottenere dal Moro nuovi benefici ecclesiastici, poiché, come appunto ricorda l'Antiquario al duca

Epsò non ha altro beneficio che la chiesa curata de San Marcellino, che è de piccola intrata... El dicto canonicatelo serà ben collocato perché epsò è persona di qualità, che merita molta mazore cosa, come credo essere noto alla excellentia vostra.

Le indagini svolte per scoprire l'identità del musico sembrano perciò destinate a finire in un circolo vizioso. Nessuna indicazione supplementare emerge dalla effigie del giovane musico o dal suo abbigliamento: berretto rosso, tunica nera e stola giallo-arancione erano normalmente forniti ai cantori ducali.⁷⁷ Ed anche l'analisi dei frammenti musicali ricopiati nel cartiglio impugnato dal personaggio non ha condotto a buon fine. Ricordiamo che in questo senso si era mossa a suo tempo Suzanne Clercx-Lejeune;⁷⁸ ma anche la proposta di un'altra identificazione da parte della studiosa belga (con il celebre Josquin Desprez) non appare fondata, co-

quello indirizzato da Serafino Aquilano a Josquin Desprez: *Josquin non dir che 'l ciel sia crudo et empio* (per cui si veda sotto, nota 92). Per inciso di nota che un altro sonetto del Bellincioni (*Rime*, LXXVIII) fu composto per la morte di un "Pedro Maria", musicista spagnolo definito come "favorito" dello Sforza.

⁷⁶ Sulla corrispondenza sforzesca relativa a Weerbecke e Cordier a Milano cfr. MERKLEY, *op. cit.*, pp. 395 sg. e 414 sg. Già nelle corti dell'Italia tardo-quattrocentesca la corsa ad accaparrarsi i cantori più dotati, oltre a degenerare, talvolta, in autentici incidenti diplomatici tra i vari mecenati, induceva nei diretti interessati atteggiamenti da divismo belcantistico *ante-litteram*.

⁷⁷ Su questo cfr. MERKLEY, *op. cit.*, pp. 177-181. Per parte nostra notiamo la forte rassomiglianza dell'acconciatura di capelli e dell'abbigliamento del "musico" con quelli dei personaggi ritratti nelle miniature dell'incoronazione di Ludovico Sforza da parte dell'arcivescovo Arcimboldi, conservate in un celebre messale alla Biblioteca del Capitolo del Duomo di Milano.

⁷⁸ SUZANNE CLERCX-LEJEUNE, *Fortuna Josquini. A proposito di un ritratto di Josquin Desprez*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», VI, 1972, pp. 315-337.

me subito vedremo, su elementi altrettanto forti quanto quelli usati per demolire l'identificazione tradizionale con Gaffurio.

È logico pensare che la soluzione dell'enigma risieda nel cartiglio musicale, che in effetti viene esibito a mo' di 'carta d'identità' e tenuto aperto con la mano destra del personaggio. Ma è noto che la porzione di tela corrispondente subì quasi *ab origine* interventi di raschiatura e riscrittura, i quali coinvolsero l'intero testo musicale (righe, note e parole), alterando forse la fisionomia originale e guastandone la corretta prospettiva (le linee orizzontali dei righe musicali appaiono sfalsate rispetto alle piegature del foglio).⁷⁹ Così, le parole residuali, a malapena leggibili («Cant. Ang.», o «Cond. An.», oppure «Catuz AZ»), hanno finito per impegnare i critici in vani esercizi di paleografia più o meno corretta. Mentre il solo contenuto melodico chiaramente ravvisabile, una sesta discendente iniziale, è stato sottoposto al vaglio da parte della Clercx, che alla fine ha creduto di ravvisarlo in una delle opere-manifesto di Josquin, *Illibata Dei virgo nutrix*, il celebre mottetto mariano contenente in acrostico il nome dell'autore. Va detto però che un inciso melodico di così modesta entità si riscontra con grande frequenza nel repertorio polifonico del tempo. Ed inoltre è stato suggerito che *Illibata*, pur potendo rientrare come stile negli stessi anni del *Musico*, vada ricondotto al successivo periodo romano di Josquin, piuttosto che a quello milanese.⁸⁰

In definitiva, soltanto la notazione dipinta nel ritratto può essere pacificamente riconosciuta, nel tipo mensurale comunemente usato negli anni 1480-90, con sistemi a cinque linee (Fig. 3). Per parte nostra vorremmo notare (cosa finora mai fatta, a quel che pare) che a breve distanza dalla sesta melodica d'inizio, dopo un passo illeggibile, si scorgono i segni $\frac{3}{2} \dots \frac{2}{3}$, indicanti l'introduzione della proporzione *sesquialtera* nella misura binaria di impianto (*tempus imperfectum diminutum*, Φ) e un rapido ritorno della misura binaria (con la *subsesquialtera* seguente). Con questo segno proporzionale si indicava che tre semibrevi venissero sostituite, cioè cantate nello stesso tempo, alle due semibrevi precedenti

⁷⁹ Cfr. G. BORA, *Due tavole leonardesche* cit.

⁸⁰ Cfr. MYROSLAW ANTONOWYCZ, *Illibata Dei Virgo: a melodic self-portrait of Josquin des Prez*, in *Josquin des Prez* (Proceedings of the International Josquin Festival-Conference, New York, 21-5 June 1971), ed. E. Lowinsky, London, 1976, pp. 545-559; RICHARD SHERR, *Illibata Dei virgo nutrix and Josquin's Roman Style*, «Journal of American Musicological Society», LI, 1988, pp. 434-464; e R. STROHM, *The Rise of European Music* cit., pp. 639-644. A sostegno dell'origine milanese del mottetto cfr. invece PATRICK MACEY, *Some Thoughts on Josquin's Illibata dei virgo nutrix and Galeazzo Maria Sforza*, in *From Ciconia to Sweelinck: Donum natalicium Willem Elders*, ed. A. Clement and E. Jas, Amsterdam, 1994, pp. 11-24, e Id., *Galeazzo Maria Sforza and Musical Patronage in Milan* cit., pp. 197-198.

la proporzione, oppure, al livello di semibreve (cioè di *prolatio*), si segnalava che tre minime venissero cantate nel tempo di due minime precedenti la proporzione.

Gaffurio, in effetti, esplorò come nessun altro il sistema della proporzioni ritmiche, sistema impiegato per ottenere variazioni artificiali nella durata delle note e per determinare relazioni temporali tra le varie sezioni di un pezzo. A questo argomento egli dedicò già il *Tractatus practicabilium proportionum* (c. 1482), e quindi la revisione di esso apparsa come quarto libro della *Practica musicae* (1496).⁸¹ Insieme a Johannes Tinctoris, ed anzi proprio sulla falsariga di quest'ultimo (già autore del *Proportionale musices*, c. 1472), il Lodigiano intendeva riformare l'uso delle proporzioni nella prassi corrente del tempo, ribadendo il loro fondamento matematico e la necessità di scriverle correttamente per indicare l'esatta relazione numerica tra le note.⁸² Una delle istanze basilari avanzate dai due teorici era appunto che le proporzioni venissero segnate esclusivamente con frazioni, cioè con il numeratore riferito alle note successive alla frazione, ed il denominatore riferito alle note precedenti. Dice infatti Gaffurio nella *Practica* (IV.i):

Sic igitur describendi sunt proportionum termini inter notulas ut numerus alteratus superponatur recto ac precedenti termino, hoc modo: $\frac{3}{2}$ sive clarius dixerit numerus reducibilium notularum superscribatur numero proxime precedentis numerositatis ad quem reducitur.

Questo modo di scrivere le proporzioni era suggerito in sostituzione di quello con la cifra singola (ad esempio, 2 usato per indicare la *proportio dupla*, oppure 3 per indicare la *sesquialtera* oppure la *trippla*), che da

⁸¹ Il *Tractatus practicabilium proportionum* è conservato nel ms. Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, A 69; è inedito e probabilmente autografo: su di esso cfr. CLEMENT MILLER, *Early Gaffuriana: New Answers to Old Questions*, «The Musical Quarterly», LVI, 1970, pp. 367-388. La *Practica musicae* (prima edizione Milano, Signer-Lomazzo, 30 set. 1496) è stata ristampata in facsimile due volte (Farnborough, 1967, e Bologna, 1972), e in traduzione inglese a cura sia di Clement Miller (American Institute of Musicology, 1968), che di Irwin Young (Madison, Wisconsin, 1969). Successive edizioni a quella del 1496 (con aggiunte e correzioni): Brescia, Angelus Britannicus, 1497, col titolo *Musice utriusque cantus practica*; Brescia, Bern. Misintam de Pavia - Ang. Britannicus 1502; Brescia, Ang. Britannicus, 1508, col titolo *Descriptio musice actionis*; Venezia, August. de Zannis de Portesio, 1512; Venezia, 1517 e 1522.

⁸² Cfr. su questo almeno ANNA MARIA BUSSE BERGER, *The Origin and Early History of Proportion Signs*, «Journal of the American Musicological Society», XLI, 1988, pp. 403-433, EAD., *Mensuration and Proportion Signs: Origin and Evolution*, Oxford, Oxford University Press, 1993; ALEJANDRO E. PLANCHART, «Tempo and Proportions», in *Performance Practice. Music before 1600*, ed. H. Mayer Brown and S. Sadie, London, 1989, pp. 126-144. Lo scrivente sta ultimando la propria tesi dottorale sul tema: *Per chi scrivevano i teorici? Tinctoris, Gaffurio e la loro visione della polifonia mensurale* (Università degli studi di Roma La Sapienza).

sola poteva ingenerare ambiguità. Precisa infatti Gaffurio, nel *Tractatus practicabilium proportionum* (III):

Multi insuper hanc duplam proportionem signant in cantibus cum sola binarij numeri ziphra, quod erroneum est consequi: quoniam solus numerus proportionem, ut prediximus, nequaquam perficere potest. Quippe qui cantores dubios reddit, namque nos urget ratio ut potius unitatem sub binario intelligamus, quam ternarium ex quibus tunc fieret subsexqualtera hoc modo $2_3?$, aut quam quaternarium ex quibus procedit subdupla hoc modo $2_4?$ uel alium quemuis numerum? Hinc errant qui aliquam proportionem unico signant numero: quod potissime euitandum est, quoniam contra arithmeticos et musicos nimis improuide arbitrantur.

In sostanza – dice il teorico – la proporzione è per sua natura operativa tra due termini numerici, i quali pertanto andranno entrambi segnati. Ove invece mancasse il secondo termine, i cantori potrebbero operare proporzioni sbagliate. Nell'errore di segnare le proporzioni «una tantum cyphra» erano caduti – ricordano Tinctoris e Gaffurio – «multi et fere omnes» compositori. In particolare, la cifra 3 si trova comunemente usata nei codici per indicare la *proportio sesquialtera*, oltre che (più raramente) la *proportio tripla*. Ancora nell'*Angelicum ac Divinum Opus Musicae* Gaffurio ricorderà di aver avuto discussioni con compositori del calibro di Josquin e Weerbecke sull'uso della cifra 3 per indicare *sesquialtera*. Questa cifra si trova infatti normalmente usata in molte delle loro composizioni. La cosa interessante è che Gaffurio si guarderà bene dal modificarla, quando si tratterà di copiare (o di sovrintendere alla copiatura) questi brani nei 'libroni' della Fabbrica del Duomo: con ciò sacrificando quanto asserito da lui stesso in sede teorica.

Offriamo di seguito alcuni esempi di passaggi in sesquialtera segnati con la cifra singola.⁸³

Librone I (ms. 2269)

Branî con sezione segnata con 3 in tempo C

Weerbecke, *Quam pulchra es* (cc. 134v-135)

Weerbecke, *Alma redemptoris mater* (cc. 135v-136)

Weerbecke, *O pulcherrima mulierum* (cc. 137v-138)

⁸³ Ringrazio Bonnie Blackburn per avermi aiutato su questo punto, consigliandomi e mettendo a mia disposizione alcuni risultati delle sue ricerche sull'uso dei segni proporzionali nei «Libroni» di Milano.

3 in C

Weerbecke, *Ave stella matutina* (cc. 116v-117)

Compère, *Ave domine Jesu Christe* («Loco Introitus») (cc. 162v-163)

Compère, *Ave domine Jesu Christe* («Loco Offertorii») (cc. 165v-166)

Compère, *Salve salvator mundi* («Loco Sanctus») (cc. 166v-167)

Compère, *Adoramus te Christe* («Ad Elevationem») (cc. 167v-168)

Compère, *Parce domine* («Loco Agnus») (cc. 168v-169)⁸⁴

Idem, *Da pacem* («Loco Deo gratias») (cc. 169v-170)

[Compère?], *Beata es virgo Maria* (cc. 170v-171)

Compère, *Hodie Christus natus est* («Loco Patrem») (cc. 173v-174)

3 in O

Compère, *Hodie nobis de virgine* («Loco Introito») (cc. 171v-172)

Compère, *Beata dei genitrix* («Loco Gloria») (cc. 172v-173)

Compère, *Genuit puerpera* («Loco Offertorii») (cc. 174v-175)

Compère, *Quem vidistis pastores* («Loco Agnus») (cc. 177v-178)

Compère, *O admirabile commercium* («Loco Deo gratias») (cc. 178v-179)

Librone II (ms. 2268)

3 in C

Martini, *Missa Ma bouche rit: Confiteor* ('Amen') (cc. 30v-31)

Weerbecke, *Quam pulchra es* (cc. 48v-49)

3 in C

Martini, *Missa Coda de Pavon: Benedictus* ('Domini') (cc. 20v-21)

Martini, *Missa Io ne tengo quanto te: Domine Deus* ('Patris'); *Qui tollis* ('Cum sancto spiritu'); *Crucifixus* ('Et in spiritum') (cc. 56v-57; 57v-58; 60v-61)

Isaac, *Missa Quant j'ay au cors: Et iterum* ('Et vitam venturi') (cc. 144v-145)

Isaac, *Missa Chargé de dueil: Qui tollis* ('Quoniam tu solus') (cc. 153v-154)

Weerbecke, *Missa Ave regina celorum: Et resurrexit* ('Et expecto') (cc. 168v-169)

Librone III (ms. 2267)

3 in C

Compère, *O genitrix gloriosa* (cc. 51v-52) [Es. 1]⁸⁵

Josquin, *Missa Ave maris stella: Et incarnatus* ('Et resurrexit'); *Osanna*; *Agnus II*; *Agnus III* (cc. 57v-)

⁸⁴ Il brano comincia in O, e poi passa a C , quindi a 3.

⁸⁵ Cfr. LOYSET COMPÈRE, *Opera Omnia*, ed. Ludwig Finscher («Corpus Mensurabilis Musicae», 15), American Institute of Musicology 1959-61, IV, pp. 29-31. Si noti che in questa

Brumel, *Missa de Dringhs: Qui locutus est* ('Confiteor') (cc. 66v-)
 Coppinus, *Missa Si dederò: Agnus III* (cc. 82v-)
 Compère, *Missa: Et in terra* ('Cum sancto'); *Et resurrexit* ('Confiteor') (cc. 159v-)
 [Josquin?], *Salve, sancta facies nostri* (cc. 208v-209)

3 in C

Compère, *Missa Galeazescha: Ave salus infirmorum* («Loco Gloria») (cc. 126v-127)* [Es. 2]
 Compère, *O Maria in supremo sita* («Loco Sanctus») (cc. 130v-131)
 Compère, *Salve mater salvatoris* («Loco Agnus») (cc. 132v-133)

3 in O

Josquin, *Missa Ave maris stella: Et in terra* (cc. 57v-)
 Compère, *Missa Galeazescha: Ave virgo gloriosa* («Loco Introitus») (cc. 125v-126)
 Compère, *Ave sponsa verbi summi* («Loco Offertorii») (cc. 128v-129)
 Compère, *Virginis Mariae laudes* («Loco Deo gratias») (cc. 133v-134)

Già da questa sintetica lista si può notare quanto diffuso fosse l'uso di segnare la *sesquialtera* con la cifra singola: in particolare, spicca il nome di Compère come di colui che maggiormente ne fece uso, soprattutto nei suoi *motetti missales* (si noti la singolare predilezione espressa per il tipo '3 in O', cioè per la *sesquialtera* inserita nel *tempus perfectum*).

D'altra parte, risulta essere molto più circoscritto l'impiego di frazioni proporzionali secondo l'uso 'riformato' propugnato da Gaffurio. Sempre limitandosi ai 'Libroni' milanesi, i pochi casi di questo tipo gravitano tutti (o quasi), per esplicita attribuzione o perché copiati dalla sua mano, proprio intorno al nome del Lodigiano. È questa una circostanza certamente non casuale. Ne citiamo alcuni esempi:

$\frac{3}{2}$ in C

- *Tropheum crucis* (Librone I, cc. 31v-32), non attribuito a Gaffurio ma vergato dalla sua mano (con $\text{C} \frac{3}{2}$ al Cantus ed al Tenor secundus)
- *Omnipotens aeterne Deus* (Librone I, cc. 95v-96)
- *Magnum nomen domini* (Librone I, cc. 112v-113)
- *Salve Mater pietatis* (Librone III, cc. 199v-200), non attribuito a Gaffurio ma vergato dalla sua mano

composizione, al Cantus, la sezione in *sesquialtera* è preceduta da una sesta discendente simile a quella dipinta nel ritratto del "musicò".

⁸⁶ Cfr. LOYSET COMPÈRE, *op. cit.*, II, pp. 1-25.

$\frac{3}{2}$ in Φ

- Gaffurio: *Missa: Agnus II* (Librone II, c. 190)

$\frac{3}{2}$ in O

- *Missa Sancte Catherine quarti toni: Crucifixus* (Librone II, cc. 106v-107)
- Josquin: *Missa L'homme armé sexti toni: Patrem* (Librone III, c. 138)

$\text{C} \frac{3}{2}$ in C

- *Ave mundi spes Maria* (Librone I, cc. 80v-81)
- *O Jesu dulcissime* (Librone I, cc. 104v-105)
- *Reformator animarum* (Librone I, cc. 105v-106)
- *Missa: Credo* («Confiteor») (Librone II, c. 210v), non attribuito a Gaffurio ma vergato dalla sua mano

$\text{C} \frac{3}{2}$ in Φ

- *Missa de O clara luce: «Quoniam tu solus»* (Librone II, cc. 117v-)
- *Missa: «Osanna»* (Librone I, cc. 176v-)
- *Missa de Omnipotens genitor: «Qui tollis»* («Cum sancto spiritu») (Librone II, cc. 11v-12)
- *Missa montana: Patrem* («Crucifixus») (Librone III, cc. 110v-)

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 $\frac{3}{2}$ (o, in alternativa, la colorazione) quando la mensura originaria non cambia, oppure la stessa frazione insieme al segno di mensura quando ci sia un cambiamento mensurale da segnalare. Su questa base è addirittura possibile attribuire al Lodigiano molti più pezzi trascritti nei Libroni di Milano di quelli che vanno sotto il suo nome.⁸⁷

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.

⁸⁷ Devo questa riflessione a Bonnie Blackburn (comunicazione personale allo scrivente), che qui pubblicamente ringrazio.

Torniamo adesso all'ipotesi-Josquin Desprez, lanciata a suo tempo dalla Clercx, alla luce dei nuovi dati sulla biografia del compositore.⁸⁸ Confutata definitivamente l'identificazione⁸⁹ di Josquin con un «Iuschinus/Iudochus de Frantia/Picardia» – *biscantor* nel duomo milanese dal 1459 e presso la cappella sforzesca dal 1473 al 1498 –⁹⁰ si è ora propensi a crederlo essere nato intorno al 1455, e a datarne l'impiego presso gli Sforza dal 1484 al 1489.⁹¹ Uno dei nodi cruciali della biografia del compositore rimane comunque quello del suo supposto impiego presso il cardinale Ascanio Sforza (1455-1505).⁹² Fratello minore di Ludovico, Ascanio era stato mandato in esilio già dal 1477 al 1479 dalla reggente Bona di Savoia, e poi di nuovo, avvenuta la presa del potere da parte del Moro nel 1479-80, dal 1480 al 1482. Conciliatosi con Ludovico, Ascanio tornò a Milano dove rimase fino al marzo 1484, quando ricevette da papa Sisto

⁸⁸ Cfr. L. MATTHEWS and P. MERKLEY, *Josquin Desprez and his Milanese Patrons*, «The Journal of Musicology», XII, 1994, pp. 434-463; DAVID FALLOWS, *Josquin and Milan*, «Plain-song and Medieval Music», V, 1996, pp. 69-80; MERKLEY, *Music and Patronage* cit.; D. FALLOWS, *Approaching a New Chronology for Josquin: an Interim Report*, «Schweizer Jahrbuch für Musik», XIX, 1999, pp. 131-150; l'imponente voce "Josquin" in *The New Grove*. Second Edition cit., XIII, pp. 220-266.

⁸⁹ Proposta a suo tempo da CLAUDIO SARTORI (*Josquin des Prés cantore del Duomo di Milano*, «Annales Musicologiques», IV, 1956, pp. 55-83).

⁹⁰ Cfr. MERKLEY, *Music and Patronage* cit., pp. 197-215 e 425 sg. Questo cantore fu forse anche compositore e sembra aver avuto un ruolo rilevante sulla scena musicale milanese. Matthews e Merkle non dubitano che questo «Iudochus» sia la stessa persona di un cantore registrato a Milano nel 1473 col nome di «Iudochus de Kessellia». Di parere diverso è invece ADALBERT ROTH (*Judocus de Kessellia and Judocus de Prato*, Paper read at the national meeting of the AMS, Baltimore, 1996), che ha confermato le sue riserve al Convegno Serafino Aquilano nel quinto centenario della morte (L'Aquila, 3-5 Novembre 2000).

⁹¹ Dal 1489 – e non dal 1486 come prima si riteneva: cfr. PAMELA STARR, *Josquin, Rome and a Case of Mistaken Identity*, «The Journal of Musicology», XV, 1997, pp. 43-65 – Josquin è effettivamente registrato alla cappella papale. Su queste date cfr. MERKLEY, *op. cit.*, pp. 425-490; 430-456. Contro queste ipotesi si è di recente pronunziato Roth (relazione al convegno Serafino Aquilano cit.), il quale ha notato che i due documenti milanesi su Josquin datati 1484 e 1489 non bastano a stabilire che egli fu al servizio degli Sforza per tutto il periodo compreso tra questi anni.

⁹² La connessione Josquin-Ascanio fondava, fino a poco tempo fa, solo sull'attribuzione a «Josquin d'Ascanio» dei brani *El Grillo* e *In te, domine, speravi*, nei libri I e III di *Frottole* di Ottaviano Petrucci (1503) nonché in alcuni manoscritti, e sulla didascalia del citato sonetto di Serafino Aquilano *Josquin non dir che 'l ciel sia crudo et empio*, rubricato «Ad Jusquino suo compagno musico d'Ascanio» (edito da MARIO MENGHINI, *Le rime di Serafino de' Ciminelli dall'Aquila*, Bologna, 1894, p. 112). Serafino forse incontrò Ascanio Sforza già nel 1484 e fu al suo servizio tra Roma e Milano, dal 1487 al 1491 circa. Su Serafino cfr. almeno M. MENGHINI, *Le rime* cit., e ANTONIO ROSSI, *Serafino Aquilano e la poesia cortigiana*, Brescia, 1980 (Rossi sta ora curando l'edizione critica delle rime dell'Aquilano); sui suoi rapporti con la musica cfr. il recente GIUSEPPINA LA FACE BIANCONI-ANTONIO ROSSI, *Le rime di Serafino Aquilano in musica*, Firenze, Olschki, 1999, e i contributi citati alla nota seguente; sul rapporto Josquin-Serafino cfr. anche JAMES HAAR, *Some Remarks on the Missa La sol fa re mi*, in *Josquin des Prez*. Proceedings cit., pp. 564-588. Ma la questione della paternità di Josquin per questi brani italiani è controversa.

IV il titolo di cardinale. Da quel momento egli proseguì da Roma la sua attività, creando intorno a sé una corte fastosa, e non senza tornare più volte a Milano.

Com'è noto, è stato per primo Edward Lowinsky a sondare la questione del rapporto tra Josquin ed Ascanio Sforza.⁹³ Adesso nuove ricerche, condotte soprattutto da Paul e Lora Merkle, tendono in sostanza a confermare le ipotesi del musicologo americano. La scoperta, tra altri documenti, di una lettera di supplica al papa, datata giugno 1484, in cui un 'Iacobus Despres' si qualifica come «Ascanii Marie Sfortie tituli Sancti Viti diaconi cardinalis capellanus et familiaris continuus commensualis», ha rafforzato l'idea che la protezione del cardinale valse a Josquin ad ottenere una buona posizione, prima a Milano, e poi magari anche a Roma (dal 1489). Tra i (non molti) segni concreti della sua attività compositiva a Milano Josquin avrebbe lasciato il ciclo di *motetti missales Vultum tuum deprecabuntur* (copiato anche nel Librone IV della Fabbrica del Duomo).

Comunque sia, nel gennaio 1489 – cioè in un periodo compatibile con la presunta datazione del ritratto – Josquin è registrato a Milano. Proprio allora il ducato si preparava a celebrare il matrimonio di Giangaleazzo Sforza e di Isabella d'Aragona, figlia di Alfonso d'Aragona duca di Calabria. Tra i festeggiamenti organizzati nelle tappe del viaggio di ritorno dei due sposi col loro seguito (che includeva anche il cardinale Ascanio), ci fu la magnifica festa tenuta a Tortona in casa del patrizio milanese Bergonzio Botta.⁹⁴ Il convivio – come di prassi in questi casi – fu allietato da vari numeri musicali, ed in specie da una scena allegorico-mitologica avente come protagonisti Mercurio, Virgilio, Livio e la Fama, 'annunziatrice eterna del bene e del male', quest'ultima celebrata dal 'vate' col canto di un «carmen latinum».

Tale «carmen» è stato presuntamente identificato da Lowinsky (e da Merkle) col mottetto *Fama malum*, composto da Josquin sui famosi versi virgiliani: unico mottetto attribuito a Josquin su testo profano, in-

⁹³ Cfr. EDWARD LOWINSKY, *Josquin des Prez and Ascanio Sforza, e Ascanio Sforza's Life: A Key to Josquin's Biography*, entrambi da ultimo nel suo *Music in the Culture of the Renaissance and other Essays*, ed. B. Blackburn, 2 voll., Chicago-London, University of Chicago Press, 1989, I, pp. 535-540 e sg. Il secondo articolo era già apparso nel citato *Josquin des Prez*. Proceedings, pp. 31-75.

⁹⁴ I festeggiamenti sono descritti nella cronaca in latino dell'umanista TRISTANO CALCO: *Nuptiae Mediolanensium Ducum sive Ioannis Galeacii cum Isabella Aragona, Ferdinandi Neapolitanorum Regis nepte* (1489), Milano, 1644. La documentazione relativa a questa celebrazione è leggibile in LOWINSKY, *Josquin des Prez and Ascanio Sforza* cit., e in MERKLEY, *op. cit.*, pp. 305-317; cfr. anche LOPEZ, *La roba e la libertà* cit., pp. 58-71.

sieme al suo 'omologo' *Dulces exuviae*, parimenti composto su versi dell'*Eneide*.⁹⁵ In entrambi i casi si tratta di opere atipiche e di non facile sistemazione nel catalogo dell'autore; ma che parrebbe logico ricondurre ad un medesimo sfondo creativo, sia stato quello della Milano sforzesca in piena fascinazione umanistica (come pensano Lowinsky e Merkley), oppure quello di altre corti italiane, Mantova o Roma in testa, o europee.⁹⁶

D'altra parte, *Dulces exuviae* condivide troppi tratti stilistici con il gruppo di altri cinque pezzi composti da vari autori sui medesimi versi virgiliani, per non far ritenere che tutto il gruppo avesse una comune origine. E questa origine andrà verosimilmente individuata non a Milano né altrove in Italia, bensì probabilmente nei Paesi Bassi, intorno al 1515, donde appunto proviene la maggior parte dei codici di opere di Josquin.⁹⁷ Quanto a *Fama malum*, l'identificazione in essa del «carmen latinum» narrato dal Calco, sebbene molto suggestiva, è parimenti problematica. Intanto, la descrizione offerta non suggerisce che il *carmen* fosse eseguito polifonicamente, ma semmai come canto solistico, magari accompagnato con la solita lira. Inoltre, sembra essere passato inosservato il fatto che 'trionfi' o 'carrì' della Fama, lungi dall'essere una novità introdotta nella festa di Tortona, rappresentavano anzi quasi un *cliché* negli "spettacoli conviviali" del tempo, soprattutto se in concomitanza con festeggiamenti per nozze. E in generale è questo un tema ricorrente in molta poesia cortigiana del tempo.⁹⁸

⁹⁵ *Eneide*, IV, rispettivamente vv. 174-77 e 651-54. I due mottetti sono editi in JOSQUIN DES PRÉS, *Werken: Wereldlijke Werken*, ed. A. Smijers, M. Antonowycz, W. Elders, V, Amsterdam, 1968, n. 50 e n. 51, pp. 1-7. Cfr. anche OLIVER STRUNK, *Virgils in Music*, «The Musical Quarterly», XVI, 1930, pp. 482-497, e HELMUTH OSTHOFF, *Virgils Aeneis in der Musik von Josquin des Prez bis Orlando di Lasso*, «Archiv für Musikwissenschaft», II, 1954, pp. 85-102.

⁹⁶ Su questo cfr. EDWARD LOWINSKY, *Humanism in the Music of the Renaissance*, in *Music in the Culture of the Renaissance* cit., I, pp. 154-218; anche R. STROHM, *The Rise of European Music* cit., p. 633. Uno degli autori di composizioni sul testo *Dulces exuviae*, Mambrianus de Orto, è citato in un documento milanese del 1489 come procuratore di Josquin (cfr. MERKLEY, *op. cit.*, p. 438); e sempre Mambrianus è registrato, proprio come Josquin, nella cappella papale dai primi anni Novanta: cfr. MARTIN PICKER, voce in *The New Grove*, XIII, pp. 877-878 e ADALBERTH ROTH, «*Primus in Petri aede sixtus perpetuae harmoniae cantores introduxit: alcune osservazioni sul patronato musicale di Sisto IV*», in *Un pontificato ed una città. Sisto IV (1471-1484) cit.*, pp. 230 e 239; nonché LOWINSKY, *Humanism in the Music* cit., pp. 166-173.

⁹⁷ Devo a David Fallows (che ringrazio) l'aver richiamato la mia attenzione su questo. La comune fonte dei due mottetti di Josquin è il ms. London, British Library, Royal 8. G. VII, copiato nello scrittoio del copista Alamire nella seconda decade del '500 per conto del re Enrico VIII d'Inghilterra e di Caterina d'Aragona sua consorte, la quale era figlia dei Re Cattolici Ferdinando e Isabella. In questo codice i due pezzi sono però anonimi, e l'attribuzione a Josquin procede da altre fonti. Cfr. HERBERT KELLMAN, *Josquin and the Courts of the Netherlands and France: The Evidence of the Sources*, in *Josquin des Prez. Proceedings* cit., pp. 181-216.

⁹⁸ Ad esempio, la personificazione della Fama fa la sua comparsa a Pesaro, nel maggio 1475, in uno spettacolo fatto per le nozze di Costanzo Sforza e Camilla d'Aragona; e ancora a

Sia come sia, la festa di Tortona con le sue presunte polifonie 'umanistiche' non coinvolse Leonardo direttamente nelle vesti di 'apparatore' dello spettacolo. Ma è noto che di lì a un anno (gennaio 1490) i festeggiamenti per Giangaleazzo e Isabella sarebbero stati replicati a Milano, e questa volta con lo stupefacente apparato scenico nella «sala del castello di porta Sofia» montato appunto da Leonardo, grande artefice, col poeta Bellincioni, della cosiddetta «festa del Paradiso». Anche in quest'occasione lo spettacolo fu introdotto da musiche e danze, soprattutto 'napoletane' e 'spagnole' (in onore della sposa aragonese); ma non è dato di sapere se il «carmen latinum» o altri esempi di polifonia 'umanistica' vi furono replicati.¹⁰⁰

3

Torniamo al rapporto tra Leonardo e Gaffurio, per provare a misurare l'esatta incidenza della teoria musicale nel pensiero vinciano. Un fatto incontestabile è che Gaffurio non è mai citato esplicitamente nelle liste di autori e testi copiate da Leonardo nei suoi codici, dove peraltro figurano vari esponenti di quell'«umanesimo scientifico» milanese, e in generale tutti gli *autores* della sua formazione culturale e scientifica.¹⁰¹ Né pare che la frase adoperata dal Winternitz ed accolta da altri studiosi – «They lent each other books» – trovi un incontestabile conforto documentario.¹⁰² Ciò però non significa che Leonardo non avesse mai letto

Mantova, nel gennaio 1495, per i festeggiamenti voluti da Giovanni Gonzaga con un'egloga rappresentativa di Serafino Aquilano (cfr. *Le rime* cit., pp. 269-275).

⁹⁹ «Festa ossia Rappresentazione chiamata Paradiso, che fece fare il Signor Ludovico in laude della duchessa di Milano, e così chiamasi, perché vi era fabbricato con il grande ingegno et arte di maestro Leonardo Vinci fiorentino, il Paradiso con tutti li sette pianeti che giravano, e li pianeti erano rappresentati da homini... e tutti parlano in laude della prefata duchessa Isabella» (cfr. B. BELLINCIONI, *Le rime* cit., pp. 208 sg.).

¹⁰⁰ Una descrizione dell'evento è trasmessa anonima in un manoscritto della Biblioteca Estense di Modena (su cui cfr. EDMONDO SOLMI, in «Archivio Storico Lombardo», XXXI, 1904, pp. 75-89). È da questo resoconto che apprendiamo dei numeri musicali eseguiti durante la serata. Per inciso, si noti che anche la denominazione di «Festa del Paradiso» ricorre in svariati luoghi nella letteratura teatrale quattrocentesca (cfr. su quest'aspetto F. D'ACCONE, *The Civic Muse* cit., pp. 199, 680-681; e F. A. GALLO, *La danza negli spettacoli conviviali nel secondo Quattrocento*, in *Spettacoli conviviali dall'antichità classica* cit., pp. 261-267).

¹⁰¹ Cfr. su questo almeno E. SOLMI, *Scritti vinciani* cit.; AUGUSTO MARINONI, *I libri di Leonardo*, in LEONARDO DA VINCI, *Scritti letterari*, Milano, 1974, pp. 239-257, e Id., *La biblioteca di Leonardo*, «Raccolta Vinciana», XXII, 1987, pp. 291-342.

¹⁰² *Leonardo da Vinci as a Musician* cit., p. 9. Cfr. anche CLAUDIO SARTORI, *Franchino Gaffurio a Milano*, «Universitas Europae», I, 4-5, 1952-53, pp. 17-20. Sul supposto scambio di libri tra Gaffurio e Leonardo cfr. anche KATE TRAUMAN-STEINZ, *Two Books from the Environ-*

Gaffurio. Anzi, gli almeno due riferimenti agli «strumenti armonici», nei codici leonardeschi, potrebbero proprio alludere a trattati del Lodigiano. La prima citazione «De' strumenti armonici» (codice Madrid II, cc. 75v-76r) (c. 1503-1505), che cade dopo alcune annotazioni sul moto e la natura del vento, introduce alla descrizione di alcuni meccanismi per strumenti musicali: una campana battuta da due martelli e quattro percussori che «arà mutazione di voci a similitudine dell'organo», una piva (zampogna) a tre canne alimentata da un mantice doppio, un organo a canne parimenti azionato a doppio mantice, e infine una viola a tasti suonata da un archetto meccanico; in più, a margine del foglio v'è anche abbozzata la figura di un cantore intento alla lettura *super librum* (la 'fonte sonora' più naturale, in effetti).

L'altra citazione si trova nella Raccolta di Windsor, appunti di anatomia (c. 1500?), e questa volta Leonardo, dopo aver insistito ancora sul tema della generazione del suono, fa un vero e proprio rinvio bibliografico ad un «libro delli strumenti armonici»:

Ancora descriverai e figurerai in che modo l'ufizio del variare e modulare e articolare la voce nel cantare è semplice ufizio delli anuli della trachea, mossi dalli nervi reversci. E in questo caso la lingua in alcuna parte non si adopera. E questo resta provato nell'aver io provato che le canne dell'organo non si fanno più grave e più acute per la mutazione della fistola (cioè quel loco dove si genera la voce), nel farla più larga o più stretta, ma sol per la mutazion della canna in larga o stretta, o in longa o corta, come si vede nell'estensione o sottrazione della tromba torta; e ancora nella canna immobile di larghezza o lunghezza si varia la voce nel darle il vento co' maggiore o minore impeto; e questa tal variazione non è nelle cose percosse co' maggiore o minore percussione, come si sente nelle campane battute da minimi o massimi percussori; e il medesimo accade nelle artele, simile in larghezza e varie in lunghezza. Ma qui la più corta fa maggiore e più grave strepito che la più lunga. E in questo più non mi astenderò perché nel **libro delli strumenti armonici** n'è trattato assai copiosamente.¹⁰³

Il Solmi aveva liquidato tutta la questione affermando di non scorgere in Leonardo tracce di trattati come la *Theorica musicae* o il *De harmonia musicorum instrumentorum opus* di Gaffurio. Anche il Marinoni, nel-

ment of Leonardo da Vinci in the Elmer Belt Library of Vinciana: Gaffurio and Plutarch, «Libri-International Library Review», II, 1952-3, pp. 1-14, dove è avanzata l'ipotesi che un codice delle *Vite* di Plutarco appartenuto a Gaffurio fu utilizzato da Leonardo; e cfr. anche CLAUDE PALISCA, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, New Haven and London, 1985, pp. 166-178 e 181-225.

¹⁰³ Cfr. *Scritti scelti di Leonardo da Vinci*, a cura di Anna Maria Brizio, Torino, Einaudi, 1952, p. 502.

le sue ricerche sulla 'biblioteca' di Leonardo, sorvolò sulla questione. Invero, ad un esame più mirato alcuni nessi intertestuali sembrano profilarsi, anche se non in modo palese. L'espressione «strumenti armonici» di Leonardo potrebbe intanto derivare proprio da un passo della *Theorica musicae*, dove Gaffurio, affrontando il discorso sulla terza divisione del regno musicale, la musica «instrumentale», distingue la musica «armonica» come quella prodotta dagli «strumenti naturali» (I.iv):

Musice harmonica comprahendit et regit productos sonos humana voce naturalium instrumentorum auxilio: quae quidem instrumenta apud Philosophum sunt Pulmo Gutur Palatum lingua labia et dentes. Dicta autem est harmonica ab harmonia quasi ex diversorum instrumentorum atque elementorum composito scilicet corpore humano convenienter vocis modulatione producta. Hec enim ex animo et corpore motum; facit ex motu sonum; ex sono verbut et modulationem.

Leonardo però non è tanto interessato a siffatte classificazioni teoriche. Piuttosto, gli preme dimostrare empiricamente l'esistenza delle relazioni proporzionali tra la frequenza dei suoni e la lunghezza della corda o della canna, o la dimensione della campana, che li producono. Egli si innesta, in questo modo, in quel filone fondamentale della teoria musicale medievale, derivato dal pitagorismo e mediato da Boezio, sul quale fondava il sistema delle cosiddette "proporzioni armoniche" e la classificazione degli intervalli in concordi e discordi.¹⁰⁴ Su di esso anche Gaffurio si era dilungato (appunto, 'copiosamente') nel capitolo "De inventione consonantiarum" della *Theorica* (I.viii), allegando la ben nota storia di Pitagora che, entrando nell'officina di un fabbro, scopriva la differenza d'altezza dei suoni essere causata dal peso dei martelli piuttosto che dalla forza della percussione

et cum adverteret diversos malleorum sonitus non viribus hominum immutari, sed diversis malleorum ipsorum educi ponderibus, pondera ipsa examinare coepit quorum cum quinque essent quintum abiecit

e corredando il tutto con quattro illustrazioni raffiguranti il filosofo intento alla misurazione delle frequenze sonore ottenute da vari strumenti. È con ogni probabilità questo il passo a cui Leonardo si riferisce (un passo, del resto, di conoscenza quasi 'popolare'). Ed anche il termine «stre-

¹⁰⁴ La frequenza di un suono è ottenuta in misura inversamente proporzionale alla lunghezza della corda che lo produce. Ne deriva che l'ottava o *diapason* sta in proporzione doppia rispetto all'unisono, la dodicesima in proporzione tripla e quindi la quinta o *diapente* in rapporto di 3 a 2, la quarta o *diatessaron* in rapporto di 4 a 3, il tono in rapporto di 9 a 8.

pito», adoperato da Leonardo in tale contesto, si configura come termine tecnico anziché generico, risalente precisamente alla *Theorica*, dove i sinonimi «sonum ac strepitum» sono spessissimo usati.

In Leonardo, 'armonia' è sinonimo di musica, e tutto ciò che pertiene alla musica va definito come 'armonico'. Così, egli parla del «tempo armonico» per intendere una precisa unità di misura temporale impiegata in musica; e di «proporzione e proporzionalità armonica» per significare la terza categoria nelle relazioni proporzionali, dopo quella aritmetica e quella geometrica, evidentemente desunta dall'ambito musicale.¹⁰⁵ Appunti su proporzioni e proporzionalità si trovano nel codice Arundel 263 del British Museum di Londra (cc. 38-39, 153v) (fascicoli di vari periodi) e, più diffusamente, nel citato codice di Madrid II (cc. 47r-50r, 77r-78r). In essi è patente, finanche nella distribuzione e presentazione grafica della materia, l'influsso della *Summa de arithmetica* di Luca Pacioli (VI: "De Proportionibus et proportionalitatibus").¹⁰⁶ Ma – com'è già stato detto e rilevato anche in precedenti studi (Della Seta) – l'altro grande studioso delle proporzioni attivo allora a Milano era proprio Gaffurio, il quale aveva già esperito tutte le possibili applicazioni delle proporzioni alla musica – come abbiamo già visto – sia in sede di fondazione teorica (*Theoricum opus*, 1480, *Theorica musicae*, 1492, nonché *De harmonia*, 1500) che come applicazione pratica (*Tractatus proportionum*, e *Practica musicae* libro IV, 1496).

Può essere interessante notare che il Pacioli non cita mai, tra le sue fonti, Gaffurio (così come Gaffurio non cita mai il Pacioli), limitandosi a rinviare alla fonte 'archetipica' Boezio, all'atto di parlare delle «proporzioni armoniche»:

Summa. I "Distinctio sexta de proportionibus et proportionalitatibus":

Ora ... scenderemo ... a parlare ... in ditte proporzioni si in numeri como in mesure ... lasciando quelle parti che a la musica se aspetta de la quale amplamente parla Boezio in la sua *Musica* e anche in fine de la sua *Arithmetica*: «Non solum in numeris et mensuris sed etiam in sonis, locis, corporibus, temporibus reperi-

¹⁰⁵ Sul "tempo armonico" cfr. A. MARINONI, "Tempo armonico" cit.; sulla "proporzione armonica" cfr. THOMAS BRACHERT, *A Musical Canon of Proportion in Leonardo da Vinci's Last Supper*, «The Art Bulletin», LIII, 1971, pp. 461-466, nonché il saggio di FABRIZIO DELLA SETA, *Proportio. Vicende di un concetto tra Scolastica e Umanesimo*, in *In cantu et in sermone* cit., pp. 75-99: 97-98.

¹⁰⁶ Per inciso, si noti che pure Fra Luca Pacioli ebbe l'onore di essere ritratto, in una tavola ora al Museo Nazionale di Capodimonte, Napoli (firmato e datato: «Iaco. Bar. Vigen/nis. 1495»): il matematico è ritratto al lavoro, mentre esegue dei calcoli geometrici, con a fianco una figura maschile (forse il dedicatario della *Summa*, il duca Guidobaldo da Montefeltro) che è peraltro stranamente somigliante al *Musico* leonardesco.

tur proportio [...] La geometrica solo se ha a ritrovare in le quantità continue; e l'aritmica in la quantità discreta, anche in la continua ... L'armonica solo in suoni e canti se ha a ritrovare. E questa è quasi mista de la continua e discreta sì como essa musica ha rispetto al tempo ne le sue pause e prolazioni e al rispetto al numero ne le divisioni de le note ... L'armonia si sa quando si farà comparatione da una voce a un'altra e così da un suono a un altro [...] Proportionalità armonica si è similitudine de proporzioni de li extremi fra loro e le proporzioni che sono fra le differentie di detti extremi ...

In questo Pacioli è pedissequamente echeggiato da Leonardo (codice di Madrid, cc. 47r e 49r):

L'armonica sol s'astende nelle voci di vari strumenti e tempi ed è mista di quantità continua e discreta. E questa armonica lasceremo, e diren dell'altre due ... geometrica ... e aritmica ...

[...] Proportionalità armonica è similitudine di proporzioni delli stremi fra loro e le proporzioni che sono infra le differentie di detti extremi ... come sien li extremi 6 e 3; el medio termine sia 4 ...

D'altra parte anche Gaffurio, nella *Theorica* (III.vii), aveva dato una definizione del tutto analoga di «proporzionalità armonica»:

sed illam in qua proportiones extremorum terminorum aequae sunt proportionibus differentiarum Harmonicam

Dimostrando nel seguito che i termini costitutivi della proporzionalità armonica (6 4 3) stanno tra loro in due diverse proporzioni (intervallo di quinta basato sulla proporzione *sesquialtera*, e intervallo di quarta basato sulla proporzione *sesquitercia*) che insieme valgono a formare l'intervallo di ottava o *diapason* (che fonda naturalmente sulla proporzione doppia). E altri esempi di proporzionalità armoniche, e questa volta non soltanto limitate alla teoria algebrica, ma anche alla pratica dei valori di durata delle note, Gaffurio farà nella *Practica musicae* (IV.xiv e xv).

È anche degno di nota che in Leonardo (codice di Madrid, c. 48v) viene riprodotta la tabella numerica usata dal Pacioli per il calcolo delle proporzioni, che era stata trasportata identicamente già nella *Theorica* di Gaffurio (III.iii).

Senza dubbio, però, il nucleo delle riflessioni di Leonardo sulla musica del suo tempo resta affidato al celebre «Paragone» tra le arti.¹⁰⁷ Concepito come introduzione al *Libro di pittura*, il testo rimasto è, notoriamente, il frutto di una compilazione della metà del 1500 (opera del fede-

¹⁰⁷ Su cui cfr. WINTERNITZ, *La musica nel «Paragone» di Leonardo da Vinci* cit.

le discepolo Francesco Melzi) di frammenti diversi (nemmeno tutti autografi), il più antico dei quali dovrebbe risalire sin al 1490-92.¹⁰⁸ È il periodo che abbiamo già indicato come centrale nella nostra discussione.

L'opera fu probabilmente scritta in risposta al volgarizzamento del *De gestis Francisci Sphortiae* di Cristoforo Landino, dove era stato mosso un clamoroso attacco alle arti figurative, con un loro declassamento al confronto delle lettere. Il tono del *Paragone* vinciano è, pertanto, quello di apologia della propria disciplina, anche se per esaltare la pittura – diversamente da quanto accadeva nelle altre discipline – non era possibile far ricorso a preesistenti *auctoritates*.¹⁰⁹ È già stato osservato come l'intero impianto venisse condiviso dal Pacioli nel *De divina proportione*. Quest'ultimo, in una arringa in favore delle arti liberali, «prospettiva, architettura, cosmografia», critica apertamente il ruolo minoritario tradizionalmente assegnato ad esse dai 'savi':

non di meno comunamente per li savi le quattro prime se prendono, cioè aritmetica, geometria, astronomia e musica

sostenendo che la pittura dovrebbe rientrare nel primo gruppo per le stesse ragioni per cui vi è la musica, oppure esserne tutte e due escluse.

Da qui, il passo all'affermazione della complementarità di pittura e musica è breve. Troviamo, ad esempio, una ripresa del concetto in un epigono di Leonardo come Giovanni Paolo Lomazzo (*Idea del Tempio della Pittura* Milano, 1590),¹¹⁰ cap. VIII:

... della musica, che anch'ella è tanto necessaria che senza lei non può essere perfetto il pittore.

Ma ecco Leonardo. Ci limiteremo ad analizzare alcuni passi dal «Paragone», che riteniamo essere più pregnanti dal punto di vista musicologico.

Trattato 21:

Ma della pittura, perché serve all'occhio ... ne risulta una proportione armonica, cioè, che si come di molte varie voci insieme aggiunte ad un medesimo

¹⁰⁸ Cfr. la più recente edizione: LEONARDO DA VINCI, *Libro di Pittura*. Edizione in facsimile del Codice Urbinato lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana, a cura di Carlo Pedretti, Firenze, Giunti, 1995. Cfr. anche CARLO PEDRETTI e GIORGIO BARATTA, *Leonardo e il Libro di Pittura*, a cura di R. Nanni, Roma, Edizioni Associate, 1997.

¹⁰⁹ Con l'unica eccezione, forse, di Leon Battista Alberti, il quale nel *De re aedificatoria* (IX.v) aveva ribadito: «In armonici insunt numeri, ex quorum correspondentis proportiones eorum complentur, uti in dupla, tripla, quadrupla...». L'Alberti è, peraltro, fra i pochissimi scrittori coevi non di musica citati anche da Gaffurio.

¹¹⁰ Cfr. G. P. LOMAZZO, *Scritti sulle arti* cit.

tempo, ne risulta una proportione armonica, la quale contenta tanto il senso dello auditore, che li auditori restano con stupita ammiratione ... ma molto più farà le proportionali bellezze d'un angelico viso ... della quale proportionalità ne risulta un armonico concerto ...

Trattato 23: qui Leonardo prosegue dicendo che la pittura rappresenta le superfici e le figure; da queste rappresentazioni:

... ne nasce la proporzionalità detta armonia, che con dolce concerto contenta il senso, non altrimenti, che si facciano le proporzionalità di diverse voci al senso dello auditore.

Trattato 29:

La musica ... compone armonia con le congionzioni delle sue parti proporzionali operate nel medesimo tempo, costrette a nascere e morire in uno o più tempi armonici, li quali tempi circondano la proporzionalità de' membri di che tale armonia si compone ...

Già altri studiosi hanno riconosciuto che «le voci insieme aggiunte ad un medesimo tempo», nonché «le parti proporzionali operate nel medesimo tempo», rappresentano nient'altro che la descrizione dell'accordo. Fu per primo il Lowinsky, in un articolo apparso nel lontano 1941,¹¹¹ a riconoscere il carattere di rimarchevole novità di definizioni come questa: in essa il concetto di contrappunto, inteso tradizionalmente come razionale sovrapposizione delle voci, cambia radicalmente in quello di composizione organica, 'corporale', le cui parti sono proporzionate tra loro e si muovono simultaneamente, cioè secondo il nuovo pensiero verticale, armonico. Proprio il Lowinsky aveva notato la somiglianza di queste espressioni con quella adottata da Gaffurio nell'*Angelicum ac divinum opus musicae* (IV.i):

El concerto ovvero modulatione è uno certo corpo quale ha in se diverse parte accomodate a la cantilena disposita tra voce distante per intervalli commensurabili. Et questo è dicto da' cantori contrapuncto ...

Alla quale si potrebbe comodamente aggiungere anche quest'altra, dal *De harmonia* di Gaffurio (I.i: 'De diffinitione musicae instrumentalis'):

... Musica enim est proportionabilium sonorum concinnis intervallis disjunctorum dispositio sensu ac ratione consonantiam probans.

¹¹¹ EDWARD LOWINSKY, *The Concept of Physical and Musical Space in the Renaissance*, in *Music in the Culture of the Renaissance* cit., I, pp. 6-18.

Da qui, l'idea di 'concento musicale' come corpo organico composto di diverse parti penetra nella fraseologia tipica della trattatistica rinascimentale. Si veda, ad esempio, il seguente passo di Gioseffo Zarlino (*Istituzioni harmoniche*, III.i):

Contrapunto è quella Concordanza, o concento, che nasce da un corpo, il quale habbia in se diverse parti accomodate alla cantilena, ordinate con voci distanti l'una dall'altra per intervalli commensurabili, et harmonici.

Si comprende, quindi, come il nucleo teorico del discorso verta, oltre che sulla simultaneità delle parti o voci dell'accordo, sul loro essere proporzionali, o commensurabili, concinni. L'affermazione in Leonardo di una equivalenza della «proporzione armonica» in musica come in pittura sembrerebbe essere il suo contributo di artista ad una discussione teorica alimentata già da diversi fronti. Dice infatti Leonardo (codice K, c. 49) (1503-05):

la proporzione non solamente nelli numeri e misure fia ritrovata, ma etiam nelli suoni, pesi, tempi e siti, e qualunque potenza si sia.

Dove è da notare l'elevato grado di congruenza con quanto asserito dal Pacioli sia nell'Introduzione al *De divina proportione*:

Se dichino quella [la musica] s'atende al numero sonoro e a la misura impartata nel tempo de sue prolezioni, e quella [la prospettiva] al numero naturale secondo ogni sua diffinizione e a la misura de la linea visuale...

che nella *Summa de arithmetica* (dedicatoria a Guidobaldo duca di Urbino):

La musica chiaro ci rende lei del numero, misura, proportione, e proporzionalità esser bisognosa.

Ma allo stesso tempo anche Gaffurio andava ragionando nei medesimi termini circa il 'paragone delle arti', come si può leggere nel *De harmonia* (IV.xvi):

... Namque dum picturam animadvertis, nihil absque numerorum proportionibus in ea factum comperies, sed et corporum mensuras, colorumque mixtiones per numeros et symmetrias, atque ita picturae ornamenta conspicias esse disposita, rursus per numeros ipsam artem primam imitari naturam. Qualis namque proportio in naturalibus corporibus fecerit pulchritudinem talis et in figurarum mensuris et colorum comparationibus est subsecuta, ob quam causam coloribus forma atque figura...

Più tardi, un'eco di tutte queste posizioni si trova nella sintesi del Lomazzo (*Idea del Tempio della Pittura*, cap. XXXIII):

Leonardo, Michel Angelo e Gaudenzio; i quali pervennero alla cognitione della proportione armonica per via della musica e con la consideratione della fabrica del corpo nostro; il quale anch'egli con musico concento è fabbricato.

Abbiamo già detto cosa si intendesse per 'proporzione armonica', al tempo di Leonardo e degli altri scrittori. Si potrebbe eccepire che Leonardo non è innovativo nell'impiego di questa terminologia. Ma il punto è propriamente un altro. In realtà, egli dimostra di padroneggiarla assai bene e, così facendo, di essere pienamente calato nella temperie artistico-scientifica della Milano di fine Quattrocento cui facevamo riferimento dianzi, dove si portò a ulteriore raffinamento la teoria delle proporzioni così come codificata da Alberto di Sassonia e Biagio Pelacani da Parma da un lato, e da Piero della Francesca e Leon Battista Alberti dall'altro.¹¹² Difficile dire chi influenzò chi, all'interno di questo cenacolo; ma è indubitabile che Gaffurio ebbe un ruolo concettuale di primo piano in questo, e che egli influenzò Leonardo come e quanto altri grandi protagonisti del pensiero matematico, primo fra tutti Luca Pacioli.

Sorvolando su altre analogie tra pittura e musica proposte nel «Paragone» – e mettendo decisamente da parte le faziose argomentazioni con cui Leonardo proclama infine la supremazia della pittura sulla «sorella minore» musica –, ci interessa concludere questo intervento ritornando al trattato 29:

La musica... compone armonia con le congionzioni delle sue parti proporzionali operate nel medesimo tempo, constrette a nascere e morire in uno o più tempi armonici, li quali tempi circondano la proporzionalità de' membri di che tale armonia si compone...

Cosa sono questi tempi armonici? Andrebbe sgombrato il campo dagli equivoci terminologici (nei quali incorse invero anche il Winternitz), e notato, invece, che non c'è alcuna contraddizione tra il precedente «medesimo tempo» e i successivi «più tempi armonici». Infatti, la prima espressione indica la simultaneità delle voci, cioè l'accordo (riflettendo la visione verticale del corpo), mentre la seconda – «uno o più tempi armonici» – si dovrebbe riferire al *tactus*, cioè all'unità di tempo o stacco

¹¹² Su questo cfr. DELLA SETA, *Proportio* cit. e F. ALBERTO GALLO, *Die Notationslehre im 14. und 15. Jahrhundert*, in *Die Mittelalterliche Lehre der Mehrstimmigkeit (Geschichte der Musiktheorie)*, a cura di Frieder Zamminer, V, Darmstadt, 1984, pp. 334-356.

di tempo della battuta, col quale le parti proporzionali/accordi vengono metricamente organizzate, in battere («nascere») e in levare («morire»). Sono questi secondi «tempi» che circondano, cioè conducono e contrassegnano, dall'inizio alla fine, l'intero corpo della composizione.

Si noti qui come il linguaggio di Leonardo sia tecnico e al contempo assuma una connotazione più fantasiosa: d'altronde egli sta descrivendo un fenomeno complesso come l'organizzazione armonico-temporale della composizione musicale, ed il tutto nello spazio di un breve periodo, che risulta di necessità denso ed ellittico. Più importante è il fatto che Leonardo risulti essere tra i primi intellettuali, se non il primo in assoluto, ad interrogarsi sulla misurazione del tempo, in ciò anticipando persino i teorici musicali.

Il «tempo armonico» è appunto un'unità di misura inventata dallo stesso scienziato, e da lui adottata alla misurazione della velocità degli oggetti in moto. Lo strano è che per trovare una misura costante egli non si basò sul ritmo cardiaco (comunemente preso dai teorici musicali, confidanti nei fisiologi, come base del *tactus*), ma cambiò più volte parametro, attenendosi in fine a quello respiratorio.¹¹³ Anche Gaffurio, nella *Practica musicae* (II.i), rileva l'inaffidabilità del ritmo cardiaco:

Rectam autem brevis temporis mensuram Physici aequis pulsuum motibus accomodandam esse consentiunt. Arsim et Thesim quas Diastolen et Sistolen vocant in unicuiusque pulsus mensura aequaliter comprobantes. Constat tamen fabricantium pulsus inaequali Diastoles et Systoles proportionem accessionem seu alterationem suscipere quod ipsis physicis curae est...

È un'altra spia della sintonia concettuale tra questi due personaggi.

¹¹³ Cfr. MARINONI, «Tempo armonico» cit.; BLACKBURN, *Leonardo and Gaffurio on Harmony* cit.

PATRIZIA RADICCHI

ALBERICO CYBO MALASPINA
E LA MUSICA NELLO STATO DI MASSA CARRARA: 1553-1623¹

È fuor di dubbio che la musica, le lettere e le arti siano state per Alberico Cybo Malaspina (1534-1623)² uno strumento fondamentale di affermazione nelle dinamiche politico-dinastiche dell'Italia e dell'Europa del tempo;³ ma il percorso umano di Alberico è pervaso anche da una sensibile e sottile cifratura umanistica che fa tesoro del sapere e delle conoscenze e non rinuncia ad esigenze spirituali originali. Attraverso la ridefinizione dello statista-mecenate Alberico la corte dei Cybo Malaspina

¹ Un sentito ringraziamento devo rivolgere al personale dell'Archivio di Stato di Massa per la disponibilità dimostratami; in particolare sono grata alla dott.ssa Olga Raffo Maggini, Direttore reggente e al sig. Bruno Pennucci, per i preziosi suggerimenti. Un ringraziamento devo indirizzare anche alla Società Italiana di Musicologia, che mi ha consentito di presentare parte di questo studio al Quarto Convegno annuale, tenutosi a Firenze nel novembre 1997. Mi sta a cuore ricordare inoltre: la dott.ssa Elisabetta Tonini con la quale è intercorsa una vera e propria collaborazione, la dott.ssa Gabriella Biagi Ravenni, la dott.ssa Carmela Bongiovanni, la dott.ssa Stefania Corsini, il prof. Warren Kirkendale, il prof. Claudio Palandrani, il dott. Rodolfo Polazzi, Roberto Ricci ed il dott. Francesco Rossi. Tutta la mia gratitudine va indirizzata alla prof.ssa Carolyn Gianturco che ha più volte letto questo lavoro e insinuato spunti di riflessione critica. Ringrazio infine la prof.ssa Paola Besutti per alcune indicazioni bibliografiche.

² Su Alberico si vedano: Archivio di Stato di Massa (d'ora in poi ASMs), ODOARDO ROCCA, ms. n. 98, *Varie memorie del mondo ed in specie dello Stato di Massa di Carrara dal 1481 al 1738*; GIORGIO VIANI, *Memorie della famiglia Cybo e delle monete di Massa di Lunigiana [...]*, Pisa, Ranieri Prosperi, 1708; GIOVANNI SFORZA, *Cronache di Massa di Lunigiana edite ed illustrate da G. Sforza*, Lucca, Rocchi, 1882; ID., *Cronachetta massese del sec. XVI*, «Giornale storico e letterario della Liguria», vol. III, nn. 1-2, La Spezia, 1902, pp. 45-46-47; MARIA GRAZIA ARMANINI, *Momenti istituzionali del governo Cybo Malaspina attraverso le fonti dell'Archivio Ducale*, in *L'Archivio di Stato di Massa ed il suo patrimonio documentario ad un secolo dalla sua fondazione*, Mostra documentaria, Massa, Palazzo S. Elisabetta, 1978; CLAUDIO GIUMELLI-OLGA RAFFO MAGGINI, *Il tempo di Alberico*, Pisa, Pacini, 1991 (Catalogo della Mostra, Massa, Palazzo Ducale, 19 ottobre-18 dicembre 1991); *Alberico I Cybo Malaspina. Il Principe, la Casa, lo Stato*, Modena, Aedes Muratoriana, 1995; DANIELA SOLFAROLI CAMILLOCCI, *Scrivere la propria storia*, «Archivio storico italiano», 1996, n. 1, p. 123 sgg.; PATRIZIA RADICCHI, *La musica nei molteplici apparati della festa. Primi risultati di una ricerca archivistica da Alberico Cybo Malaspina a Carlo I*, in *Massa di Lunigiana dal Basso Medioevo al Settecento*, Romagnano, Massa, Scuola Media 'Parini', anno scolastico 1996-97.

³ Una consapevolezza sulla situazione precaria del suo Stato, cui non venne meno una ferrea volontà di realizzazione del suo progetto di statista, si individua nel carteggio col più illustre amico Vespasiano Gonzaga, fondatore di Sabbioneta. Cfr. ASMs (salvo diversa indicazione s'intende Archivio Cybo Malaspina), *Copialettere*, b. 269 (1557-70), nn. 109, 113; *Copialettere*, b. 271 (1573-1612), n. 887; *Lettere ad Alberico*, b. 284 (1557-59), nn. 228, 230.