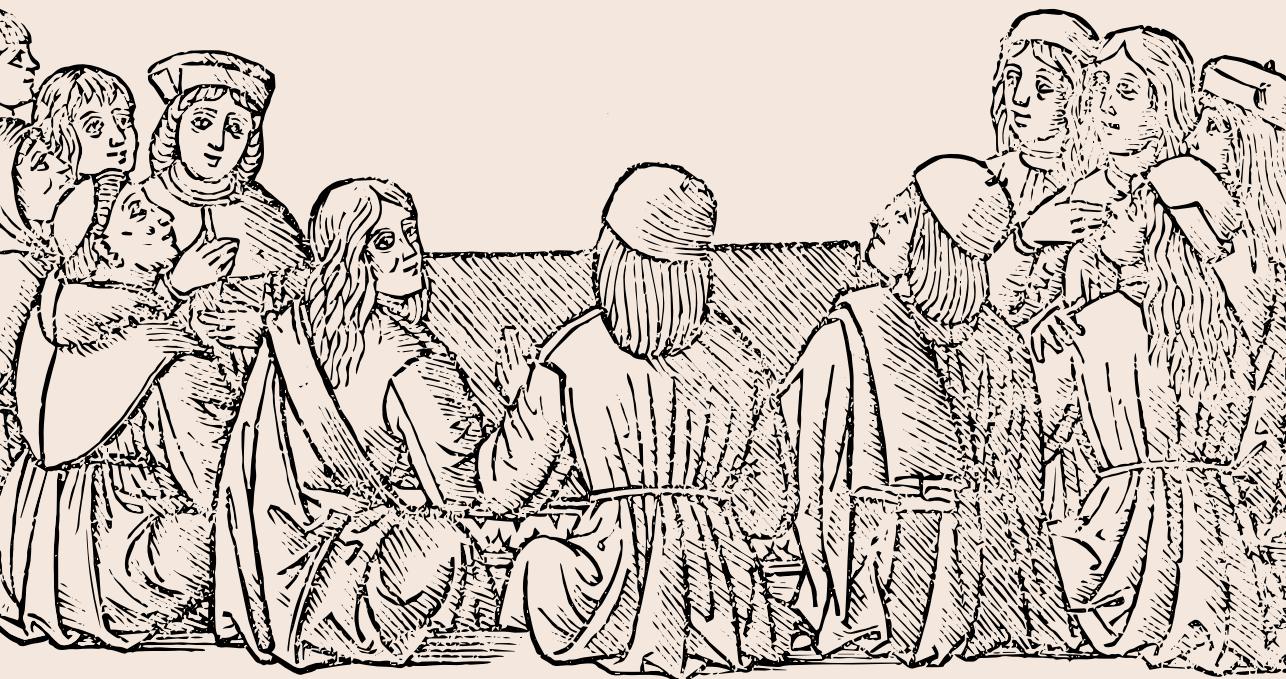




inuention ingegno & arte: Franchino Gaffurio, Gioseffo Zarlino e un enigmatico milanese

TEORIA E COMPOSIZIONE MUSICALE
ITALIANA NEL RINASCIMENTO



**inuention ingegno & arte:
Franchino Gaffurio, Giuseppe Zarlino
e un enigmatico milanese**

TEORIA E COMPOSIZIONE MUSICALE
ITALIANA NEL RINASCIMENTO

Mostra a cura di
Margherita Palumbo

Palazzo Giustinian Lolin,
San Marco 2893 - Venezia
11 - 26 febbraio 2023

Il catalogo

Curatori

Margherita Palumbo
Filippo Rotundo

Editore

Fondazione Ugo e Olga Levi

Autori delle schede

Margherita Palumbo 1-6, 8-10
Filippo Rotundo 1-6, 8-10
Stefano Campagnolo 7

Stampa

Tipografia Areagraphica, Venezia

In copertina

Particolare dal frontespizio di:
Franchino Gaffurio, *De harmonia musicorum instrumentorum opus*. Milano, Gottardo da Ponte, 27 novembre 1518.

ISBN 978-88-7552-079-3

© 2023 by Fondazione Levi
San Marco 2893, Venezia
tutti i diritti riservati per tutti i paesi

La mostra

Comitato scientifico

Massimo Privitera, *presidente*
Marco Bizzarini
Giorgio Busetto
Stefano Campagnolo
Alessandra Ignesti
Margherita Palumbo

Curatrice della mostra

Margherita Palumbo

Prestatori

Biblioteca nazionale Marciana, Venezia
Biblioteca nazionale centrale, Roma
Biblioteca Gianni Milner della Fondazione Ugo e Olga Levi, Venezia
Libreria Philobiblon, Roma
Milestones of Science Books, Ritterhude

© Biblioteca nazionale Marciana, Venezia
© Biblioteca nazionale centrale, Roma
© Biblioteca Gianni Milner della Fondazione Ugo e Olga Levi, Venezia
© Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Comune di Milano,
tutti i diritti di legge riservati
© Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano,
ogni diritto riservato
© Conservatorio di musica "Luigi Cherubini", Firenze

Si ringraziano Claudia Benvenuto, Isabella Fiorentini, Maddalena Peschiera, Ilaria Campanella, Jörn Koblitz.

Franchino Gaffurio e Gioseffo Zarlino, un incontro alla Fondazione Levi

Nel 2017 la Fondazione Ugo e Olga Levi ha intrapreso una attività celebrativa legata al centenario della nascita di Gioseffo Zarlino. Per inciso, proprio in relazione a quegli studi anche la data di nascita del celebre trattatista e compositore rinascimentale è stata variata e portata verso il 1520. In quella occasione fu organizzato un convegno internazionale; eseguito in Basilica di San Marco un concerto¹; allestita alla Biblioteca Nazionale Marciana una mostra dedicata ai trattatisti musicali del tempo², con conferenze e visite guidate a corredo illustrativo dell'iniziativa. Oggi, per cura di Jonathan Pradella, sono stati pubblicati gli atti, on line e in forma cartacea³. Si è pertanto ritenuto di procedere alla loro presentazione, officiando Stefano Campagnolo e Massimo Privitera.

La recente conoscenza del libraio antiquario Filippo Rotundo, fondatore della Philobiblon, che ha reputato la Biblioteca Gianni Milner della Fondazione il luogo ideale a cui donare un autografo pucciniano, una lettera del 1897⁴, ha dato vita all'occasione del presente evento. Conversando con lui e con Stefano Campagnolo è venuta l'idea di collegare alla presentazione degli *Atti* del convegno zarliniano alcuni raggardevoli pezzi di Franchino Gaffurio, o a lui riferiti, in suo possesso, cui aggiungere stampe di Gioseffo Zarlino. Una piccola, raffinata esposizione quasi ideale continuazione e complemento della ricordata mostra marciana.

Inoltre, in tale selezione ha bella evidenza un *Canzoniere* milanese del primo Cinquecento, codice di mano di Giovanni Battista Lorenzi, le cui miniature sono da attribuire al Maestro dell'Epitalamio di Giasone del Maino, o al contemporaneo Maestro dell'Antifonario D. R. 1 di Busto Arsizio, e contenente tra l'altro due barzellette legate a Franchino Gaffurio. Infatti tali compimenti sono tratti, anche in forma musicata, nel manoscritto Basevi 2441 della Biblioteca del Conservatorio "Luigi Cherubini" di Firenze, allestito presumibilmente nella seconda decade del sedicesimo secolo, e di mano dello scriba T, uno degli artefici dei celeberrimi Libroni gaffuriani. Nel solco della tradizione della Fondazione Levi, che ha sempre cercato di mettere in relazione musicologia ed esecuzione musicale, si è pensato di aggiungere alla manifestazione una breve esecuzione delle due frottole.

1 *Gioseffo Zarlino a San Marco: Venezia, Basilica di San Marco, 30 novembre 2017*. Cappella Marciana diretta da Marco Gemmani, cd, Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi 2018; in linea <https://www.fondazionelevi.it/editoria/gioseffo-zarlino-a-san-marco/>.

2 *Musico perfetto, Gioseffo Zarlino (1517-1590): la teoria musicale a stampa nel Cinquecento*, a cura di Luisa Zanoncelli, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana – Fondazione Ugo e Olga Levi, 2017; in linea <https://archivio.fondazionelevi.it/record/58041>.

3 *Musico perfetto, Gioseffo Zarlino. His time, his work, his influence*, edited by Jonathan Pradella, Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi 2022; in linea https://archivio.fondazionelevi.it/record/59296/files/LEVI_Zarlino.pdf.

4 Giacomo Puccini, *Epistolario. II. 1897-1901*, a cura di Gabriella Biagi Ravenni e Dieter Shickling, Firenze, Olshki, 2018, n. 84, *Lettera a Eugenio Checchi*, 30 luglio 1897. Ringrazio Annarita Colturato e Giuliana Maccaroni per avermene facilitato la consultazione.

Di tale aspetto si fa carico Caterina Chiarcos (voce)⁵, allieva di Claudia Caffagni, ambedue di casa a Palazzo Giustinian Lolin.

Infine si è ritenuto di aggiungere alla piccola esposizione un cimelio della biblioteca della Fondazione, il petrucciano *Motetti de la corona* databile al 1514⁶, nobilitato da una bella legatura veneziana coeva. L'accostamento all'autografo pucciniano nella medesima vetrina intende rappresentare una sorta di sigillo, con le due presenze della Biblioteca Gianni Milner della Levi, la stampa più antica e l'acquisizione più recente, che testimoniano icasticamente la quinta legge di Ranganathan, «Una biblioteca è un organismo che cresce». Cosa questa che dà non pochi pensieri ai bibliotecari, ma che va altresì inquadrata nella crescita della società cui appartiene, nell'evoluzione dei mezzi tecnici che la aiutano a sviluppare il futuro, rimanendo saldamente ancorata alla missione per cui è nata.

Nel caso della Fondazione Levi proprio la ridefinizione della missione nell'endiadi 'musica e ricerca', nella moltiplicazione del fenomeno espressivo e del suo legame con lo studio rappresenta la crescita della biblioteca. La passione collezionistica di Ugo Levi approda attraverso tutta una lunga vita ad una grande raccolta di musiche. L'esigenza di preservarle, quale esito di una inesausta passione, genera la Fondazione che tra gli altri compiti si è dato quello di organare tale raccolta, mantenendo peraltro vivo e vitale il legame con la sua cultura ispiratrice.

La manifestazione cui si è inteso dare forma è un piccolo, ma significativo esito di tale impostazione. Viene richiamata l'idea del collezionismo librario, dello studio della teoria musicale, della storia culturale del rinascimento e delle sue basi teoriche, della possibilità di eseguire musiche antiche, costruendo un ponte tra la contemporaneità dell'esecuzione e la storicità dei reperti, riunendo e dando voce ad una comunità di studiosi e intrecciandone i percorsi di ricerca con un nuovo precipitato di senso: un libro. Nella profluvie attuale delle pubblicazioni la Fondazione, che diventa anche casa editrice, ambisce a produzioni di valore, a *long seller* posti gratuitamente in linea, a disposizione dello studio di tutti gli interessati, oltreché stampati su supporto cartaceo, secondo l'uso più tradizionale.

Alle persone convocate corrispondono idealmente gli oggetti radunati e sottoposti all'attenzione dei collezionisti e degli studiosi. A queste intelligenze il compito di interrogare tali cose misteriose, i libri provenienti da cinque secoli or sono, così affascinanti nella ricchezza di informazioni, a volte esibite e a volte nascoste. C'è in uno dei libri esposti una pagina che mi ha sempre colpito: è l'apertura delle

5 Con Marcello Alemanno, viola da gamba, e Davide Gazzato, liuto.

6 Stefano Campagnolo, [scheda n.] 28. *Motetti de la corona [libro primo]* [Fossumbrone, O. Petrucci, 1514 o più tardi], Biblioteca nazionale Marciana – Fondazione Ugo e Olga Levi, Venezia 1501. *Petrucci e la stampa musicale. Catalogo della mostra* a cura di Iain Fenlon e Patrizia Dalla Vecchia, Mariano del Friuli, Edizioni della Laguna, 2001, 83-84. Lo stesso ha redatto una nuova scheda aggiornata per il presente catalogo, cui si faccia riferimento anche per i dubbi sulla data dell'edizione.

Dimostrazioni harmoniche di Gioseffo Zarlino, edito nel 1571 a Venezia da Francesco de' Franceschi senese. Racconta Zarlino che nell'aprile del 1562 era giunto in visita a Venezia il duca di Ferrara Alfonso d'Este, e che nel suo seguito c'era il suo maestro di cappella Francesco Viola «mio singolare amico». E prosegue:

Questi venutomi un giorno a ritrovare, et presomi in sua compagnia, si avissimo verso la bellissima piazza di S. Marco. La onde vedendo aperto il suo famoso e ricco tempio, che di belli e finissimi marmi, con una gran copia di colonne, è fabricato: percioche già era l'ora del vespero: entrammo in esso: et pascendo la vista per un buon pezzo di tempo con belle pitture, che ivi si ritrovano da buoni et eccellenti maestri di Mosaico antico et moderno lavorate: insieme andavamo ragionando della lor bellezza et della ricchezza del detto Tempio: et della spesa grande, che in esso si fanno li nominati Signori Illustrissimi: come quelli che sono stati sempre religiosi et a Dio deuoti ...

Alla conversazione si aggiunge Claudio Merulo «soavissimo Organista del detto tempio» e i tre parlano a lungo: «essendosi tra di noi di molte cose degne et honorate, si come il luogo richiedeva, per un pezzo ragionato» finché non decidono di andare a trovare Adrian Willaert, all'epoca maestro di cappella di S. Marco, a casa infermo (morirà alla fine dell'anno).

I quattro grandi nomi di musicisti; i rapporti tra loro affettuosamente amicali; le dotte conversazioni; l'apprezzamento per i mosaici, distinguendo antichi e contemporanei, la ricchezza della Basilica, dell'architettura e dei marmi, e il suo significato politico oltre che devozionale; tutto questo rappresenta uno spaccato di vita della Piazza di S. Marco molto significativo di un concentrato di messaggi politici, etici, estetici, culturali che dà il senso proprio della costruzione della città rinascimentale e del suo epicentro marciano, frutto certo di una lunga e progressiva elaborazione dal medioevo in avanti, che aveva tuttavia subito una straordinaria accelerazione nei decenni del secolo di Zarlino.

Si tratta di una testimonianza esemplare del possibile uso dei libri, una pagina diversa da tutto il resto del trattato, una testimonianza storica, datata con precisione, della vita della/nella Basilica di San Marco, cappella dogale della Serenissima. Una spigolatura che illumina il significato di un'altra delle leggi di Ranganathan: «A ogni lettore il suo libro», compito fondamentale della biblioteca, che mette a disposizione di tutti ciò di cui dispone, lasciando che ognuno trovi quel che gli è utile, per studio o per diletto. Le volontà dei Fondatori Ugo e Olga Levi, appassionatissimi di ogni aspetto della musica, si indirizzano e inverano nell'attività della Fondazione e della sua biblioteca, intese a garantire 'musica e ricerca' come creazione di spazi intellettuali capaci di superare le contingenze talora difficili che il tempo di volta in volta propone.

Giorgio Busetto



FRANCHINO GAFFURIO



1 CANZONIERE TRIVULZIO-TROTTI

manoscritto membranaceo miniato. [Milano, 1512-1515 (?)]

Libreria Philobiblon



mm 199x141. iv+35+1 carte. Completo. Cinque fascicoli. Segnatura: 1⁸, 2⁸, 3⁸, 4⁸, 5⁴⁻¹ (caduta della carta 5/4, con ogni probabilità bianca). Bianche le carte 1/1 (se non per la più tarda nota di possesso al *recto*) e 5/3. Numerazione delle pagine da 1 a 63 apposta in inchiostro bruno all'angolo superiore destro da Carlo Trivulzio (la numerazione inizia al *recto* della carta 1/3; non numerate le carte 1/1, 1/2; 5/3). Più tarda la numerazione delle carte da 1 a 33 in lapis (la numerazione inizia alla carta 1/2; non numerate le carte 1/1 e 5/3). Specchio scrittorio: mm 123x80/81; testo su singola colonna, con variabile numero di linee. Schema di scrittura a colore, due retrici (superiore e inferiore), doppie retrici laterali (Derolez 31). Prima linea di testo al di sotto della retrice superiore. In ogni fascicolo, richiami verticali al margine interno dell'ultimo *verso*. Scritto in umanistica libraria (*antiqua*) da Giovanni Battista Lorenzi (vedi più avanti), scarsi segni di *rasura*, assenza di correzioni e note marginali. Carta 1/3r inquadrata in bordura a quattro montanti su campo blu scuro, in oro, verde, bianco e occasionalmente rosso mattone.



Montanti laterali *all'antica*, in cui tra perle, racemi, foglie di acanto, trifoglio e quercia, miniate in colore bianco e verde, si susseguono urne e bracieri ardenti formanti candelabri in colore arancio-oro a richiamare il bronzo; alla base di ognuna delle candelabre coppia di colombe in colore alternato bianco e verde. Al centro di entrambe le candelabre lettera capitale 'A' in oro, da cui pende grande perla ovale. La candelabra a sinistra si conclude con figura di pellicano che si squarcia il petto per nutrire i propri piccoli, quella di destra con figura di fenice in oro, con ali spiegate e piumaggio riccamente delineato.



Al centro del pannello superiore elaborato monogramma in oro, formato dalle lettere capitali T E A G M R (forse anche una P); le lettere M e R unite ai vertici da una minuscola perla; all'interno del monogramma un piccolo bracciere ardente, ad ogni lato una perla e un coniglio bianco. Nel *bas de page* quattro perle e racemi a circondare grande *cartouche* al cui interno è raffigurato un giovane in una gabbia formata da dardi e da cui escono fiamme, nell'atto di forgiare un ulteriore dardo su un'incudine; sullo sfondo un paesaggio con a sinistra un albero frondoso lumeggiato in oro, a destra un tronco spoglio. Alla medesima carta 1/3r lettera iniziale 'T' miniata su cinque linee con effetto di illusionismo prospettico, il fusto in oro quasi completamente avvolto in foglie di acanto in cui si alternano il colore bianco e verde; dalle foglie di acanto superiori due pendenti che combinano, in dimensioni minori, la lettera 'A', la perla ovale e infine il monogramma già descritto. 46 iniziali minori in oro su due linee,

su campo in colore alternato verde, rosso e blu, decorate a filigrana in bianco. 48 cartigli profilati in oro in colore alternato verde, rosso e blu a contenere il titolo dei diversi componimenti, talvolta ornati con rameetto foliato. Nei cartigli alle carte 2/2v e 2/6v vi è, in dimensioni minime, lo stesso monogramma in oro inserito nella bordura. Il sonetto alla carta 1/3r non è introdotto da alcun cartiglio; assenza di titolo nel cartiglio alla carta 4/3r. Per un errore nel layout il cartiglio con il titolo del sonetto *Speranza* alla carta 4/2r è posto accanto all'ultimo verso del componimento precedente.

Legatura della seconda metà del Settecento su piatti in cartone, identica a quelle fatte realizzare da Carlo Trivulzio per i suoi manoscritti al momento di corredarli – come in questo caso – di guardie cartacee con le proprie note (cfr. ad esempio Biblioteca Trivulziana, Milano: Triv. 2163; la notizia riportata da Novati nel 1887 di una coperta in seta verde è pertanto, con ogni probabilità, un equivoco). Dorso liscio con tracce di etichetta cartacea al piede. Contropiatti e sguardie in carta marmorizzata a fondo blu. Al codice sono legate inoltre quattro carte con rigatura in inchiostro; la terza e la quarta sono bianche; nella prima e seconda carta Trivulzio ha annotato le sue osservazioni sul codice, che così si concludono, «avverto che i numeri arabi posti alle angoli delle pagine, sono stati scritti da me Carlo Trivulzi [sic]».

Al contropiatto anteriore etichetta cartacea con segnatura di mano ottocentesca ‘406’, applicata su etichetta più antica, in cui sono parzialmente visibili le note ‘15 s’ e ‘1 Miniat.’, probabilmente di mano di Trivulzio. Al verso della carta di guardia anteriore in carta marmorizzata due segnature in lapis, ‘N. LXII.’ di mano più antica, e ‘N° 406’, identica a quella riportata all’etichetta al contropiatto. I numeri, sempre in lapis, ‘36.’ e ‘113.’ rimandano al catalogo di vendita dell’antiquario di Monaco Jacques Rosenthal, a cui è riferibile anche la vicina indicazione di prezzo criptata (vedi più avanti); non ancora identificata la nota, anch’essa in lapis, ‘201’ al margine inferiore della medesima carta.

Provenienza: nota di possesso secentesca (?) parzialmente erasa alla carta 1/1r (‘Pertinet ad Abbatissam Sanctae <?> Tertii Ordinis S.ti Francisci’); Carlo Trivulzio (1715-1789; sue note autografe legate nel manoscritto); dopo la divisione dei beni tra Gian Giacomo Trivulzio (1774-1831) e il fratello Gerolamo Trivulzio (1778-1812), per eredità alla figlia di quest’ultimo, Cristina Trivulzio (1808-1871), moglie di Emilio Barbiano di Belgioso (*Museo Trivulzio. Inventario di divisione 1816*, Biblioteca Ambrosiana, Milano: cod. H.150 suss., Piede B, n. 527; *Inventario del 1853*, ivi: cod. Q.130 sup., n. 421); per eredità alla figlia Maria Belgioso (1838-1913), moglie del marchese Ludovico Trotti Bentivoglio (cfr. Morbio 1873, p. 238); Libreria Antiquaria Ulrico Hoepli, Milano (*Raccolta di manoscritti con miniature dal secolo X° in avanti già appartenenti al Marchese Carlo Trivulzio*, Milano 1886, n. 41); Buch- und Kunst-Antiquariat Jacques Rosenthal, Monaco di Baviera (*Katalog 36. Auswahl seltener und werthvoller Bücher: Bilderhandschriften, Inkunabeln und Autographen. Mit 57 Faksimiles*, München [1904/1905], n. 113 e tav. 5; in vendita per 4.000 marchi); collezione privata, Milano; Libreria Philobiblon.

Testo

Il codice comprende 49 componimenti poetici in diverse forme metriche: 35 sonetti, 6 rispetti (o come indica Carlo Trivulzio nelle sue note, «6 Ottave semplici»), 3 capitoli ternari, 2 ottave rime, 2 barzellette e una sestina. Ogni composizione – ad eccezione dei sonetti alle carte 1/3r e 4/3r – è introdotta dal proprio titolo, in cartiglio:

AL LETTORE (Novati 1887, 172; Quadrelli 2017, 63)	VESTE NOVA
AL LIBRO (Quadrelli 2017, 63)	SIGNOR GENTILE
[Sonetto privo di titolo] (Quadrelli 2017, 57)	DIALOGO
DVE DONNE	PINGENDO
DIALOGO	DEL RITACTO [sic]
OBLIGO. DI SERVITV	AL RITRACTO
AD AMORE	GAVDIO
LAMIA CATHENA	VNA CORONA
BELLEZA	BELLLEZA [sic]
MOLTI AMANTI	VNA LITERA
LA CASA	AMORE
ALA CASA	CONSTANTIA
EL NOME	VIRTV
SERVIRE INDARNO	VN CALAMO
MORTE	SENDO IN MASCHERA
ERRORE	INVIDIA
DVREZA	MIA BELLEZA
STATODI [segue monogramma nel cartiglio]	CONSTANTIA
FORTVNA	FEDE
INFELICITA	SPERANZA
DA POI. CARNEVALE	[Sonetto privo di titolo]
NOVA SCIAGVRA	TRAVAGLIA
LA. LINGVA. ET CORE	PROCESSO DELTVTO
DIALOGO	NOVO AMORE (Novati 1887, 173-174; Quadrelli 2017, 57-58).
DISPARITA DI [segue monogramma nel cartiglio]	



(Libreria Philobiblon, Canzoniere Trivulzio-Trotti, c. 1/3r)

Il Canzoniere Trivulzio-Trotti proviene da una delle più celebri collezioni milanesi, quella conservata dai fratelli Alessandro Teodoro (1694-1782) e Carlo Trivulzio (1715-1789) nel palazzo di S. Alessandro. Fu soprattutto Carlo a curare la raccolta della famiglia, ricca non solo di preziosi codici miniati, ma anche di arazzi, quadri, stampe, nielli e avori, occupandosi non solo del suo costante accrescimento, ma anche della sua organizzazione. Nelle sale del palazzo allestì un vero e proprio museo, meta di visitatori dall'intera Europa, da William Hamilton al principe Maximilian Julius di Wolfenbüttel, che nel 1775 ne ammirò le ricchezze insieme al suo bibliotecario Gotthold Ephraim Lessing. Don Carlo era solito corredare gli oggetti d'arte e i libri di schede e note, nel caso dei manoscritti legate all'interno del volume. Non fa eccezione il Canzoniere, che Trivulzio ritiene – come si legge nelle carte che vi aggiunge – essere opera «di un non spregevole poeta, in lode d'una Donna che egli amava» (c. 1r), realizzato a Milano nel «corpo di questi venti anni cioè dal 1490 al 1510» (c. 11r). Precedute dai sonetti *Al lettore* e *Al libro*, i componimenti contenuti nel codice – prodotto sì a Milano, ma con ogni probabilità di poco più tardo rispetto all'arco temporale proposto dall'erudito collezionista – formano un «piccolo Canzoniere che [...] credo inedito» (c. 11v).

Alla morte di Carlo Trivulzio, la collezione fu ereditata dal nipote Giorgio Teodoro – il primogenito di Alessandro – per poi passare ai suoi figli. Nel 1816 la biblioteca fu divisa in due parti distinte. La prima fu assegnata a Gian Giacomo Trivulzio e rimase nel palazzo di S. Alessandro fino al 1935, quando Luigi Alberico la cedette al Comune di Milano, dando così vita all'attuale Biblioteca Trivulziana. La seconda parte della biblioteca – comprendente anche il nostro Canzoniere – fu assegnata al fratello Gerolamo e per successive eredità arrivò infine alla nipote Maria Belgioioso, moglie del conte Ludovico Trotti Bentivoglio. Un numero consistente dei manoscritti da allora denominati Trivulzio-Trotti fu donato nel 1907 alla Biblioteca Ambrosiana di Milano.

Il Canzoniere Trivulzio-Trotti fu esposto per la prima volta al pubblico nel 1872, in occasione della *Esposizione di Arte Antica* allestita – dal 26 agosto al 7 ottobre di quell'anno – nella sede della Accademia di Belle Arti di Brera. Gran parte delle opere furono concesse in prestito dalle grandi famiglie milanesi, riunendo una concentrazione tale di bellezza artistica da far esclamare a Paul Mantz che la mostra «a ajouté aux séductions ordinaires de Milan une séduction de plus, c'était tout un musée, un entassement de richesse d'art et d'histoire» (Mantz 1872, p. 463). Le sale di Brera ospitarono – oltre a centinaia di dipinti, sculture e l'intera serie dei celebri arazzi Trivulzio – gioielli, capolavori d'oreficeria, cristalli e manoscritti miniati. Nel primo salone due vetrine accolsero dieci codici Trivulzio-Trotti, descritti sommariamente nel catalogo come «Libri miniati del secolo XV: - dei signori marchesi Maria e Lodovico Trotti» e «Numero otto libri miniati del XIV e XV secolo: - degli stessi» (Catalogo 1872, p. 8). Che nelle vetrine vi fosse anche il Canzoniere è confermato dal collezionista Carlo Morbio, che nel 1873 pubblicò una descrizione dei quattro codici di proprietà dei marchesi meritevoli

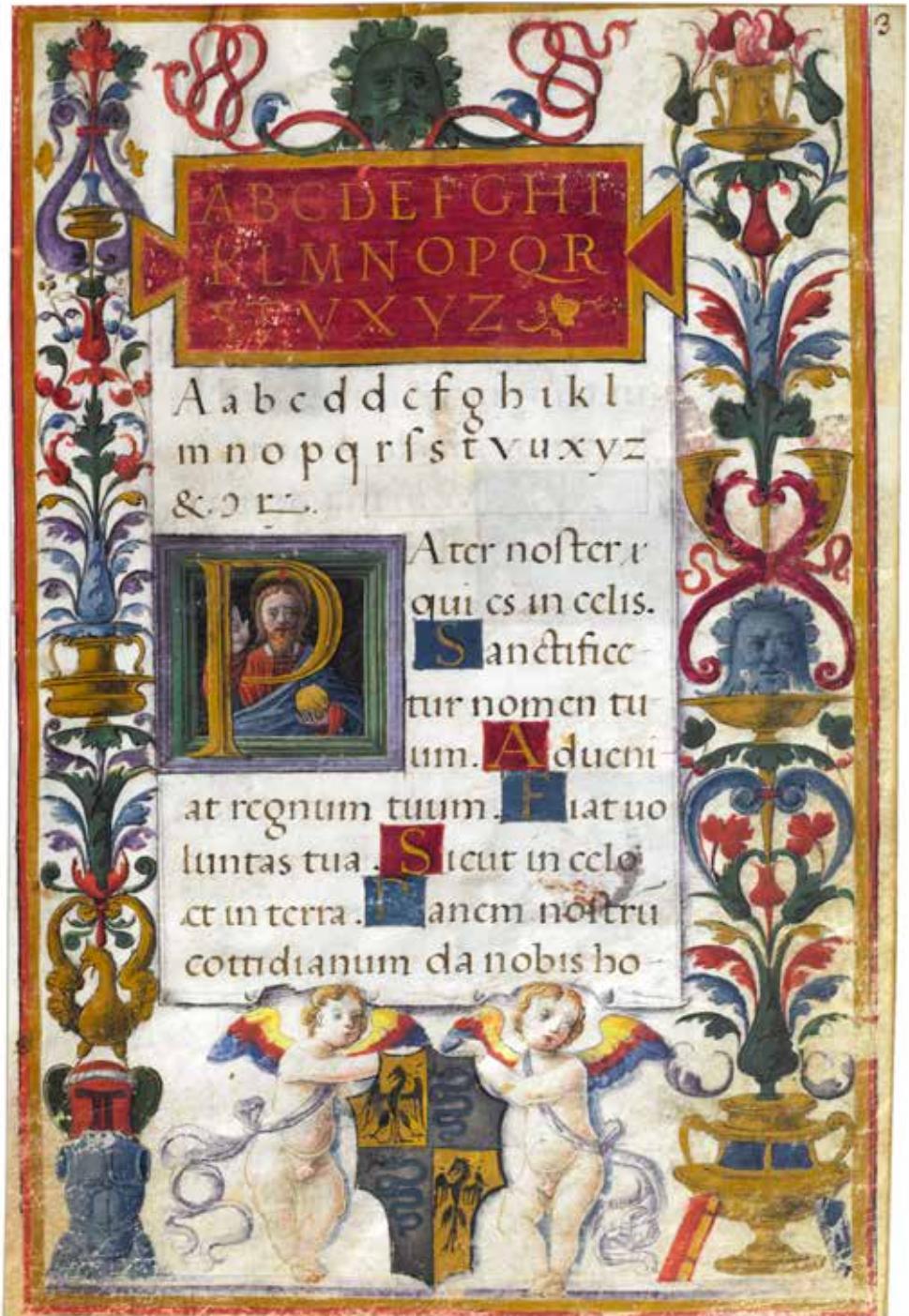
«d'essere distinti fra tutti», tra cui il Canzoniere, indicato da Morbio con il titolo *Poesie Amoroise*. «Tutto il suo elegantissimo frontespizio riquadrato con ornati e figure in bianco, sopra fondo d'azzurro oltremarino, tutto spira venustà ed amore» (Morbio 1873, p. 228). Nel chiudere la sua recensione Mantz si rammarica che tante meraviglie siano ormai tornate «dans les demeures intimes où l'étranger n'est point admis» (Mantz 1872, p. 463). Lo storico dell'arte francese non poteva immaginare che i codici Trivulzio-Trotti più preziosi sarebbero rimasti solo per pochi anni ancora nella 'dimora intima' dei marchesi. Nell'inverno del 1885-1886 124 manoscritti furono acquistati dall'antiquario Ulrico Hoepli, che nel marzo 1886 ne diffuse una lista litografata, dando rilievo fin dal titolo – *Raccolta di manoscritti con miniature dal secolo X° in avanti già appartenenti al Marchese Carlo Trivulzio* – all'originaria provenienza. Nell'elenco figura al n. 41, corredata di scarsi dettagli, il Canzoniere già esposto a Brera, e proprio alla Biblioteca Braidense Hoepli propose l'acquisto dell'intera raccolta. Nell'attesa di una decisione da parte dello Stato italiano, l'antiquario permise a Francesco Novati di visionare i volumi e trarne alcune notizie. La trattativa non andò a buon fine, e «un bel giorno – così scrive Novati sul *Giornale storico della letteratura italiana* – l'intiera raccolta, debitamente imballata, ha preso il volo verso l'America» (Novati 1887, p. 138). Già il 27 novembre 1886 una cinquantina di codici Trivulzio-Trotti furono offerti in vendita a New York dalla Leavitt Art Gallery nel corso della prima asta americana interamente dedicata a manoscritti, evento annunciato persino sulle pagine del *New York Times* dell'epoca. Il catalogo – *Medieval Nuggets from the Trivulzio Library of Milan* – comprende per lo più libri d'ore, antifonari e altri codici liturgici riccamente miniati, ma non il Canzoniere. Il 6 febbraio 1888 Leavitt organizzò una seconda vendita, il cui catalogo – *Incunabulic Treasures and Medieval Nuggets from the Trivulzio Library of Milan, Italy* – include sia lotti invenduti nella precedente asta, sia volumi per la prima volta proposti; anche in questo caso il Canzoniere è assente. In realtà, non tutti i codici Trivulzio-Trotti avevano preso «il volo verso l'America», come sostenuuto dal Novati. Alla fine del 1886 il libraio di Francoforte Julius Hamburger diffuse una copia della lista di Hoepli, da cui erano stati eliminati i lotti venduti a New York; già nel gennaio 1887 l'antiquario di Monaco Jacques Rosenthal offrì alla Königliche Bibliothek di Berlino un codice Trivulzio-Trotti trecentesco, il *Tractatus musici* (Staatsbibliothek, Berlin: Theol.Lat.Qu. 261). Fu proprio in un catalogo di Rosenthal che riapparve, tra il 1904 e il 1905, il Canzoniere Trivulzio-Trotti. Rosenthal definisce il codice prezioso e superbo, «écrit très-soigneusement, et orné d'une ravissante bordure et de quantité de vignettes et d'initiales peintes en or et en couleurs» (Rosenthal 1904/1905, p. 28), attribuendo erroneamente la miniatura al celeberrimo artista fiorentino Attavante degli Attavanti. Parole che fanno eco a quelle di Morbio che afferma di non aver visto «nulla di più armonico e grazioso» (Morbio 1873, p. 228) e di Novati che lo descrive squisitamente miniato e scritto «da una mano abilissima, sopra la più nitida e sottil pergamina che si possa vedere», per poi concludere che il Canzoniere è «uno dei gioielli della collezione Trotti» (Novati 1887, p. 166).

Il Canzoniere Trivulzio-Trotti fu copiato da uno dei più raffinati scribi attivi nella Milano sforzesca, Giovanni Battista Lorenzi. La sua mano è stata individuata nel 1983, sia pure in forma ancora anonima, in un gruppo di codici milanesi da Albinia De la Mare – giustamente definita da Dennis E. Rhodes 'la maestra dei manoscritti'. Qualche anno dopo Jonathan J. G. Alexander poté svelarne la precisa identità grazie alla fortuita scoperta della sottoscrizione autografa datata al 1512 – 'Iohannes Baptista de Laurentiis mediolanen' – in un *Officium mortuorum* in possesso di William M. Voelkle, conservatore dei manoscritti della Pierpont Morgan Library di New York. Le notizie biografiche su Lorenzi sono però ancora scarse, né ha trovato conferma l'ipotesi di una sua collaborazione a Venezia, negli anni '80 del Quattrocento, con il miniatore Giovanni Pietro Birago.

La produzione di Lorenzi è di altissimo livello. La sua scrittura elegante, chiara e corretta fu particolarmente apprezzata alla corte sforzesca, e tra il 1491 e il 1494 copiò un Libro d'Ore per Francesco Sforza (British Library, London: Add. ms. 63493). Tra il 1496 e il 1499 Ludovico il Moro affidò alla sua mano due tra i più celebri codici realizzati a Milano nell'ultimo decennio del Quattrocento, il *Liber Iesus o Libro dell'ABC* (Biblioteca Trivulziana, Milano: Triv. 2163) e la *Grammatica* di Elio Donato (ivi: Triv. 2167), commissionati dal Duca per l'istruzione del figlio Massimiliano. Per Ludovico copiò inoltre, nel 1498, il *De la divina proportione* di Luca Pacioli (Bibliothèque de Genève, Genève: ms. I.e.210).

Altrettanto ricercata fu la sua raffinata mano dopo la caduta del Moro nel 1499, durante gli anni del primo dominio francese. Per Gian Giacomo Trivulzio detto il Magno – nominato Governatore di Milano da Luigi XII – copiò i due volumi delle *Deche* di Livio ora divisi tra Yale e Vienna (Beinecke Library, New Haven: ms. 1; Österreichische Nationalbibliothek, Wien: cod. 13), mentre per il tesoriere ed appassionato bibliofilo Jean Grolier esemplò un Luciano nella versione latina di Niccolò Leoniceno (Eton College, Windsor: ms. 262). La sua carriera proseguì negli anni della restaurazione sforzesca, dopo il ritorno a Milano di Massimiliano nel dicembre 1512. Lorenzi fu attivo anche all'interno della Segreteria ducale, e non mancarono commissioni di importanti famiglie milanesi, come attesta il Libro d'Ore realizzato per Niccolò Carcano, o in alternativa – l'identificazione è ancora incerta – Niccolò Casati (Biblioteca Trivulziana, Milano: Triv. 475). Le ultime notizie su Lorenzi si datano al 1515; dopo tale data non sono noti altri manoscritti di sua mano.

Se l'identità del copista è certa, complessa è invece l'attribuzione della cornice miniata che inquadra il testo del terzo sonetto (c. 1/3r). La difficoltà nasce dalla presenza di elementi diventati seriali nella produzione milanese del periodo. La decorazione *all'antica* che la caratterizza si richiama al repertorio di tradizione veneta che era stato introdotto nella città sforzesca dal già ricordato Birago, con candelabre bronzei, racemi e foglie di acanto, profusione di pietre preziose e perle. Altrettanto diffuso è il gusto per l'illusionismo prospettico, qui evidente nella grande iniziale 'T' che emerge, sempre alla medesima carta, dalla pergamena strappata, a fingere che il testo del sonetto sia vergato su un foglio appeso allo sfondo. Un artificio anch'esso di derivazione veneta – sufficiente pensare al Maestro dei Putti e al Maestro del Plinio di Pico – e di cui a Milano fu vero virtuoso il Maestro B.F.

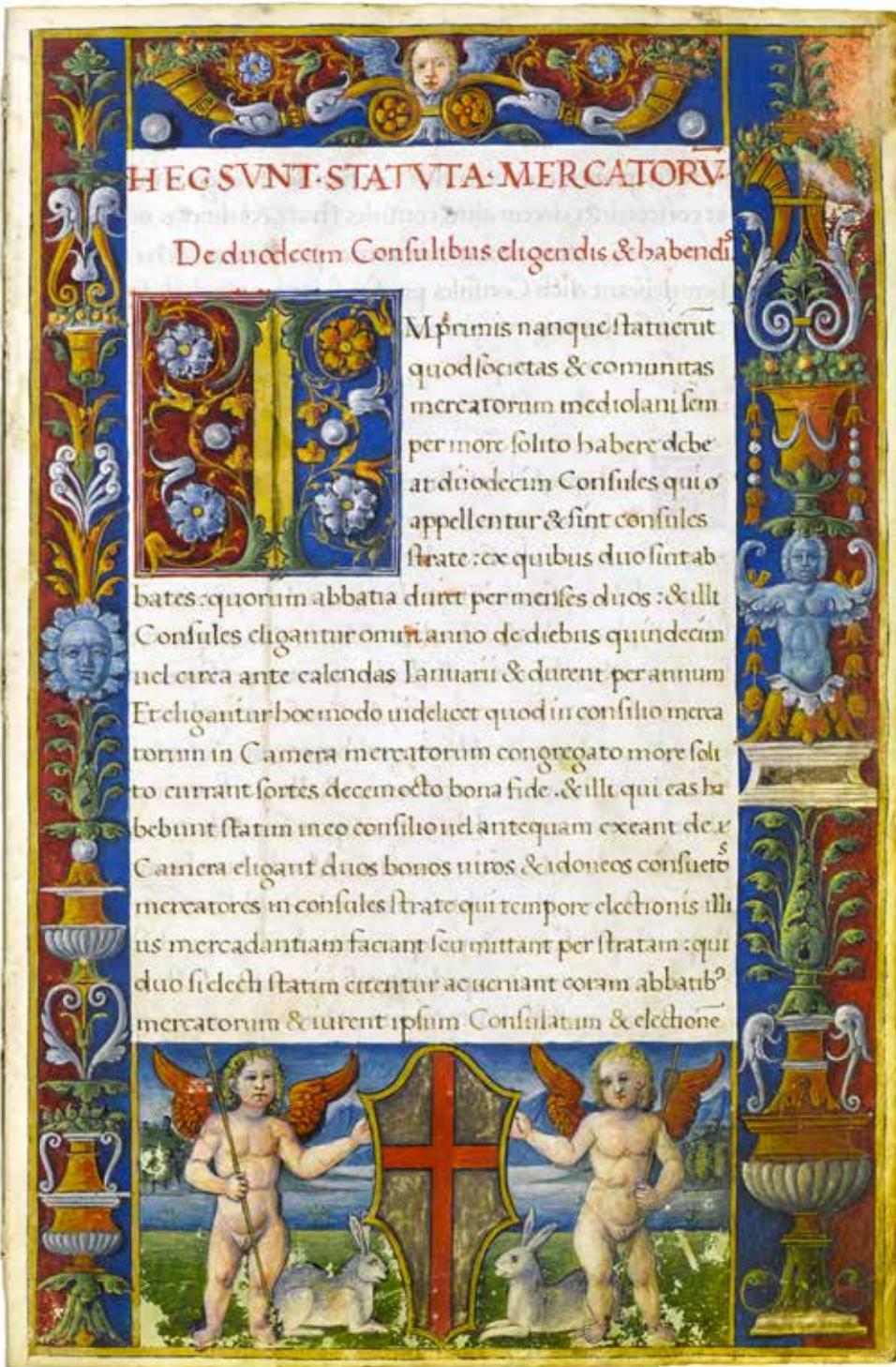


(Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Milano, Triv. 2163, *Liber Iesu*, c. 3r
© Comune di Milano – tutti i diritti di legge riservati)

Più vicine al Canzoniere sembrano essere le figure poste al bordo superiore della cornice, tra cui un pellicano che si squarcia il petto per nutrire i propri piccoli e la fenice che si erge da un braciere ardente, spesso entrambi utilizzati per dare forma visiva a vicende amorose. Legata a tale simbologia potrebbe essere anche la coppia di conigli bianchi, ognuno ad affiancare il monogramma centrale. Il coniglio è in primo luogo collegato a Venere, dea dell'amore e della fertilità, ma è talvolta utilizzato anche come simbolo di solitudine e lontananza, significato secondario ma aderente ad alcune composizioni del Canzoniere Trivulzio-Trotti. Non sono comunque rari i codici milanesi in cui la presenza di tali animali ha funzione meramente decorativa, come nel caso di alcune cornici delle *Ore Sforza*, miniate dal Birago (cfr. British Library, London: Add. ms. 34294, ad esempio alla c. 84v). Due conigli appaiono, un po' a sorpresa, anche negli *Statuta mercatorum Mediolani* (Biblioteca Trivulziana, Milano: Cod. Arch. D 1, c. 7r), codice copiato anch'esso da Lorenzi, mentre la bordura è da attribuire al Maestro dell'Epitalamio di Giasone del Maino, così denominato dalla copia manoscritta – realizzata nel 1509 – dell'*Epitalamio* pubblicato nel 1494 da Giasone del Maino in occasione delle nozze tra Bianca Maria Sforza e l'imperatore Massimiliano (Österreichische Nationalbibliothek, Wien: cod. serie nova 12594). I conigli degli *Statuta* hanno tratti simili a quelli presenti nel nostro manoscritto, anche se la fattura sembra essere meno curata, segno forse di una mano giovanile più incerta.

Il Maestro dell'Epitalamio di Giasone del Maino partecipò anche al progetto illustrativo del già citato *Liber Iesu*, copiato da Lorenzi nel 1496. Il miniaturista è responsabile solo di alcune carte, tra cui la bordura alla carta 3r, in cui si susseguono le abituali candelabre, foglie di trifoglio e di quercia; la forma di quest'ultime appare identica, sia pure di fattura meno fine, a quella che ritorna nel Canzoniere Trivulzio-Trotti. Il Maestro dell'Epitalamio di Giasone del Maino ricerca inoltre l'effetto illusionistico, evidente sia nel Trivulziano 2163, sia nell'*Epitalamio* di Vienna, nonché nel nostro manoscritto.

Alcuni elementi ornamentali presenti nella bordura e nelle iniziali miniate del Canzoniere Trivulzio-Trotti si ritrovano in un altro codice miniato da questo artista e copiato da Lorenzi, il *Dell'arte militare* di Paride del Pozzo, oggi a Siracusa (Biblioteca della Galleria regionale di Palazzo Bellomo, Siracusa: Scatt. C). Altri particolari ornamentali e la forma delle foglie di trifoglio sembrano essere, però, vicini allo stile di un diverso artista, l'altrettanto anonimo Maestro dell'Antifonario D.R.1 di Busto Arsizio, che realizzò alcuni codici per Gian Giacomo il Magno, come la versione latina delle *Vitae* di Plutarco conservata a Madrid (Biblioteca Nacional de España, Madrid: Res. 211), ancora una volta un manoscritto di mano di Lorenzi. Difficile quindi identificare con certezza il miniaturista del Canzoniere Trivulzio-Trotti in presenza di un repertorio che fu comune a vari artisti attivi in un arco limitato di tempo, difficoltà ben nota agli studiosi di storia della miniatura sforzesca.



(Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Milano, Cod. Arch. D 1,

Statuta mercatorum Mediolani, c. 7r

© Comune di Milano – tutti i diritti di legge riservati)

Non mancano però nella bordura del nostro codice elementi originali, come la figura – nel *bas de page* – di un giovane ignudo intento a forgiare un dardo, chiuso in una gabbia ferrea da cui escono fiamme rossastre. Non è fondata l’ipotesi avanzata da Carlo Trivulzio nelle sue note che «da figura ignuda chiusa in una ferrata essa dinota Cupido intento a battere sopra l’incudine un Dardo» (c. 11r). Si tratterebbe infatti di una iconografia del tutto estranea a Cupido, tradizionalmente raffigurato come un putto alato con la faretra. Siamo invece convinti che questa raffigurazione sia strettamente legata al contenuto dell’opera, nei cui componimenti l’autore si dichiara prigioniero, legato in catene, servo o al servizio di un amore che lo infiamma. L’iconografia è quindi quella del carcere o prigione d’amore, *topos* particolarmente diffuso nella letteratura cortese, testimoniato nel Trecento dalla *Prison d’amour* di Baudouin de Condé, e un secolo più tardi dalla diffusa *Prison amoureuse*, gioco letterario composto dallo storico Jean Froissart.

Nel 1492 Diego di San Pedro pubblicò a Siviglia la prima edizione del romanzo *Cárcel de amor*. L’*editio princeps* è conservata in copia unica dalla Biblioteca nazionale di Madrid, priva però della prima carta; quella immediatamente successiva, stampata a Saragozza nel giugno 1493, è illustrata al frontespizio – come si può presumere lo fosse anche quella del 1492 – da una silografia che raffigura un prigioniero nel carcere, una torre con finestre ferrate da cui si levano fiamme e dardi, elementi questi ripresi dal miniaturista del Canzoniere Trivulzio-Trotti. Potrebbe forse far riferimento al *Cárcel de amor* anche la fenice che al culmine della candelabra esterna si erge da un bracciere in fiamme, simile all’uccello tra le lingue di fuoco che – nella silografia spagnola – si levano dalla sommità del carcere. Il romanzo di San Pedro ebbe notevole fortuna nelle corti rinascimentali italiane, in particolare in quella mantovana, legata dinasticamente a quella sforzesca. Dall’inventario della sua biblioteca risulta che Isabella d’Este – presenza assidua alla corte milanese – fu in possesso dell’opera in lingua originale, e nel 1513 ne commissionò il volgarizzamento a Lelio Manfredi. Nel mese di novembre di quell’anno Manfredi le inviò il manoscritto della traduzione, poi pubblicata a Venezia da Rusconi il primo luglio 1514. Il 25 luglio 1514 Isabella scrisse da Milano di aver cercato in tutte le librerie della città un esemplare dell’opera di San Pedro – non è chiaro se l’originale *Cárcel de amor*, o la versione italiana stampata solo poche settimane prima a Venezia. La Marchesa diede quindi istruzione a Mantova perché il *Cárcel de amor* che conservava nella propria ‘grotta’ fosse inviato a Milano, un’edizione in lingua originale e illustrata con quella silografia che abbiamo sopra descritto. Una edizione del *Carcere d’amore* apparve proprio a Milano nel 1515.

La figura del giovane nel carcere d'amore, tra fiamme e dardi, potrebbe quindi essere riflesso iconografico di conversazioni alla corte ispirata dalla visione proprio del di Mantova per mostrarlo ai committenti è quindi, sforzesca, quello dell'alta ad essa aveva accesso, economiche adeguate scriba 'di lusso' quale miniatori in voga al essere la sua identità.

La chiave che potrebbe e destinazione del Trottì è sicuramente nel che sovrasta la bordura gioco, diffuso nelle corti ricorrendo a combinazioni di possessori. Un esempio vicino è il già ricordato Trivulziano 475, un Libro d'Ore copiato proprio da Lorenzi, nella cui bordura vi è – esattamente nella stessa posizione – un monogramma che intreccia le lettere R C E N O.

Nel nostro caso il monogramma è però molto complesso, un vero proprio enigma su cui si era già affaticato Carlo Trivulzio nelle sue note. Contrariamente ad altri casi, qui Trivulzio non fornisce alcuna informazione sulla provenienza del codice o circostanze del suo acquisto. La sua attenzione erudita è infatti interamente dedicata alla possibile identità dell'autore dei componimenti poetici, il cui nome «resta incluso nel monogramma posto alla sommità del foglio miniatu». Il dotto collezionista è meticoloso nell'elencare gli altri luoghi del codice in cui appare tale monogramma, non solo «i due situati lateralmente alla lettera iniziale 'T' nel medesimo foglio miniatu», ma anche «due altri per entro il libro» (c. 1r), ovvero quelli di dimensione minima all'interno dei cartigli dei componimenti *Stato di* (c. 2/2v) e *Disparita di* (c. 2/6v). Nel monogramma Trivulzio individua le lettere capitali A G M R T, a cui poi aggiunge E I L V, proponendo – senza però eccessiva convinzione – di leggervi il cognome Maraviglia, mentre per la possibile identità della donna amata ricerca indizi nel Canzoniere stesso, come in quel verso del sonetto *Obligo di seruitu* che accenna ad un gonfalone con una pietra bianca (c. 1/5r; «Cha per suo gonfalone la biancha pietra») e in cui scorge, con ancora più scarsa convinzione, una possibile allusione alla famiglia Pietra.



di Massimiliano Sforza, o essere stata libro richiesto dalla marchesa suoi ospiti. Il contesto della se non la stessa corte nobiltà milanese che dotata di risorse ad impiegare sia uno il Lorenzi sia uno dei tempo, qualsiasi possa

svelare committenza Canzoniere Trivulzio-monogramma in oro miniata, segno di quel del tempo, di occultare – lettere – autori, destinatari e ricordato Trivulziano 475, un Libro d'Ore copiato proprio da Lorenzi, nella cui bordura vi è – esattamente nella stessa posizione – un monogramma che intreccia le lettere R C E N O.



Anche Novati si dedicò al possibile scioglimento del misterioso monogramma, vedendovi però il nome della donna amata – Margherita – e non il nome dell'autore, richiamando inoltre l'attenzione sulla barzelletta finale *Novo amore*, composta in forma di dialogo tra M, una donna, e R, un uomo. Una interpretazione che appare confermata anche dal fatto che, all'interno del monogramma, proprio queste due lettere – M e R – sono unite da una minuscola perla. L'indicazione della pietra bianca al gonfalone andrebbe quindi riferita al nome (Margarita-perla) e non al cognome dell'amata. «Ma che può essere la *bianca pietra* se non una perla, e chi può portar meglio come emblema proprio una perla, se non colei che ha nome *Margherita*?». Nelle due grandi lettere capitali 'A' inserite nelle candelabre, Novati legge un riferimento al possibile cognome di Margherita.

Nessuna congettura, invece, sull'autore che si indica «con la lettera R; ma questo è tutto, ed è per verità, troppo poco» (Novati 1887, p. 170).

L'autore R è il solo protagonista di un sonetto e di due ottave, tutti intitolati *Dialogo* e vergati alle carte 1/3r, 2/5r-v e 2/6r. In questi componimenti R non dialoga con la donna amata M. La lettera R – apposta in corrispondenza, rispettivamente, del nono, settimo e ottavo verso – introduce infatti la risposta dell'autore a domande retoriche indirizzate al suo stesso cuore – «quando udirem cor mio quelle parole/che sono obiecto de tutti e miei sensi» –, o al cielo, a cui chiede «por far el ciel chel mio crudel destino/Mai non si muti: anzi chognihor rinforza».

La bordura miniata contiene però un'altra particolarità interessante. Tutti gli elementi decorativi – le foglie di quercia e trifoglio, l'acanto, la coppia di colombe alla base delle candelabre, i racemi che circondano il carcere d'amore e persino le fiamme che ardono nei bracieri – sono miniati esattamente a metà, o specularmente, in verde e bianco. Anche le foglie di acanto che avvolgono il fusto della grande iniziale 'T' sono in questa doppia colorazione. Più che probabile che si tratti di simbolismo araldico, ed è immediato pensare allo stemma di una potente e ricca famiglia milanese che associa il verde e il bianco: quella degli Archinto, a cui potrebbero anche corrispondere le quattro lettere 'A' incluse nella bordura e nei pendenti che ornano l'iniziale 'T'. Nel 1511 un Roberto Archinto fu nominato da Carlo XII di Francia magistrato ordinario del Ducato di Milano; non ne è però nota un'attività poetica. Vi è poi notizia, nei primi decenni del Cinquecento, di una Margherita Archinto, detta Archinta, che alla grande bellezza univa «cognitione, e perizia delle scienze musicali poiché non solo cantava sopra ogni strumento, ma anco componeva, e riduceva in musica ogni sorte di canzoni, e madrigali» (Della Chiesa 1620, p. 246). Si tratta di spunti che meritano di essere approfonditi.

L'interesse del Canzoniere Trivulzio-Trotti non si esaurisce però nell'essere stato copiato della raffinata mano di Lorenzi e squisitamente miniato su pergamena finissima. Il codice ha infatti notevole importanza anche nella storia della musica profana rinascimentale e della sua circolazione nella corte sforzesca. Tra i 49 componimenti contenuti vi sono due barzellette, *Io non so tenir nel cuore* (cc. 3/8v-4/2r) e *Lassa hormai sta dura impresa* (cc. 5/1v-5/2v), introdotte rispettivamente dai titoli *Fede* e *Novo amore*, quest'ultima nella già analizzata forma dialogica tra M e R. Il testo di queste due frottote era finora trādito da un unico testimone, il codice Basevi 2441 della Biblioteca del Conservatorio di musica “Luigi Cherubini” di Firenze, che tramanda, in forma anonima, 68 composizioni profane – per lo più nella forma metrica della barzelletta – accompagnate da notazione musicale a 4 voci. Tra le frottote identificate vi sono composizioni di Bartolomeo Tromboncino, Marchetto Cara, Roberto Avanzini, Filippo di Lurano, Michele Pesenti e Bartolomeo Cavassico, mentre tra quelle di cui si ignora ancora l'identità dell'autore troviamo proprio le due barzellette *Lassa hormai sta dura impresa* (Basevi 2441, cc. 43r-44v) e *Io non so tenir nel cuore* (ivi, cc. 44v-45r). Nel Canzoniere Trivulzio-Trotti i due componimenti, privi di notazione musicale, sono però di estensione maggiore. La barzelletta *Lassa hormai sta dura impresa* riporta una stanza centrale che non è testimoniata nel Basevi, mentre la differenza è più rilevante in *Io non so tenir nel cuore*, che nel Canzoniere presenta quattro stanze in più rispetto alla versione musicata. Oltre a differenze ortografiche vi sono anche varianti testuali. Ad esempio, in *Io non so tenir nel cuore* il v. 3 della prima stanza nel Canzoniere è «che col uolto propalata» mentre nel Basevi troviamo «che di for manifestata»; il v. 6 della terza stanza «e di fuori ha piu splendore» corrisponde nel Basevi a «et acquista più splendore».

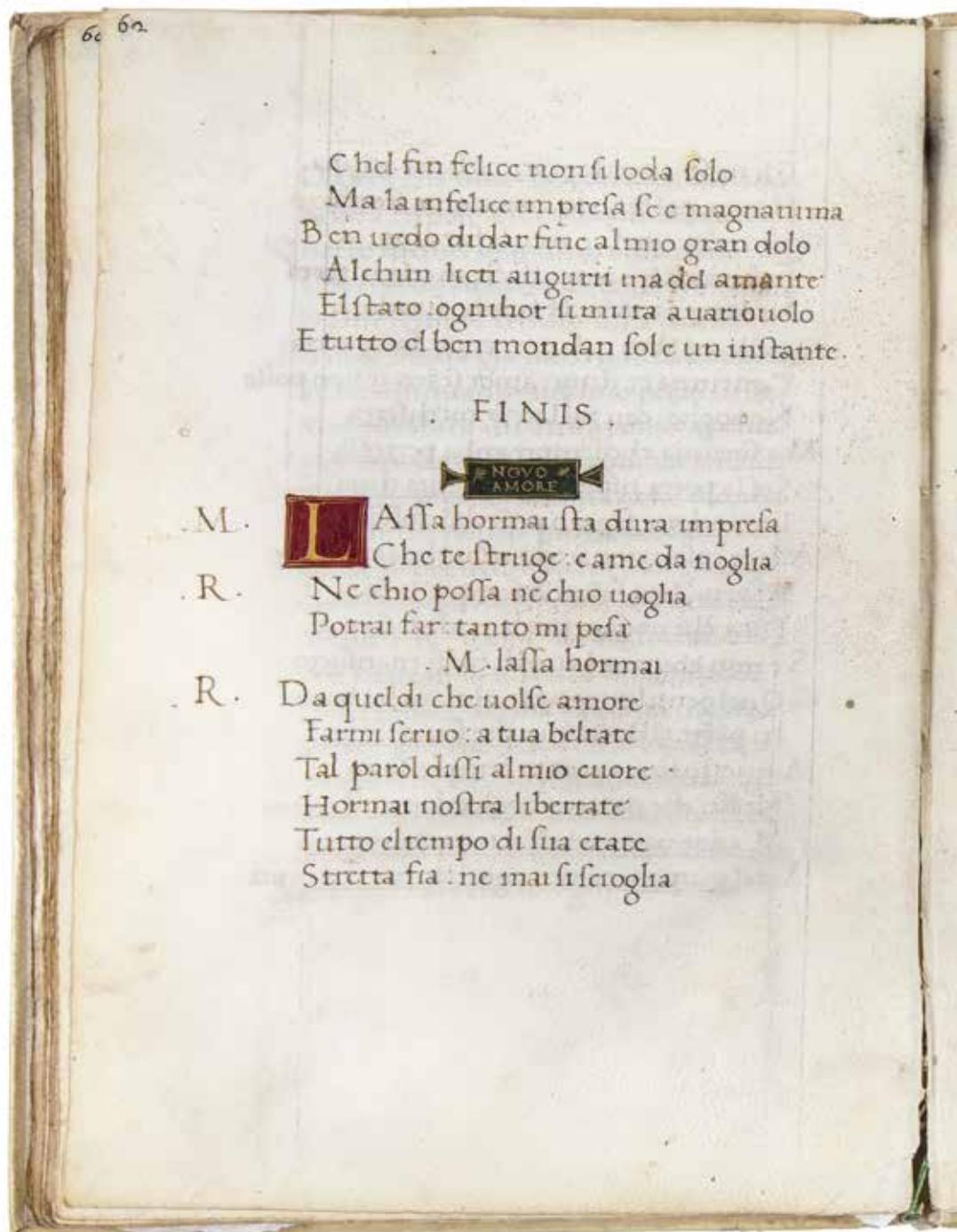
Da notare, inoltre, che alla carta 4/2r che contiene le due righe finali della barzelletta *Io non so tenir nel cuore* è visibile un segno coeve in inchiostro all'angolo superiore interno, mentre la carta 5/1 in cui inizia la barzelletta *Lassa hormai sta dura impresa* è mancante dell'angolo inferiore interno, probabilmente caduto a seguito di corrosione da inchiostro. Due segni di dimensioni identiche – uno ancora esistente, l'altro ricostruibile grazie alla lacuna provocata dal tempo – che sembrano voler dare rilievo alla presenza proprio di queste due composizioni, una necessità forse connessa ad una loro copia ulteriore o alla loro messa in musica, il che potrebbe portare ad ipotizzare una precedenza delle barzellette tramandate dal Canzoniere Trivulzio-Trotti rispetto al Basevi.

Il Basevi 2441 fa parte della raccolta musicale donata al conservatorio fiorentino dal compositore e musicologo livornese Abramo Basevi (1818-1885), ed è anch'esso un manoscritto di produzione milanese. Pur contenendo composizioni databili all'inizio del Cinquecento, il codice presenta in fine la frottola *Fami, donna, el mio dovere* di Bartolomeo Cavassico che Prizer ha dimostrato essere stata composta dopo il 1510. L'assenza di differenze nella scrittura del copista, o nell'inchiostro usato, porta ad escludere che la raccolta possa essere stata copiata in momenti successivi. Gli studiosi ipotizzano che il Basevi 2441 sia stato realizzato tra il 1512 e il 1513, in un periodo pressoché contemporaneo al Canzoniere Trivulzio-Trotti. Inoltre, la mano responsabile della sua copia è identica a quella di uno

degli scribi che parteciparono – prevalentemente sotto la guida del maestro di cappella Franchino Gaffurio – all'allestimento dei Libroni conservati oggi nell'Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano. I Libroni – la cui compilazione si data tra il 1490 e il 1527 – riuniscono messe, mottetti, inni e altre composizioni liturgiche, un repertorio che rappresenta la più importante testimonianza della polifonia sacra milanese di età sforzesca. Lo scriba del Basevi 2441 – come già indicato da Rifkin, Prizer e Borghi – è lo stesso che ha copiato, nel 1505 o poco più tardi, sei fascicoli del Librone 3. Questi fascicoli comprendono, oltre a composizioni anonime, opere di Antoine Brumel, Josquin des Prez e la celebre messa a 5 voci *Galeazesa*, composta da Loiset Compère per il duca Galeazzo Maria Sforza. Quindi, un medesimo copista – designato da Martina Pantarotto come ‘scriba I’ – è stato attivo sia nella copia di composizioni sacre (Librone 3) sia profane (Basevi 2441).

Massimiliano Sforza rientrò dall'Austria – dove era stato accolto nel 1499 alla caduta del padre Ludovico – nel novembre del 1512. Il 10 novembre fece tappa a Mantova, presso la corte degli zii Francesco II Gonzaga e Isabella d'Este, partecipando a feste e balli in maschera in suo onore. Ebbe così modo di apprezzare le esecuzioni del musicista di corte Marchetto Cara e del suo allievo Roberto Avanzini, al punto di chiedere al Gonzaga il permesso di invitarli a Milano, in vista dell'imminente Carnevale. Massimiliano fece il suo ingresso nella città il 29 dicembre 1512, e al suo seguito vi erano anche Marchetto e Roberto, che soggiornarono a Milano fino alla fine di gennaio 1513. Dal 13 gennaio era inoltre presente alla corte sforzesca anche la marchesa Isabella. Non mancano testimonianze sui festeggiamenti che furono organizzati in quei giorni, allietati dalle esecuzioni dei musicisti mantovani, delle cui composizioni resta ampia testimonianza proprio nel Basevi 2441, una raccolta che potrebbe essere stata allestita non solo a memoria di canti e musiche a celebrare il Carnevale e il ritorno degli Sforza, ma anche al fine di formare un repertorio profano ad uso della corte, proprio come i Libroni riunivano quello sacro ad uso del Duomo. «The Canzoniere interests us because through it we detect a connection between one of Gaffurius's scribes, specializing in sacred music, and the secular milieu of the courts and of Milanese aristocracy. From the sacred music of Librone 3 we have moved on to the secular songs of Basevi 2441, and from there to the secular poetry without music of the Canzoniere [...] Giovanni Battista Lorenzi and our Scribe I, thus, had access to the same sources, or at least were involved in the same circulation of books» (Pantarotto 2021, p. 120).

Il Canzoniere Trivulzio-Trotti – che comprende (e in forma più estesa) il testo di due frottote incluse nel Basevi 2441 – si colloca quindi in questo contesto, opera di un ancora ignoto poeta che riporta nel capitolo *Processo del tuto* (cc. 4/3v-5/1v) riferimenti al Carnevale non solo funzionali alla finzione letteraria – l'incontro avvenuto durante un ballo e il mascheramento a celare l'identità dei protagonisti della vicenda amorosa – ma anche storicamente circostanziati, come aveva già evidenziato nelle sue note un fine conoscitore di Milano quale fu Carlo Trivulzio.



(Libreria Philobiblon, Canzoniere Trivulzio-Trotti, c. 5/1v)

Sta hor mai sta dura impresa Che te struge e ame da me chio possa ne che scchia l'ensi far tali mi pesa
 Da quel di che uolte amore furon sentito a tua beltate Tutto il tempo dissì quale stretta fia ne mai si scioglia Ne chio
 Tal parola dura doma cuore hormai nostra libertate

Tenor.

Aché aché tanto fessure
 Sen speme di mercote
 Aché aché tanto languire
 Se cognosce chiaro et vede
 Che chi sol può non proniede
 Di comprer tua voglia accessa
 Lassa hormai.

Solo honesta alma e pensero
 Ne tui feriti e tue parole
 Ho trovato adiritti il vero
 Ma no sì che ne le scole
 Damor tal dimanda sole
 A altro fine esser messa
 Lassa hormai.

Basso.

Come atti pate no s'intona
 Di belleze e di virtute
 Se mia fede e fede noua
 C'usa noua seruitute
 Si no l'hai ben cognoscute
 Cagion ne mia gracie deglia
 Ne chio possa

Fugo adancia tal dureza
 E si cruda rionoria
 Che distide n'tal bellezza
 Alma acerba m'gata e via
 Tu sei pur la vita mia
 Fin che morte la discoglia
 Ne chio possa

(Biblioteca del Conservatorio di musica "Luigi Cherubini", Firenze, Basevi 2441, cc. 43v-44r)

2 NICCOLÒ PEROTTI

Cornucopiae linguae Latinae. Venezia, Baptista de Tortis, 19 ottobre 1490.
Libreria Philobiblon

I versi restituiscono il ricordo de «l'honorato convito, balli, canti», della musica di cui «per tutto Milano el suono uscia», di una festa in maschera tenutasi in un «bel palazzo pieno d'harmonia» (c. 4/5r) nel giorno di San Sebastiano, ovvero il 20 gennaio, quando sappiamo essere presente a corte anche Isabella d'Este. Un poeta che nel suo canzoniere gioca con immagini legate alla servitù d'amore e sceglie per incorniciare la sua opera elementi iconografici che si richiamano a quel *Carcél d'amor* posseduto proprio da Isabella e da lei fatto tradurre in italiano nel 1513. Un poeta che, infine, inserisce due barzellette testimoniate anche nel Basevi 2441, una raccolta che documenta la circolazione milanese di frottole attribuite ai musici al servizio della corte mantovana.

Non si tratta quindi di semplici suggestioni, ma piuttosto di una linea di ricerca che – sulla base sia di elementi interni al Canzoniere Trivulzio-Trottì, sia di ricerche d'archivio – potrebbe rivelarsi fruttuosa e forse sciogliere l'enigma che ancora si cela nelle lettere del monogramma, rispondendo finalmente alle domande che si poneva Novati nel 1887, «Ma chi era l'uno? E chi era l'altra?».

Della Chiesa 1620; Catalogo 1872; Mantz 1872; Melani 1886; Morbio 1873; Hoepli 1886; Leavitt 1886; Novati 1887; Leavitt 1888; Motta 1890; Rosenthal 1904/1905; Luzio 1912; Seregni 1927; Santoro 1958; Santoro 1968; Jeppesen 1969; Riskin 1973; De la Mare 1983; Prizer 1989; Cattin 1990; Alexander 1991; Cappellozza 1993; Pasini 1993; Carminati 1995; Borghi 1996; Prizer 1996; Quattrini 1998; Merkley 1999; Maspoli 2000; Mulas 2000; Iotti 2001; Deyermond 2002; Mulas 2003; Quattrini 2003; Mulas 2007; Barbero 2010; Pontone 2011; Quattrini 2012; Richardson 2012; Mulas 2013; Pontone 2013; Rovetta 2013; Squizzato 2013; Squizzato 2014; Quadrelli 2017; Squizzato 2017; Filippi-Pavanello 2019; Pantarotto 2020; Quadrelli 2020; Aldovini 2021; Conte 2021; Pantarotto 2021; Mulas 2022.

Folio (mm 307x212). Segnatura: A-B⁸, a-z⁸, &⁸, cum⁸, rum⁸, A-O⁶. [16], 291, [1] carte. Completo dell'ultima carta bianca, spesso mancante nelle altre copie censite. Testo su una colonna, 64 linee. Carattere: 78R, 78Gk. Al margine inferiore della carta a3r stemma miniato, con estensioni decorate da foglie d'acanto dipinte in marrone, verde, rosso e blu; le iniziali 'FG' aggiunte in tempi successivi. Legatura in mezza pergamena, piatti coperti con foglio proveniente da un manoscritto quattrocentesco, tassello cartaceo con titolo al piatto anteriore.

Provenienza: dalla biblioteca di Franchino Gaffurio (1451-1522; nota di possesso autografa alla carta B8v, 'Liber Franchini Gafurij laudensis Regij musici corteque mediolanensis phonasci'; nota di acquisto alla carta O5v, datata 16 gennaio 1494).

L'esemplare posseduto dal celebre teorico musicale e maestro di cappella del Duomo di Milano Franchino Gaffurio (1451-1522) della terza edizione delle *Cornucopiae* di Niccolò Perotti (ca. 1430-1480), discepolo di Vittorino da Feltre e di Guarino Veronese, nonché segretario del cardinale Bessarione.

Le *Cornucopiae linguae Latinae* furono pubblicate postume a Venezia nel 1489 dal nipote Pirro, sulla base del manoscritto dedicato al duca Federico da Montefeltro. Nata come commento a Marziale, l'opera raccoglie innumerevoli fonti greche e latine, rappresentando quindi non solo strumento per lo studio del latino, ma anche una sorta di enciclopedia dell'antichità, «which like a gigantic commonplace book should be used by contemporary writers and readers of Latin» (Pade 2013, p. 262). Ampia fu la sua fortuna, con almeno trentasei edizioni pubblicate prima del 1536, anno in cui apparve il *Thesaurus linguae Latinae* di Robert Estienne.

Non sorprende che Gaffurio abbia posseduto le *Cornucopiae linguae Latinae*. Nato a Lodi da nobile famiglia Gaffurio lasciò presto la città natale, dopo aver ricevuto la prima formazione musicale in un convento benedettino. Già attivo a Mantova, Verona, Genova e Napoli, dal 1484 alla morte nel 1522 fu maestro di cappella del Duomo di Milano. Nel 1492 fu nominato professore di musica ('cathedra ad lecturam musicae') presso il Gymnasium Mediolanense voluto dal duca di Milano Ludovico Sforza il Moro, in cui insegnarono Giorgio Merula, Luca Pacioli, Leonardo da Vinci e Bramante. Stretti furono i rapporti di Gaffurio con l'ambiente umanistico milanese, in particolare con Iacopo Antiquario. Testimonianza di queste relazioni sono le tante composizioni poetiche inserite nelle sue opere, dovute tra gli altri a Bernardino Corio, Lancino Curti, Lucino Conago, Cornigero Tanzi.

Gaffurio acquistò l'esemplare delle *Cornucopiae linguae Latinae* – come attesta l'annotazione autografa alla carta O5v – il 16 gennaio 1494 per 3 1/2 lire, somma cospicua rispetto al suo salario mensile di musicista, segno di un particolare interesse per l'opera di Perotti, considerata indispensabile ausilio sia per l'insegnamento sia per la redazione dei suoi trattati di teorica musicale, densi – come la *Practica musice* che apparve nel 1496 - di riferimenti alle fonti classiche. La nota d'acquisto ha tutte le caratteristiche della mano del giovane Gaffurio, mentre la seconda annotazione presente nell'esemplare – la nota di possesso alla carta B8v, nella quale Gaffurio si designa musicista

Vesicaria herba	Vinorū genera	237	Vico & de.	Vola	225	Vfuscapi
Vefica	245 Violacia		Vitabūdus	101 Voluo	20	Vfitor
Veturius	23 purpura	75	Vitofitas	Volupia	174	Vfurpor
Vefanus	36 Volarius	75	Vinolentus &	Voluntas	60	Vfurpo
Vetus	36 Viola	101 deriuia	101 Voro & deriuata	Vfittato	21	
Veterator & alia	103 Violo & de.	101 Vitiligitor	29 ac com.	249 Vfura & de.		
Vetus & dc.	Vipera	101 Vinus &	102 Vortex	249 Vuidū		
ac compo.	105 Vipsana porti	104 Vipera	104 Votico	256 Vrucus fuscus	184	
Vetus & cur	285 Vigil & de.	Vox	125 Vulpes &			
antiquum	177 Virtusquid	106 & com.	106 Vranus	149 deriuata		
Vexillum	61 Virco & de.	105 Virulentus	107 Vrbis	39 Vulpine	223	
Vexo	203 Virga & de.	105 Virofus & alia	40 Vrbicus	40 Vulfinii	61	
Via & de.ac co.	200 Virulis	118 Vritor.	101 Vrbanus	40 Vulfinies	223	
Vibex	105 Vindex	Vinacea	101 Vrceus	39 Vxor & de	223	
Vibro & de.	107 Vindico &	Vina	208 Vredo	250 riuata		
Vibo	169 denua	124 Vlcus	61 Virgeo	250 Xanthus	223	
Vicus & alia	39 Vitrū & de.	259 Vliscor	61 Vrino &	Xanthii populi	221	
Vicus	125 Virilis & de.	106 Vls	39 alia	39 Xenium	216	
Vistoria	205 Vergiliæ	107 Vltra	77 Vrina fistula	191 Xenos & com	47	
Vitima	105 Viriatus	105 Vtimum	77 Vrina	250 posita		
Vista &c	105 Virgo	105 Vltro citrop	77 Vriculum	250 Xenodochia	49	
Vices & de.	107 Virtus	105 Vtula	69 Vrinum ouū	104 Xenia	50	
Vicus pñtius	125 Virago	106 Vtulo	69 Vrna	39 Xilane ue	50	
Victrius	209 Virbius	105 Villus & co.	27 Vro & deriuata ac	fles	67	
Video & de.	34 Vir & de.ac co.	176 Vtex	259 copolita	250 Xiftus	50	
Videor	37 Virus & de.	106 Vmbria	80 Vti.	2 Xilotropos	110	
Videlicet	229 Vifcus	175 Vmbella	80 Vraniæ.	145 Zancle	160	
Vidua	191 Vicerari	125 Vmbra & co.	80 Veliber	229 Zaucleum	160	
Viduare	191 Viceratio	175 Vmbo	272 Visque	Zanclia	160	
Viduertas	191 Vifcum & de.	189 Vmblicus & d.	282 Vlqucadco	202 Zeta	44	
Viduo & de	Visci genera	189 Vna & com.	27 Vrfus	175 Zetus	58	
ac compo.	191 Vito	101 Vnedo	266 Vrifia	175 Zea	197	
Vienus	105 Vitium & de.	101 Vnda & com.	28 Vrtica	48 Zedoros	197	
Viere	105 Vitupero & de.	101 Vncus	28 Vruum	39 Zelus	167	
Victores	105 Vitiligo	101 Vndeusqnti	136 Vrus	140 Zephirium	104	
Vigeo	105 Vitis & de.	101 Vnguis	31 101 Vftulo	250 Zetus	154	
Vigor & corpo.	106 Vingincum	101 Vnguen	31 Vfrina	250 Zetetra	154	
Vigile	106 Vita	104 Vngulum	31 Vt & com	Zeus	222	
Villa & de.	51 Vitulor	104 Vnglo	28 posita	203 Zeuzites	146	
Vilis & de.	51 Vitula	104 Vngula	31 Vnq	203 Zelotrypus	281	
Vimen & de.	105 Vitellus	104 Vnicornium	104 Vtputa	203 Zgnus	112	
Viminalia	105 Vitex	105 Vnitras	135 Vtcunq;	203 Zoophthal		
Vindico & de.	101 Vitile	105 Vnguentorum	Vter & alia	8 mos		
Vinilius	101 Vitisator	196 genera	28 compolita	22 Zodiacus	150	
Vinum	101 Vitulantes	245 Vnus & de.	27 Vterus	60 Zopyrocherō	226	
Videmnia & de.	101 Vtuo & de.co.	102 Vnio	27 Vtq	55 Zura	188	
Vinca & dcri.	101 Vinaradix	102 Voberca	266 Vtpote	53 Zopifsc	284	
Vinco	105 Vniariū	87 & 102 Vocula	125 Vna paffa	236 Zephyrus	97	
Vinco & co.	105 Viuerra	102 Voco & de.	125 Vulta eze	Zoophtalm	104	
Vinco & co.	105 Vix	104 Vocalario	144 Etitia	191 Zephuria	163	
Vinca peruvina	105 Virginitas	Volo	59 Vulua porca	Zoreanda	205	
Viniolus	105 & dcri.	105 Volito	60 ria.	191 & 60 Zographos	211	
Vinago	123 Virilia	105 Volucris	60 Vulnus & dc.	61 Zographia		
Vindicia	134 Vigeo	Volo uis & co.	60 Vua	113 Zopiffa	284	
Vindicatio	134 Vis	107 Voluptas &	Vtor & deri.	11 Zoilus	29	
Vincarū genera	137 Viftus	105 copolica	60 Vjufructus	11		

Tabelæ Cornu Copie Finis; cui addita sunt fere tria milia Vocabula.

Liber franchini Gaffuri laudnsis regij musici
antej mediolanis phonasi/

(Libreria Philobiblon, N. Perotti, *Cornucopiae lingua Latinae*, Venezia 1490, c. B8v)

regio e cantore (*phonascus*) del Duomo di Milano – è invece vergata con mano più tremolante, caratteristica dei suoi ultimi anni, come si evince da una lettera datata 1520 pubblicata da Gaetano Cesari.

Il titolo delle *Cornucopiae linguae Latinae* di Perotti è registrato nell'inventario stilato nel 1518, quando Gaffurio decise di donare la sua raccolta libraria, o almeno una parte consistente di essa, alla Chiesa dell'Incoronata di Lodi. Nel 1694 la biblioteca del 'Tempio dell'Incoronata' fu dispersa. Solo pochi volumi originariamente appartenuti a Gaffurio sono stati identificati nelle collezioni della Biblioteca Laudense di Lodi.

3 FRANCHINO GAFFURIO

Theorica musice. Milano, Filippo Mantegazza per Giovanni Pietro Lomazzo, 15 dicembre 1492.

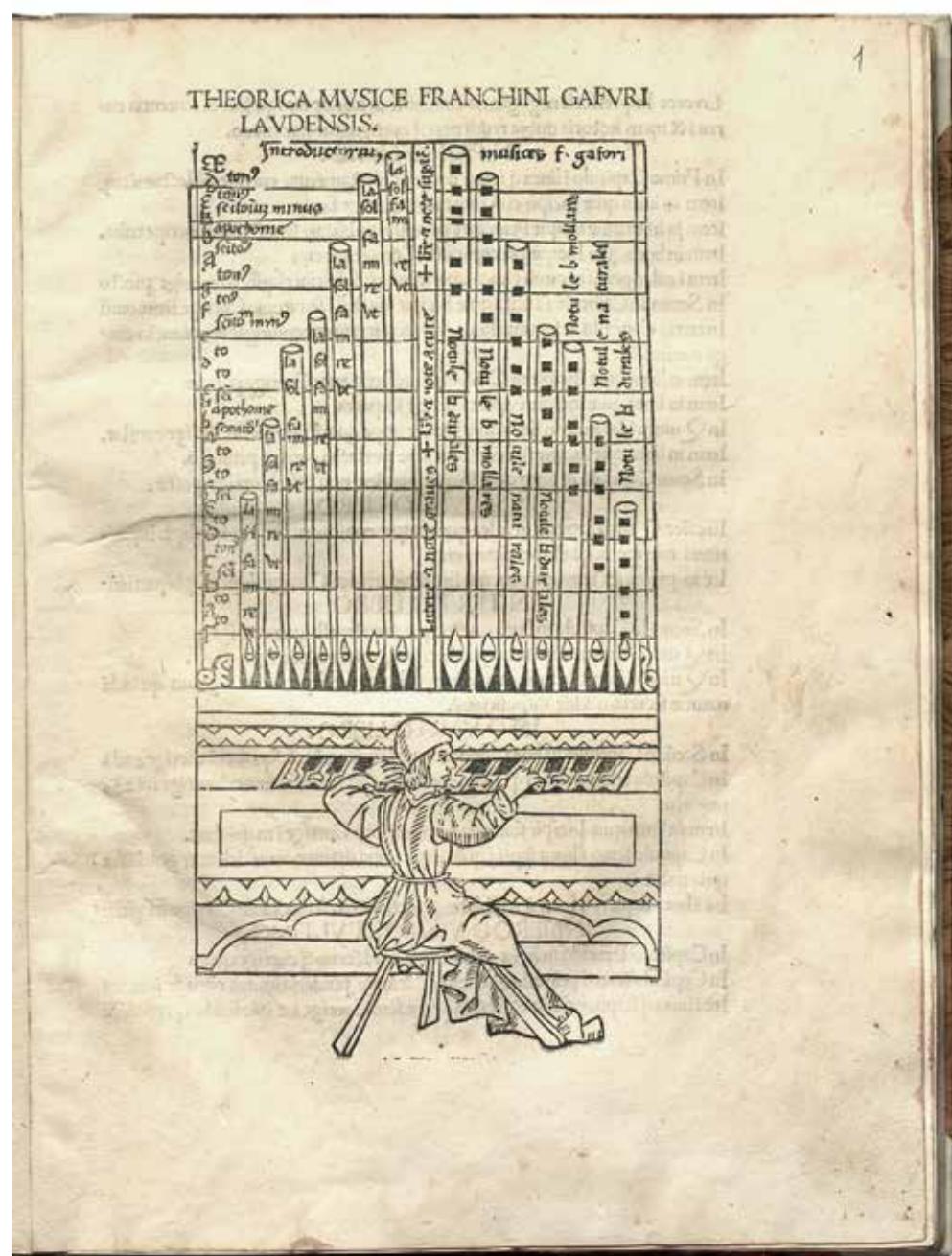
Biblioteca nazionale centrale, Roma: 70.2.B.31

Folio (mm 270x205). Segnatura: [*]⁴, a⁸, b–i⁶, k⁸. [68] carte. Testo su una colonna, 38 linee. Carattere 1:110R. Due silografie a piena pagina, alle carte [*]1r e b6r. Numerosi schemi, molti a piena pagina. Iniziali silografiche decorate. Legatura novecentesca in mezza pergamena con angoli, piatti in carta marmorizzata.

La *Theorica musice* del 1492 inaugura la 'trilogia gaffuriana', programma teorico e editoriale che proseguì nel 1496 con la *Practica musice* e si concluse nel 1518 con il *De harmonia musicorum instrumentorum opus*.

Una prima versione del trattato aveva visto la luce – con il titolo *Theoricum opus musice discipline* – nell'ottobre del 1480 a Napoli, città in cui Gaffurio risiedeva dal 1478, al servizio dell'esiliato doge genovese Prospero Adorno. L'edizione napoletana – la prima opera di teoria musicale data alle stampe in Italia – fu impressa da Francesco di Dino e dedicata dall'autore al vescovo di Novara Giovanni Arcimboldi, futuro arcivescovo di Milano. Fedele ancora al mondo del manoscritto, il tipografo lasciò bianchi gli spazi destinati agli esempi musicali.

Alla fine del 1480 Gaffurio si trasferì a Milano, dove si accinse alla revisione dell'opera, poi data alle stampe in forma ampliata nel 1492 da Filippo Mantegazza, su commissione dell'editore Giovanni Pietro Lomazzo.



(Biblioteca nazionale centrale, Roma, 70.2.B.31
F. Gaffurio, *Theorica musice*, Milano 1492, c. [*]1r)

Divisa – come la precedente edizione napoletana – in cinque libri e dedicata ora al duca di Milano Ludovico Sforza il Moro – nella *Theorica musice* «Gaffurio riprende ed espone la dottrina musicale greca, che considera essere anche il fondamento della musica della sua epoca. Riporta ampie informazioni tratte dagli autori consultati, delle cui opere spesso offre vere e proprie parafrasi o vasti riassunti, corredati di osservazioni sue proprie. L'intento appare quello di riaffermare la tradizione conciliando la teoria musicale greca, il *systema teleion*, con gli studi dei teorici recenti, tra cui emergono Severino Boezio e Guido d'Arezzo, le cui opere vengono più e più volte citate e parafrasate» (Illuminati-Ruini 2005, p. xviii).

Nell'edizione del 1480 è già presente, nel Liber V, la silografia a piena pagina destinata a diventare una delle illustrazioni più celebri nella storia del libro italiano, raffigurante l'autore alla tastiera di un organo a canne. L'identità dell'artista, forse lombardo, a cui si deve il disegno è ancora sconosciuta; certo è che il legno non rimase a Napoli, ma seguì Gaffurio a Milano, dove fu riutilizzato per illustrare il frontespizio della *Theorica musice* del 1492.

Diversa è invece la silografia utilizzata a Milano per narrare visivamente, nel Liber I, la scoperta delle proporzioni musicali, e che nel *Theoricum opus musice* del 1480 raffigura sei fabbri intenti a battere un'incudine con martelli di diverse grandezze (Sander 1981). Nell'edizione milanese Gaffurio preferì inserire un'illustrazione più complessa, divisa in quattro riquadri: la prima vignetta rielabora l'iconografia napoletana, aggiungendo per maggiore chiarezza «Iubal della tribù di Caino [che] per primo produsse una musica raffinata con la cetra e con l'organo, deducendola dal calcolo del suono dei martelli» (Gaffurio 2005, p. 13); tre sono invece le vignette dedicate a Pitagora: la prima lo raffigura mentre batte sei campane, la seconda lo ritrae con l'esacordo, mentre la terza lo affianca al discepolo Filolao di Crotone, entrambi intenti a esaminare canne di diverse lunghezze.

In più luoghi Gaffurio avverte il lettore che presto troverà approfondimenti in un'altra sua opera in fase di elaborazione, alludendo così alla *Practica musice* che vedrà la luce nel 1496.

ISTC ig00006000; Duggan 1992, 42-75; RISM B/VI¹, 343; Sander 1982; Sandal 1981, 31; Palisca 1985; Fenlon 1995; Judd 2000; Gaffurio 2005; Illuminati-Ruini 2005, vii-xxv; Palisca 2006; Kreyszig 2010; Brannon 2016; Daolmi 2017; Kollb 2021.

4 FRANCHINO GAFFURIO

Practica musice. Brescia, Angelo [e Giacomo] Britannico, 23 settembre 1497.

Biblioteca nazionale Marciana, Venezia: Inc. 462

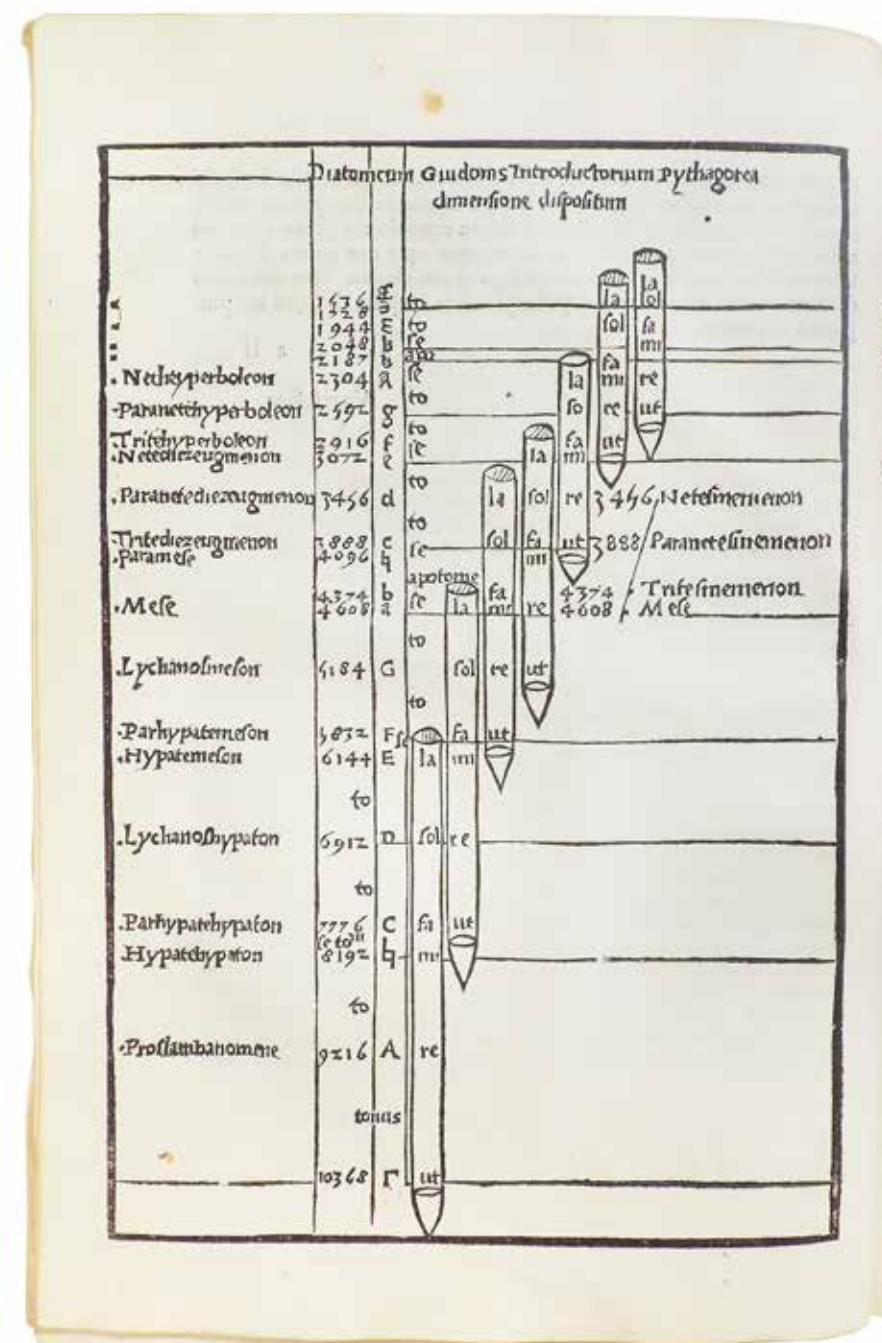
4° (mm 291x200). Segnatura: [*]⁴, a-b⁸, c⁶, aa-kk⁸, ll⁶. [112] carte. Testo su una colonna, 38 linee. Carattere 160G (frontespizio) e 102r (testo). Spazio bianco su nove linee per capitale, con letterina guida, alla carta a1r. Schema silografico a piena pagina alla carta a2v (con iscrizione ‘Diatonicum Guidonis Introductorium Pythagorea dimensione dispositum’). Numerosi esempi musicali incisi su legno. Iniziali silografiche decorate. Legatura tardo settecentesca in mezzo cuoio, piatti in carta decorata.

L’edizione bresciana segue di solo un anno la prima edizione della *Practica musice*, data alle stampe il 30 settembre del 1496 a Milano dai tipografi originari di Rouen Le Signerre. «Concepita come *pendant* del *Theorica musice* [...] l’opera rispondeva all’intento di completare lo spettro di conoscenze necessarie ai musicisti, affrontando in modo sistematico gli aspetti dell’arte connessi direttamente con la prassi professionale. Sotto questo profilo il trattato risulta articolato in modo esemplare, ripartendo la materia in quattro libri dedicati rispettivamente alla *musica plana* e ai modi gregoriani, alla scrittura del ritmo, alla tecnica della composizione e alle proporzioni ritmiche» (Vittorelli 2017, p. 103).

L’iniziativa del 1497 si deve ai fratelli Angelo e Giacomo Britannico, che avevano avviato la propria attività tipografica nella città lombarda nel 1485. Dotati di notevole fiuto per gli affari, i Britannico erano soliti scegliere per il proprio assortimento opere già proposte da altri tipografi e di sicuro successo commerciale, categorie in cui entra la *Practica musice*.

La *Practica musice* bresciana segue fedelmente l’edizione milanese del 1496, di cui ripropone sia il testo sia la stessa fascicolazione. Sostanziali sono invece le differenze nell’apparato illustrativo. Il frontespizio del 1497 si limita infatti alla sola intitolazione – *Musice utriusque canus practica excellenti Franchini Gafori Laudensis libri quatuor modulatissima* –, mentre quello della *Practica musice* del 1496 presenta – sormontata dall’iscrizione ‘PRACTICA MVSICE FRANCHINI GAFORI LAVDENSI’ – una complessa silografia a piena pagina con l’allegoria della musica, omaggio alla dottrina pitagorica e poi platonica dell’armonia dei suoni prodotta dalle rotazioni di pianeti e stelle. La matrice lignea, realizzata probabilmente dagli stessi Le Signerre, era rimasta quindi a Milano, insieme alle elaborate cornici a candelabra che nel 1496 inquadrano l’esordio dei quattro Libri che compongono la *Practica musice* e in cui sono inclusi elementi che evocano l’origine mitologica della musica, Apollo con lira e aulòs nella cornice dei Liber I e II, Anfione, Arione e Orfeo in quella dei Liber II e IV.

Queste silografie mancano anche nelle successive due edizioni bresciane, impresse rispettivamente nel 1502 da Bernardino Misinta per i Britannico, e nel 1508 dagli stessi Angelo e Giacomo. Anche l’ultima edizione cinquecentesca della *Practica musice* – stampata nel luglio 1512 a Venezia da Agostino Zanni – è priva al frontespizio dell’allegoria inventata per l’edizione milanese, sostituita da una silografia a sfondo architettonico,



(Biblioteca nazionale Marciana, Venezia, Inc. 462
F. Gaffurio, *Practica musice*, Brescia 1497, c. a2v)

siglata ‘L’ e la cui fattura è riferibile a Lucantonio degli Uberti (Sander 2988). Il legno veneziano raffigura un gruppo di cantori davanti ad un leggio su cui è aperto un corale, richiamo immediato al Gaffurio maestro di cappella del Duomo di Milano, un’attività a cui non mancano riferimenti nella *Practica musice*.

Come già accaduto nella *Theorica musice*, anche nella *Practica musice* Gaffurio rinvia in più occasioni ad un’altra opera a cui stava parallelamente lavorando. In questo caso il trattato conclusivo della trilogia, il *De harmonia musicorum instrumentorum opus*.

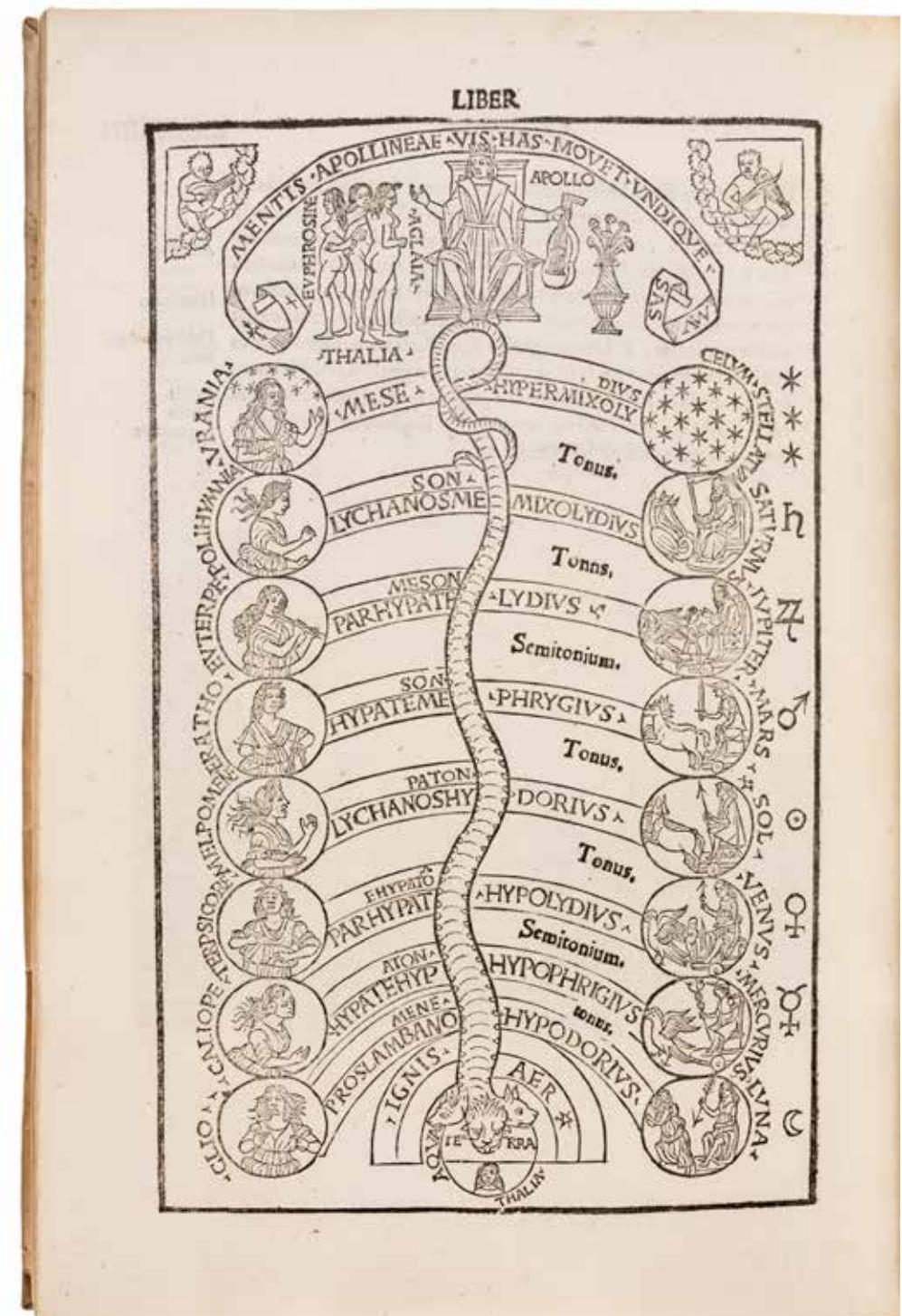
ISTC ig00004000; Duggan 1992, 42-75; RISM B/VI¹, 342; Sander 2984; Haar 1974; Palisca 1985; Judd 2000; Palisca 2006; Signoroli 2009; Pollack 2012; Sandal-Zilioli Faden 2012; Brannon 2016; Daolmi 2017; Gaffurio 2017; Sciarra 2017a; Vittorelli 2017; Kolb 2021.

5 FRANCHINO GAFFURIO

Franchini Gafurii Laudensis Regii Musici publice profitentis: De lubrique Mediolanensis Phonasci: De harmonia musicorum instrumentorum opus... Milano, Gottardo da Ponte, 27 novembre 1518.

Libreria Philobiblon

Folio (mm 299x206). Segnatura: a⁴, A-M⁸, N⁶. [4], c, [2] carte. Carattere romano e gotico. Marca tipografica incisa su legno al *verso* dell’ultima carta. Grande vignetta silografica al frontespizio (mm 137x115), ritraente l’autore mentre tiene lezione ai suoi discepoli, accompagnata dal motto in cartiglio ‘Harmonia est discordia concors’; ai margini del legno la lunga iscrizione ‘FRANCHINVS. GAFVRIVS. LAUDENSIS. TRIA DE MUSICIS VOLUMINA. THEORICAM. AC PRACTICAM. ET HARMONIAM. INSTRUMENTORVM ACCVRATISSIME CONSCRIPSIT’. Alla carta a4v stemma silografico del dedicatario Jean Grolier entro medaglione. Ritratto silografico di Gaffurio alla tastiera di un organo a canne alla carta N6v. Numerosi schemi, alcuni dei quali a piena pagina; lo schema alla carta H8v raffigura otto figure intente a suonare strumenti a fiato. Silografia a piena pagina alla carta M6v, con allegoria della musica. Notazioni musicali incise su legno alla carta M1v; schemi matematici ai margini. Numerose iniziali silografiche decorate e animate di diverse dimensioni, alcune su sfondo nero. Legatura coeva in pergamena floscia. Dorso liscio, tracce del titolo originariamente vergato in inchiostro.



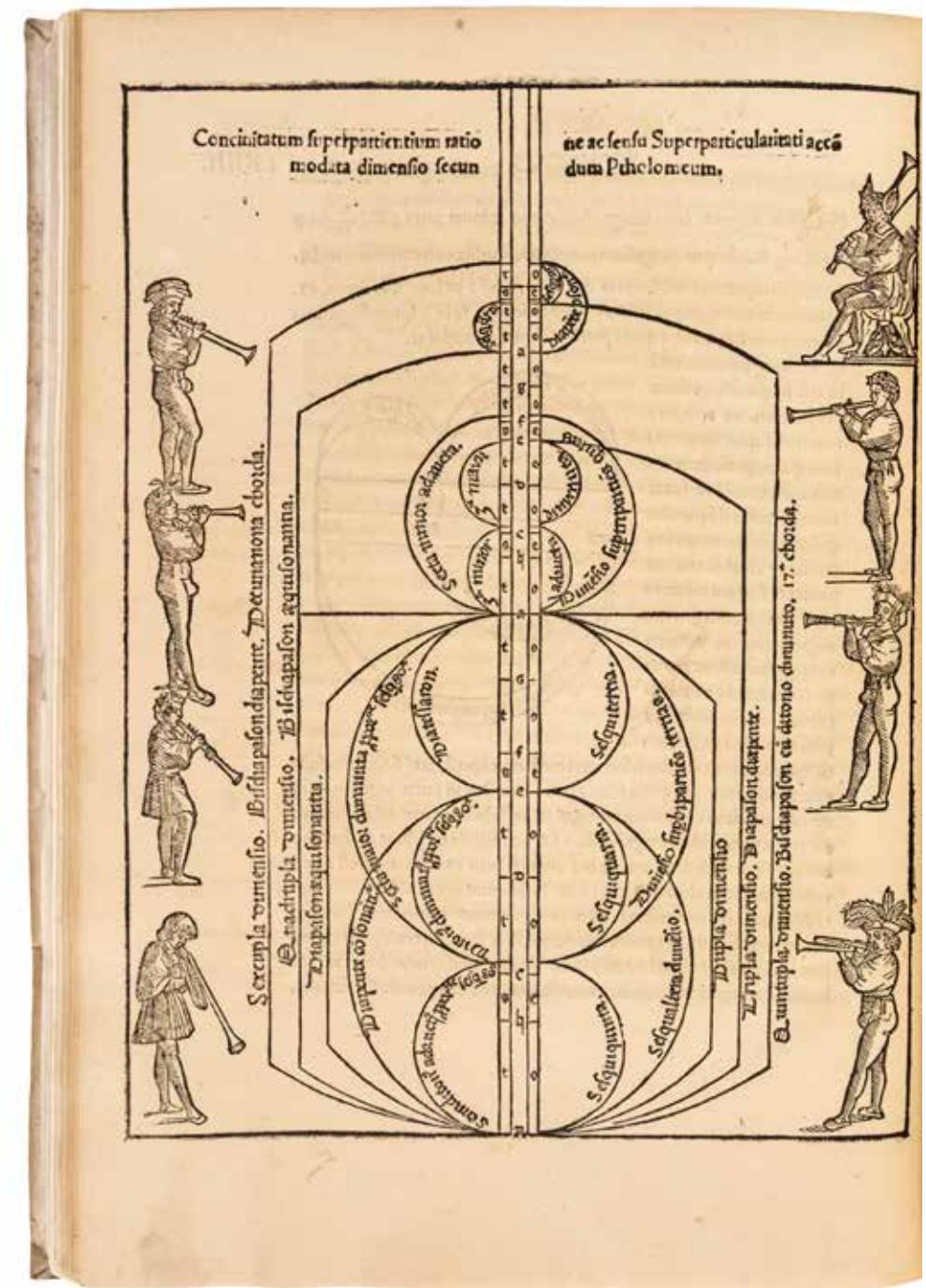
(Libreria Philobiblon, F. Gaffurio, *De harmonia instrumentorum musicorum*, Milano 1518, c. M6v)

Prima edizione del *De harmonia musicorum instrumentorum opus*, l'opera con cui si conclude la trilogia progettata da Gaffurio fin dagli anni '80 del Quattrocento, un'edizione di grande eleganza data alle stampe da uno dei più importanti tipografi della Milano del tempo, Gottardo da Ponte, originario di Bruges e figura di spicco nella produzione del libro illustrato.

La tardiva pubblicazione dell'opera – già ultimata intorno al 1500 – fu esito delle tormentate vicende che portarono nel 1499 alla caduta di Ludovico il Moro e all'inizio del dominio di Luigi XII di Francia. Gaffurio si rivolse quindi ai nuovi potenti: nell'estate del 1500 inviò un manoscritto del *De harmonia* a Geoffroy Carles, presidente del parlamento di Grenoble e vicecancelliere di Milano (Bibliothèque municipale, Lyon: Ms P.A. 47). Qualche anno più tardi, nel 1510, un secondo manoscritto fu inviato a Jean Grolier, tesoriere di Milano, bibliofilo e noto mecenate. In questo codice – oggi a Vienna (Österreichische Nationalbibliothek, Wien: cod. serie nova 12745) – le armi di Grolier sono ridipinte sullo stemma di un precedente destinatario, a testimoniare l'affannosa ricerca di un munifico finanziatore della stampa dell'opera. A Gaffurio non fu favorevole neppure il ritorno al potere di Massimiliano Sforza tra il 1512 e il 1515. Il *De harmonia* poté vedere la luce solo nel 1518, dopo il rientro a Milano dell'esercito di Francesco I. Gaffurio – designato al frontespizio come *musicus regius* – vi appone una grata epistola dedicatoria a Grolier, il cui nome ritorna anche nell'iniziale epigramma in cui l'autore dialoga con il suo libro, pronto ora a lasciarlo grazie al favore del nuovo protettore, omaggiato infine come 'MVSARVM CVLTOR' nello stemma alla carta a4v.

Il frontespizio è illustrato con una vignetta di grandi dimensioni che ritrae l'autore in cattedra davanti ai propri allievi; in cartiglio il motto 'Harmonia est discordia concors' ad alludere all'armonia che per Gaffurio non è solo nella musica, ma anche nell'uomo e nel cosmo. Una lunga iscrizione percorre i tre lati della silografia, 'FRANCHINVS. GAFVRIVS. LAVDENSIIS. TRIA DE MVSICIS VOLUMINA. THEORICAM. AC PRACTICAM. ET HARMONIAM. INSTRUMENTORVM. ACCVRATISSIME CONSCRIPSIT'. Il legno era già apparso nel 1508, alla carta A2r di un'altra edizione data alle stampe da Gottardo da Ponte, l'*Angelicum ac diuinum opus musice*, redatta da Gaffurio in volgare, malgrado l'intitolazione latina.

Tutte le opere di Gaffurio sono percorse da mutui richiami. Nell'opera conclusiva della trilogia i richiami sono, però, non solo testuali, ma anche visivi. Pur non mancando illustrazioni originali – come ad esempio la silografia a piena pagina che raffigura otto musicisti con strumenti a fiato, ad illustrare la dimensione delle consonanze superpazienti (c. H8v) – ci sembra interessante il riemergere di legni usati nei decenni precedenti. Riappare nel 1518, alla carta M6v, la silografia con l'allegoria della musica – quasi pagana nella sua iconografia priva di allusioni alle sfere angeliche – che Gaffurio aveva scelto per illustrare il frontespizio della *Practica musice* impressa a Milano nel 1496 e non utilizzata nelle successive edizioni di Brescia (1497, 1502, 1508) e Venezia (1512).



(Libreria Philobiblon, F. Gaffurio, *De harmonia instrumentorum musicorum*, Milano 1518, c. H8v)

Infine il *De harmonia* ripropone – alla carta del *colophon*, accanto alla marca di Gottardo da Ponte – la silografia raffigurante Gaffurio alla tastiera dell’organo apparsa per la prima volta nel *Theoricum opus musice* del 1480 e poi al frontespizio della *Theorica musice* del 1492. Gottardo potrebbe essere entrato in possesso del legno quando nel 1505 rilevò l’officina e il materiale tipografico dei Mantegazza. Nel 1518 il legno realizzato nel 1480 mostra ormai i segni del tempo, ma mantiene inalterata la sua forza, emblema stesso della teoria e della pratica musicale di Gaffurio.

CNCE 20121; RISM B/VI¹, 342; Sander 2989; Sandal 1978, 338. Unterkircher 1950; Haar 1974; Gaffurio 1977; Palisca 1985; Genesi 1989; Fenlon 1995; Judd 2000; Mulas 2003; Palisca 2006; Kreyszig 2010; Pollack 2012; Mulas 2013; Brannon 2016; Daolmi 2017; Ferrari 2019; Kolb 2021.

6 FRANCHINO GAFFURIO

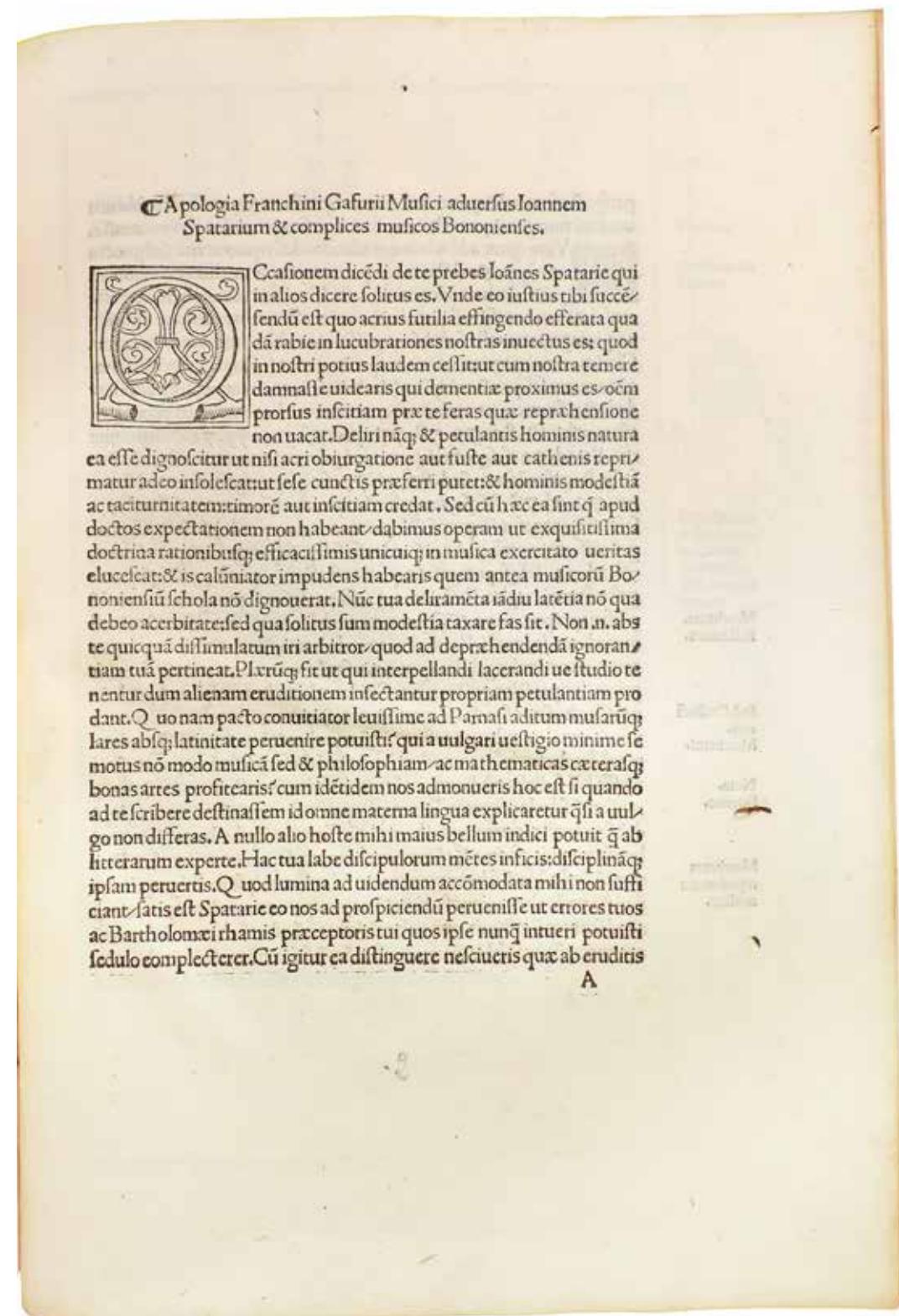
Apologia Franchini Gafurii Musici aduersus Ioannem Spatarium & complices musicos Bononienses. Torino [Milano ?], Agostino da Vimercate, 20 aprile 1520.

Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia: Mus. 129.2

Folio (mm 311x220). Segnatura: A¹⁰. [10] carte. Carattere romano. Iniziali silografiche decorate. Tre schemi incisi su legno alle carte A2v, A3v, A7r, di dimensioni minori lo schema alla carta A4v. Esempio musicale alla carta A8v. Legatura novecentesca in mezzo cuoio, piatti in carta decorata. Annotazione di mano coeva alla carta A3r.

Provenienza: Biblioteca dei Padri Cappuccini alla Giudecca (nota di possesso vergata alla carta A10r, ‘Loci Venetiarum Cappuccinorum’).

Il primo intervento a stampa di Gaffurio nella lunga polemica che lo oppose al compositore e teorico bolognese Giovanni Spataro (1458-1541), cantore e in seguito maestro di cappella della basilica di San Petronio. La controversia affonda le radici nelle discussioni sorte a proposito del trattato *De musica, sive musica practica* pubblicato nel 1482 a Bologna dal maestro di Spataro, Bartolomeo Ramis de Pareja, in cui il teorico spagnolo aveva criticato sia il sistema di tradizione pitagorico-boeziana sia la solmisiione proposta da Guido d’Arezzo. Contro Ramis si era già pronunciato, nel 1487, il parmense Nicolò Burzio nel *Musices opusculum*, al quale il giovane Spataro aveva replicato nel 1491, pubblicando a favore del suo maestro l’*Onesta defensio in Nicolai Burtii*.



(Biblioteca nazionale Marciana, Venezia, Mus. 129.2
F. Gaffurio, *Apologia aduersus Ioannem Spatarium*, Torino [Milano?] 1520, c. A1r)

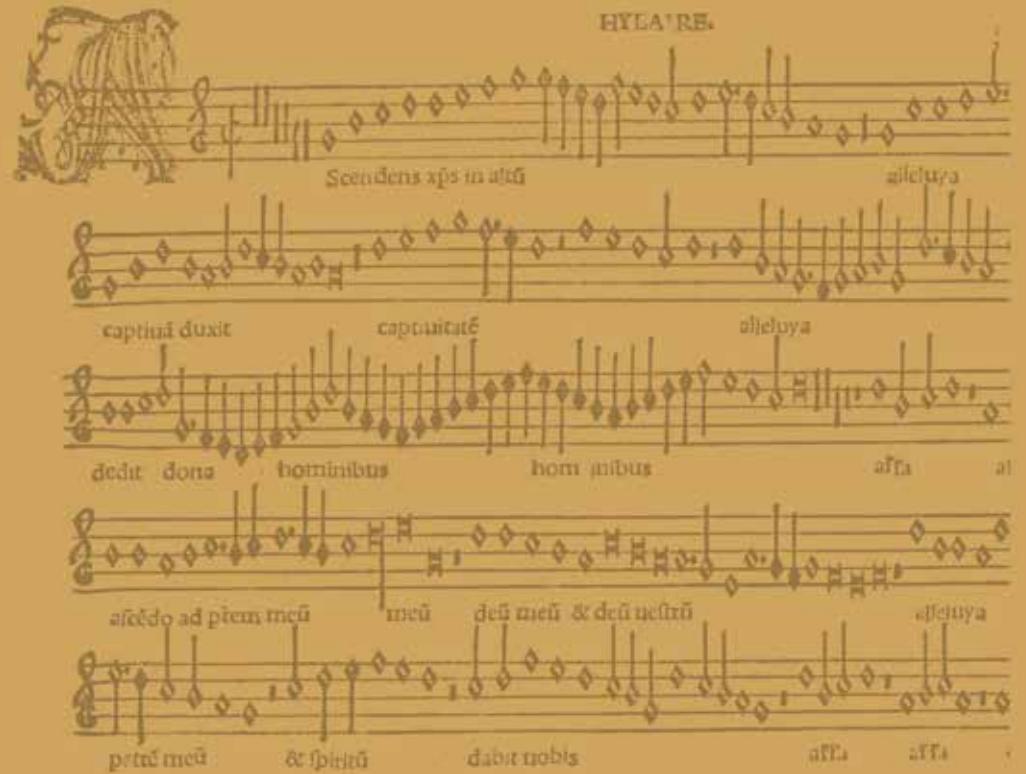
La polemica si era riaperta nel 1496, quando Gaffurio diede alle stampe la *Practica musice*, occasione per avviare uno scambio epistolare con lo stesso Spataro, oggi perduto. La discussione – incentrata in particolare sul quarto libro della *Practica musice*, che tratta di rapporti e proporzioni in relazione a ritmo e notazione – si era ulteriormente infiammata nel 1518, con la pubblicazione del *De harmonia musicorum instrumentorum opus*. Nell'*Apologia adversus Ioannem Spatarium & complices musicos Bononienses* – titolo scelto a contrapporre la scuola milanese a quella bolognese – Gaffurio ribadisce con forza la propria posizione, riproponendo argomentazioni già presentate nel *De harmonia*. Anche i tre schemi a piena pagina alle carte A2v, A3v e A7r sono tratti dall'edizione del 1518 (rispettivamente alle carte L2r, C2v e F1v). Originale invece la silografia di minori dimensioni visibile alla carta A4v, che compendia schemi apparsi in precedenti opere gaffuriane.

Malgrado il *colophon* riporti Torino quale luogo di stampa, l'edizione fu stampata a Milano. Improbabile infatti che Agostino da Vimercate abbia effettivamente impresso l'*Apologia* a Torino il 20 aprile, dato che la versione italiana de *De consolatione philosophiae* di Boezio fu licenziata a Milano il 19 aprile, mentre al 30 dello stesso mese è datato il *colophon* del volgarizzamento dei *Commentarii* di Cesare, anch'esso apparso a Milano. Altrettanto improbabile che Agostino – che fu sì prolifico artigiano, ma mai editore – sia ricorso ad un tipografo torinese. La stampa dell'*Apologia* potrebbe essere in realtà non iniziativa di Gaffurio, ma dei suoi discepoli, divisi tra il desiderio di difendere il maestro dagli attacchi di Spataro e quello di non contrariarlo – sembra infatti che Gaffurio fosse restio a dare pubblica diffusione alla polemica.

Si sarebbe quindi optato, come ritiene Sandal, per un luogo di stampa fittizio, quasi a voler sottolineare l'estranchezza di Milano alla pubblicazione. «Ma questa la nostra ipotesi: agli storici della musica il compito di confermarla o meno» (Sandal 1977, p. 129).

L'*Apologia* si conclude con l'auspicio «Harmonia Gafurii & Ioannes Grolierius patronus aeternum uiuant», a cui segue – altro tratto squisitamente milanese – lo stemma del potente protettore delle arti (e di Gaffurio) Jean Grolier, identico a quello già apparso in calce al *De harmonia*. L'esemplare della Biblioteca Marciana che qui si espone è legato in un volume che comprende proprio un esemplare del trattato del 1518, quasi a suggerirne una lettura congiunta.

CNCE 20122; RISM B/VI¹, 342; Sander 2990; Sandal 1977, 129; Haar 1974; Palisca 1985; Ruini 2001; Palisca 2006; Kaufman 2007; Brannon 2016; Daolmi 2017; Sciarra 2017b; Kolb 2021.



OTTAVIANO PETRUCCI



7 MOTETTI DE LA CORONA [LIBRO PRIMO]

[Fossombrone, Ottaviano Petrucci, c. 1514-1516].

Biblioteca Gianni Milner della Fondazione Ugo e Olga Levi, Venezia: Ris. A 85.

4° oblango (mm 165x230). Stampato a impressione multipla. Segnatura: A-B⁸. [16] carte. Libro parte; parte del *superius*. Al frontespizio, sotto il titolo, silografia rappresentante una corona; al *verso* della medesima carta la ‘Tabula’, con indice del contenuto. Legatura veneziana strettamente coeva in marocchino bruno. Piatti decorati a secco inquadrati da filetti, cerchielli, quattro ferri floreali pentalobati e infine cornice con rotella a motivi foliati. Nello spazio centrale, piccolo ferro a foglia d’edera agli angoli e losanga con rotella a motivi a nodo, al cui interno vi è medaglione circolare con monogramma YHS. Residui di tre lacci ai tagli, non più conservati. Dorso liscio. Contropiatti e carte di guardia coeve.

Provenienza: nota in inchiostro ‘Die 15. Marcij. 1520’ alla carta B8v; Ugo Levi (1878-1971; presumibilmente acquistato sul mercato antiquario nel Novecento).

Il *colophon* della prima impressione dei *Motetti de la corona* reca la data del 17 agosto 1514. La raccolta di mottetti fu stampata poi altre due volte (probabilmente nel 1516 e 1519) senza che la data di stampa fosse aggiornata, ma con la significativa aggiunta all’intitolazione di un numero di catena: *Motetti de la corona libro primo*. Nello scorrere gli annali della prototipografia musicale ci si imbatte sovente in raccolte contraddistinte da un titolo caratteristico e un numero di serie. Spesso però un *Libro primo* non trova seguito: segno tangibile della precarietà delle dinamiche del mercato e conseguentemente delle politiche editoriali dei primi anni della tipografia musicale. Dunque per la collezione della Corona – che domina il periodo forosemproniense di attività di Petrucci –, si dà invece il caso inverso, poiché quella, nata come raccolta a sé, divenne poi il primo numero di una serie di quattro, a far fruttare il duplice privilegio di stampa ottenuto dallo stampatore: quello quindicennale avuto per gli Stati della Chiesa concessogli da Leone X il 22 ottobre 1513 per i libri di polifonia e intavolature d’organo, e quello veneziano rinnovato nel 1514. Per quanto la collezione della Corona mostri estrema coerenza nel repertorio presentato, le particolari circostanze relative alla stampa del libro primo (per le ristampe del quale Petrucci contravvenne anche alla consuetudine di indicare la reale data di pubblicazione) valgono perciò a distinguerlo dal resto della serie. Questa copia (cfr. Boorman 2006, 55) è da considerarsi la seconda delle tre edizioni identificabili, quindi certamente successiva all’edizione del 1514 e probabilmente stampata nell'estate del 1516.

La corona raffigurata nel frontespizio è da leggersi come omaggio alla Francia, in quanto riproduce in modo abbastanza accurato nella simbologia (il trifoglio) la corona di Anna di Bretagna moglie di Luigi XII. I musicisti prescelti puntano decisamente proprio alle cappelle dei sovrani francesi: Jean Mouton e Antoine Fevin – i due compositori presenti col maggior numero di composizioni – erano infatti maestri di cappella rispettivamente di Anna e Luigi, e alla Francia puntano anche i testi di alcuni mottetti (*Gaude francorum regia corona*, *Celeste beneficium* e *Memor esto verbi tui*).

Tutto ciò permette di ipotizzare che alla base della originaria impressione del primo libro possa esserci stata una precisa committenza e magari un’occasione particolare cui fare riferimento – si è proposto, tra le altre supposizioni, un omaggio mediceo in occasione dell’acquisizione per Giuliano de’ Medici del titolo di duca di Nemours con il matrimonio con Filiberta di Savoia –, ma l’ipotesi non ha a tutt’oggi trovato riscontri. È ipotizzabile piuttosto che l’edizione richiami da vicino un manoscritto perduto, questo sì originatosi come dono nuziale o comunque riconducibile a un evento dinastico familiare.



(Biblioteca Gianni Milner della Fondazione Ugo e Olga Levi, Venezia, Ris. A 85,
Motetti de la Corona, [Fossombrone c. 1514-1516], c. A2r e legatura)

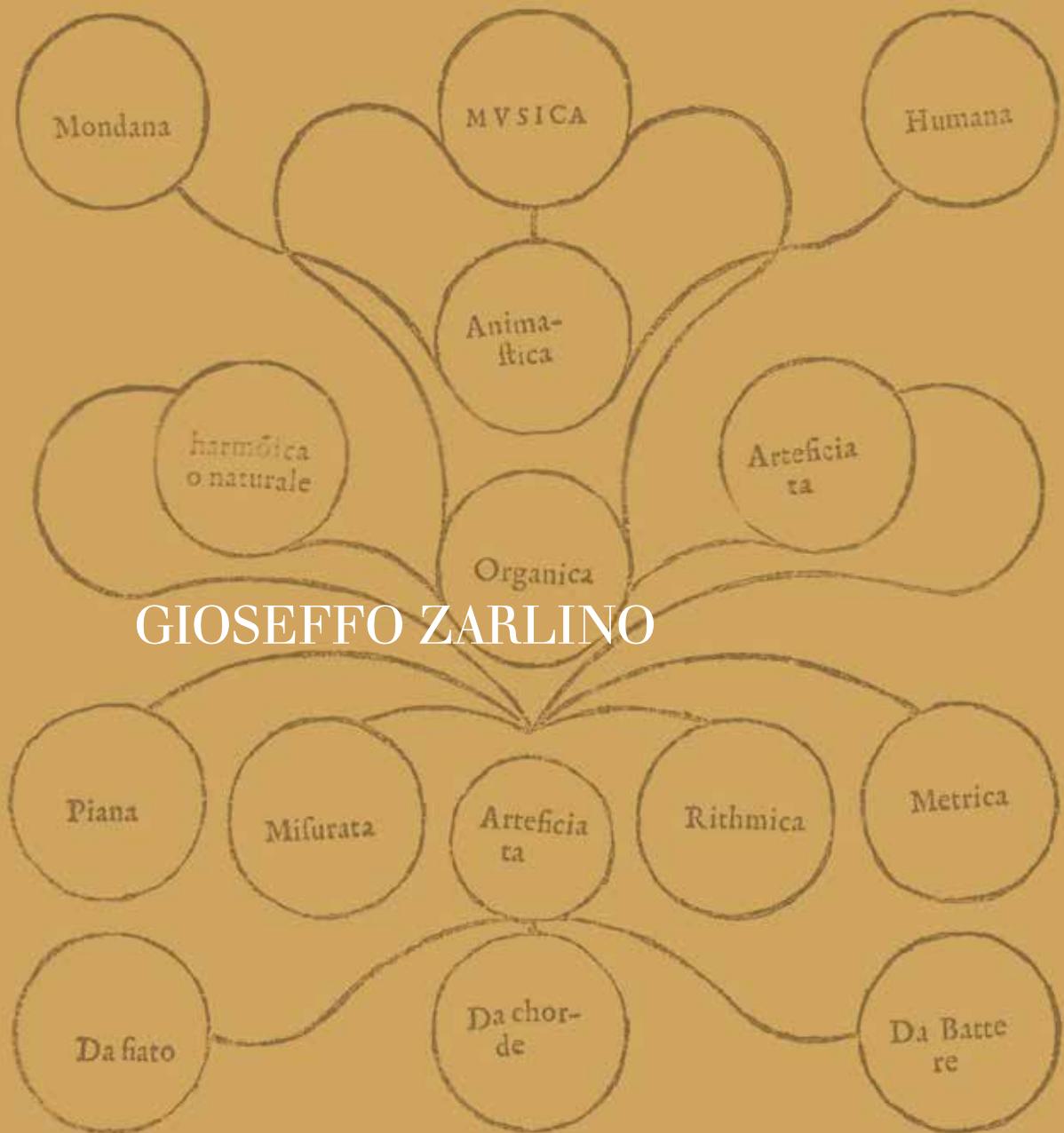
Significative, in connessione all'origine del repertorio, sono le concordanze con il manoscritto A 17 della Biblioteca Capitolare di Padova che denota analogie tali nella lezione di alcune composizioni da far supporre una derivazione diretta dalla stampa o la derivazione da comuni fonti generatrici. In quest'ultimo caso, verrebbe in grande importanza il compilatore del manoscritto padovano, il frate domenicano Giordano Pasetto, che, prima di presiedere la cappella del duomo di Padova, ebbe a formarsi presso la chiesa dei SS. Giovanni e Paolo di Venezia, ove operava, in qualità di maestro di cappella, Petrus Castellanus, principale collaboratore del Petrucci a Venezia.

Boorman 2006, riesaminando la questione e in accordo con Haar 2005, ha infine avanzato l'ipotesi che l'edizione possa aver trovato origine in prossimità della corte urbinate di Francesco Maria Della Rovere ed Eleonora Gonzaga, nell'ambito degli omaggi incrociati fra le molte corti filofrancesi del periodo.

In ogni caso, con i *Motetti de la corona* Petrucci dimostra di saper cogliere rapidamente i mutamenti nel gusto in atto e di proporre un repertorio esemplato sempre su fonti di prima mano. I mottetti corrispondono assai bene a quelle che erano le preferenze di quelle cappelle italiane spiccatamente indirizzate alla polifonia dei musicisti francesi: sopra tutte la pontificia e quella della corte ferrarese, continuamente vicina alla Francia politicamente e nei gusti. Non a caso i due principali autori presentati in questa antologia, Mouton e Fevin, hanno l'onore di una stampa monografica a loro dedicata in quegli stessi anni – *Missarum Joannis Mouton liber primus* (1515) e *Misse Antonii de Fevin* (1515). Dei ventisei mottetti presenti (di cui dodici in due parti e uno in tre), otto sono quelli attribuiti a Mouton, sei a Fevin, due a Josquin des Prez e uno ciascuno a un Hylaire (Penet, Turleron o Bernoneau), Carpentras (*alias* Elzear Genet), Andreas De Silva, Pierrequin de Therache, Antoine Longheval, Antonio Divitis, Jacques Brumel più tre anonimi: tutti compositori riconducibili alla corte di Francia o alla cappella papale sotto il primo papa Medici.

Dietro alla deroga alle abitudini editoriali di Petrucci nel ristampare il primo libro senza modificare la data della prima edizione, potrebbero esserci state le mutate condizioni politiche in cui si trovò il ducato di Urbino (nell'orbita del quale giaceva Fossombrone), con la breve signoria di Lorenzo de' Medici (1516-1519), fortemente voluta da papa Leone X in contrasto con la Francia. L'esigenza di rispondere comunque a una necessità del mercato, che evidentemente richiedeva nuove copie del volume di mottetti, ma senza entrare in rotta di collisione col papa, fece quindi travestire la ristampa come rimanenza della prima edizione, pur trattandosi di un totale rifacimento.

Lincoln 1993, 799; RISM B/I, 1514¹; Sartori 1948, 49; Boorman 2006, 55; Chapman 1964; Boorman 1974; Boorman 1976; Boorman 1981a; Boorman 1981b; Blackburn 1987; Campagnolo 2001; Haar 2005; Fenlon 20.



8 GIOSEFFO ZARLINO

Le Istitutioni harmoniche di M. Giuseppe Zarlino da Chioggia; nelle quali; oltre le materie appartenenti alla musica; si trouano dichiarati molti luoghi di Poeti, Historici, & di Filosofi; Si come nel leggerle si potrà chiaramente vedere. Venezia, [Pietro da Fino?], 1558.

Milestones of Science Books

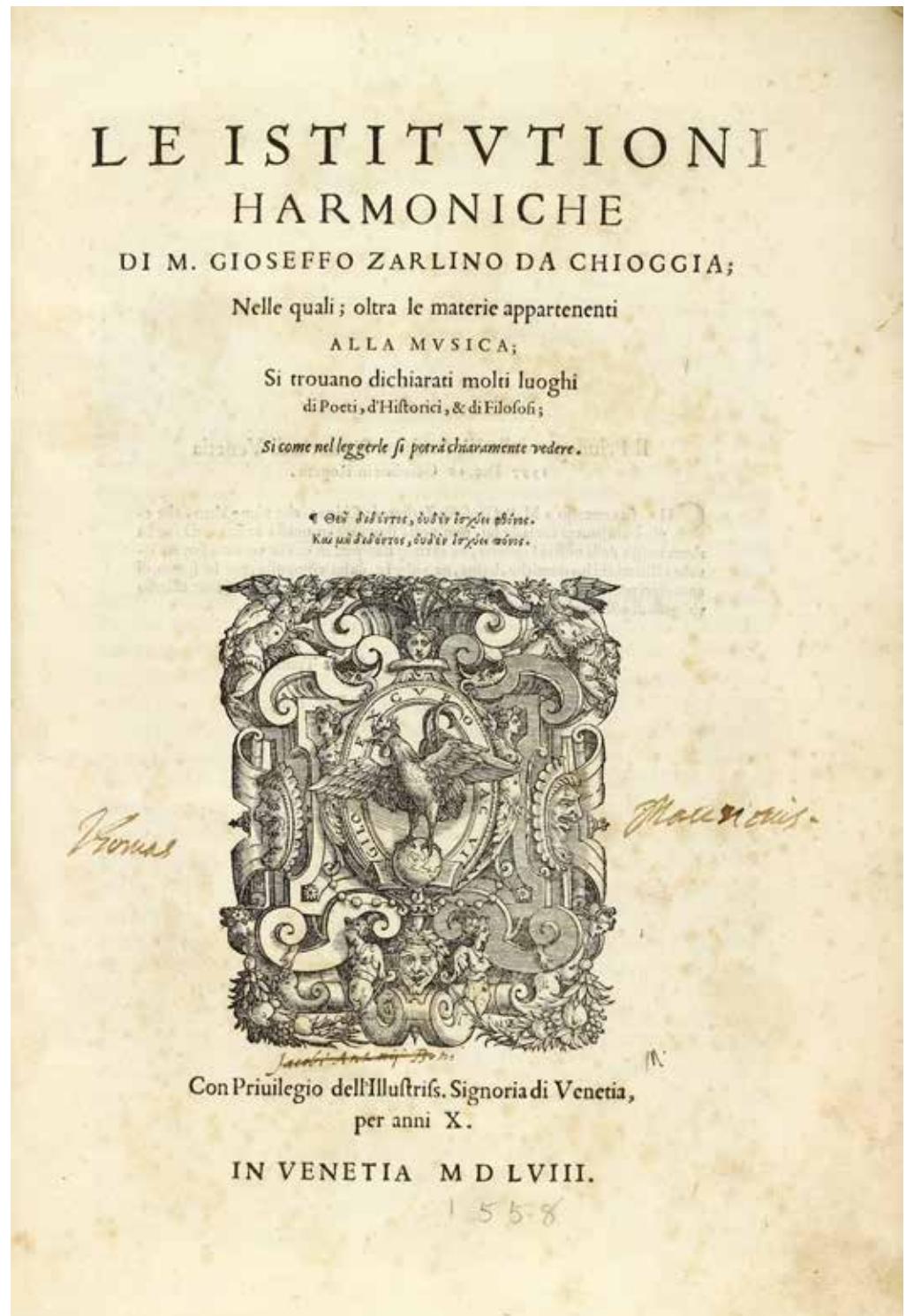
Folio (mm 306x201). Segnatura: *⁶, a-z⁴, A-T⁴, V⁶. [12], 347, [1] pagine. Carattere romano, corsivo e greco. Al frontespizio grande marca tipografica incisa su legno. Iniziali silografiche animate su cinque linee; di dimensione maggiore, su otto linee, quelle stampate all'inizio di ognuna delle Parti. Spazi bianchi per capitali, con letterine guida, alle carte a4v e c2r. Numerosi diagrammi e illustrazioni incisi su legno, molti dei quali stampati a piena pagina; esempi musicali nel testo. Legatura ottocentesca in mezza pergamena, con angoli. Titolo impresso in oro su tassello in marocchino granata. Contropiatti e sguardie rinnovati. Annotazioni manoscritte, vergate in inchiostro bruno ai margini e nel testo, che riportano le correzioni presenti negli *errata*, alle carte a3v, b1v, d3v, q3v, r4v, s1v, B1r, C3v, C4r, I1v, L3r, N1r, N2v, N3r, P4r, R1v.

Provenienza: il naturalista e botanico ferrarese Iacopo Antonio Boni, responsabile dell'Orto dei semplici in Vaticano (m. 1587; nota di possesso cassata al frontespizio); Thomas Mauritius (nota di possesso settecentesca al frontespizio); il reverendo James A. Boylan (invio manoscritto al contropiatto anteriore: 'Present to Rev. James A. Boylan, W.D. a memento of Rome and the Isle of Wight'); Libreria F. Ongania di Venezia (etichetta al contropiatto anteriore); nota di acquisto al contropiatto anteriore, 'Comprato a Venezia Aug -25 -1926'; il compositore musicale ed editore di musica sacra Nicola A. Montani (1880-1948; nota di possesso al contropiatto anteriore).

Prima edizione – dedicata al patriarca di Venezia Vincenzo Diedo – di questo vasto trattato destinato ad esercitare notevolissima influenza. «Già nel proemio delle *Istitutioni* del 1558 Zarlino si rivolge al musico pratico: come il buon pittore che perfezionerà la sua arte con lo studio della prospettiva, così diventerà musico perfetto colui che saprà unire alle sue competenze pratiche di cantore, strumentista o compositore, lo studio proporzionale degli intervalli [...] Giacché infatti la perfezione della musica non consiste più nel solo pensiero ma, come per tutte le realtà naturali, nella sua messa in atto» (Mambella 2022, pp. 275-276). Di qui la distanza dalla musica speculativa di tradizione boeziana, e da coloro che, come Gaffurio – al cui insegnamento Zarlino si dichiara comunque debitore – di Boezio sono stati meri commentatori.

Nato nel 1520 a Chioggia, Zarlino fu cantore e organista della cattedrale della sua città natale. Nel 1541 si trasferì a Venezia, dove si dedicò agli studi di filosofia, logica e matematica, diventando poi allievo di Adrian Willaert, al tempo maestro di cappella della Basilica di San Marco, ruolo che lo stesso Zarlino assunse nel 1565. Tra i suoi allievi vi furono Claudio Merulo, Giovanni Croce e, per un breve periodo, il fiorentino Vincenzo Galilei, con il quale non mancarono profondi contrasti.

Il nome di Zarlino fa la sua comparsa nell'editoria veneziana nel 1549, con la pubblicazione del ciclo di mottetti *Musici quinque vocum moduli*, impresso dal tipografo Antonio Gardane, specializzato in libri di musica. Il 16 ottobre 1557 il Senato concesse a Zarlino il privilegio per la stampa dell'opera a cui deve la sua fama, le *Istitutioni harmoniche*. Il trattato è diviso



(Milestones of Science Books, G. Zarlino, *Le istitutioni harmoniche*, Venezia 1558, c. *1r)

in quattro libri: i primi due sono dedicati alla teorica musicale e trattano di matematica, proporzioni ed acustica; a indispensabile complemento seguono i due libri di pratica, che affrontano la composizione e le scale modali.

L'edizione è priva del nome del tipografo, ma la marca al frontespizio – un gallo ad ali spiegate su un globo poggiato su un libro aperto, e cartiglio con l'iscrizione ‘EXCVBO AC VIGILO’ – ha indotto a riferirne la stampa a Pietro da Fino, che potrebbe invece esserne stato solo l'editore. Le poche edizioni che recano al frontespizio il suo nome o, in alternativa, la sua insegna rivelano infatti varietà di caratteri e di elementi decorativi, facendo presumere che le operazioni di stampa siano state in realtà affidate ad altri. Questo il caso, ad esempio, di due edizioni del 1556 di Marcantonio Zimara – i *Theoremata* e la *Tabula dilucidationum in dictis Aristotelis & Averrois* – che, pur corredate al frontespizio della sua marca, recano al *colophon* il nome del tipografo Giovanni Griffio, ‘ex sumptibus Petri de Fine’. Difficile, inoltre, che Pietro da Fino si sia cimentato personalmente con la stampa di un libro tecnicamente complesso come le *Istitutioni harmoniche*. Il privilegio decennale non chiarisce la questione, in quanto fu rilasciato a favore dello stesso Zarlino, libero di scegliere il tipografo a cui affidare la propria opera. Brannon ha ipotizzato che la stampa possa essere stata condotta, a spese di Pietro da Fino, da Francesco Marcolini, tipografo di notevole perizia ed attivo anche nel settore musicale.

Nel 1536 Marcolini aveva dato alle stampe la *Intabolatura di liuto de diversi* di Francesco Canova da Milano, proponendosi nella preliminare epistola dedicatoria ai ‘Musici’ come erede di Ottaviano Petrucci, «inventore de lo stampare le intavolature de la maniera, che si imprimono i libri» (Marcolini 2013, p. 48). Sempre nel 1536 aveva impresso i *Libri quinque missarum* di Adrian Willaert, il maestro di Zarlino. Dopo una lunga interruzione, Marcolini riprese a produrre libri di musica proprio tra il 1557 e il 1558. Nel 1557 impresse in forma anonima, su commissione di Plinio Pietrasanta, quattro raccolte di madrigali. Nel 1558 il nome di Marcolini spicca invece al frontespizio della seconda edizione del trattato teorico-pratico di Vincenzo Lusitano, la *Introduzione facilissima, et novissima, di canto fermo, figurato, contraponto semplice, et inconcerto*, già apparsa a Roma nel 1553. Marcolini sembra quindi un ottimo candidato quale ‘silent printer’ della prima edizione delle *Istitutioni harmoniche*.

CNCE 25277; RISM B/VI², 906-908; Rhodes 1995, Z4, 277; Judd 2000; Armellini 2009; Marcolini 2013, 47-48; Ubrizsy Savoia 2014, 347, 350; Brannon 2016; Brannon 2022.



(Milestones of Science Books, G. Zarlino, *Le istitutioni harmoniche*, Venezia 1558, c. N1r)

9 GIOSEFFO ZARLINO

Le Istitutioni harmoniche del Reverendo M. Gioseffo Zarlino da Chioggia; nelle quali; oltra le materie appartenenti alla musica; si trouano dichiarati molti luoghi di Poeti, Historici, & di Filosofi; si come nel leggerle si potrà chiaramente vedere. Venezia, Francesco de' Franceschi, 1562.

Libreria Philobiblon

Folio (mm 290x194). Segnatura: *⁶, a-z⁴, A-T⁴, V⁶. [12], 347, [1] pagine. Carattere romano, corsivo e greco. Al frontespizio grande marca tipografica incisa su legno. Iniziali silografiche animate su cinque linee; su otto linee quelle in apertura di ognuna delle *Parti*. Spazi bianchi per capitali, con letterine guida, alle carte a4v e c2r. Numerosi diagrammi e illustrazioni incisi su legno, molti dei quali stampati a piena pagina; esempi musicali nel testo. Legatura settecentesca in pergamena su piatti in cartone; tagli azzurri. Note marginali di almeno due antiche mani vergate in inchiostro bruno alle carte C4v, D2v, L2v, L3r; note di lettura alle carte d2v ed E3r. In calce agli *errata*, alla carta *6r, l'annotazione 'Picerli Autore Class'.

Provenienza: note di possesso e di acquisto settecentesche cassate al frontespizio.

Nel 1561 il Senato di Venezia concesse a de' Franceschi licenza di aprire una propria officina tipografica. La sua lunga e prolifica carriera si inaugurò con cinque libri; tra questi due sono di Zarlino: l'*Utilissimo trattato della patientia, a tutti quelli che desiderano vivere christianamente* e la presunta ristampa del 1561 delle *Istitutioni harmoniche*, opera riproposta anche nel 1562. Il legame di de' Franceschi con Zarlino – mediato dalla comune frequentazione dell'Accademia della Fama fondata nel 1557 da Federico Badoer – proseguì anche negli anni successivi, fino alla pubblicazione nel 1588-1589 dei quattro volumi de *Tutte le opere del R. M. Gioseffo Zarlino*, al cui frontespizio generale si dà rilievo al fatto che «ei scrisse in buona lingua volgare».

In realtà le *Istitutioni harmoniche* proposte da de' Franceschi nel 1561 e nel 1562 non sono delle ristampe, ma piuttosto riemissioni dell'edizione del 1558. Il tipografo non ristampò l'intero testo, ma si limitò a ricomporre il solo foglio esterno del primo fascicolo (corrispondente alle carte *1 e *6), in modo da poter inserire un frontespizio con i mutati dati editoriali e la propria marca 'al segno della Pace'. Il foglio ricomposto presenta una filigrana diversa da quella visibile nelle altre carte del volume.

Zarlino ne approfittò per far ricomporre gli *errata*, che nell'edizione del 1558 erano stati impressi in fine al primo fascicolo, introdotti da un breve indirizzo ai lettori. Si decise, però, di eliminare tale indirizzo in modo da riservare agli *errata* maggiore spazio, componendoli in due ordinate colonne a piena pagina. Pur non ristampato, il testo dell'opera fu comunque rivisto da Zarlino: gli *errata* contengono infatti l'indicazione di due errori in più rispetto al 1558. Per mera distrazione il testo del privilegio concesso nel 1557 per la stampa dell'opera non fu però impresso – come nel 1558 – al verso del frontespizio, ma a quello dell'ultima carta del fascicolo ricomposto.



(Libreria Philobiblon, G. Zarlino, *Le istitutioni harmoniche*, Venezia 1562, c. *1r)

Zarlino potrebbe essere entrato in possesso di copie invendute dell'edizione del 1558, e aver deciso di proporle con un nuovo frontespizio, ora corredata dal nome di un tipografo e non dalla sola marca di Pietro da Fino. Un'operazione commerciale molto vantaggiosa, sia per l'autore sia per de' Franceschi, il cui solo impegno fu la ricomposizione di un unico foglio. Meno chiare sono però le ragioni della seconda rimissione del 1562, a un solo anno di distanza dalla prima. Judd ipotizza che l'operazione possa essere legata al tentativo di Zarlino di succedere a Adrian Willaert – gravemente malato – quale maestro di cappella di San Marco. Proprio negli stessi anni, nel 1561 e nel 1562, Zarlino era stato nominato esecutore testamentario del suo maestro, e potrebbe quindi aver tentato di presentarsi come suo degno erede nel prestigioso ruolo anche grazie al successo delle *Istitutioni harmoniche*, opera apprezzata al punto da essere ristampata ben tre volte nell'arco di soli quattro anni.

A complicare la vicenda editoriale dell'opera zarliniana la notizia, presente in diversi cataloghi e repertori, di una ristampa del 1572, finora non localizzata in nessuna biblioteca e che potrebbe corrispondere ad un fantasma bibliografico, frutto dell'errata lettura di una data al frontespizio.

CNCE 27864; RISM B/VI², 906-908; Fenlon 1995; Zarlino 1999; Judd 2000; Basso 2005; Brannon 2016; Brannon 2022.

10 GIOSEFFO ZARLINO

Dimostrazioni harmoniche del R.M. Gioseffo Zarlino da Chioggia Maestro di Capella della Illustris. Signoria di Venetia. Nelle quali realmente si trattano le cose della Musica: & si risoluono molti dubij d'importanza. Opera molto necessaria à tutti quelli, che desiderano di far buon profitto in questa nobile Scienza. Con la tauola delle materie notabili contenute nell'opera. Venezia, Francesco de' Franceschi, 1571.

Libreria Philobiblon

Folio (mm 296x206). Segnatura: [π]⁴, A-F⁶, G⁴, H-Z⁶, Aa-Cc⁶, Dd⁸. [8], 312, [12] pagine. Carattere romano, corsivo e greco. Marca tipografica incisa su legno al frontespizio. Iniziali silografiche animate e decorate; testatina e finalino incisi su legno, rispettivamente alle carte [π]2r e [π]3v. Tabelle e schemi silografici nel testo. Legatura coeva in pergamena floscia, tracce di bindelle.

Prima edizione delle *Dimostrazioni harmoniche*, al cui frontespizio Zarlino si designa ‘Maestro di Capella della Illustris. Signoria di Venetia’, nomina che gli era stata conferita nel 1565.

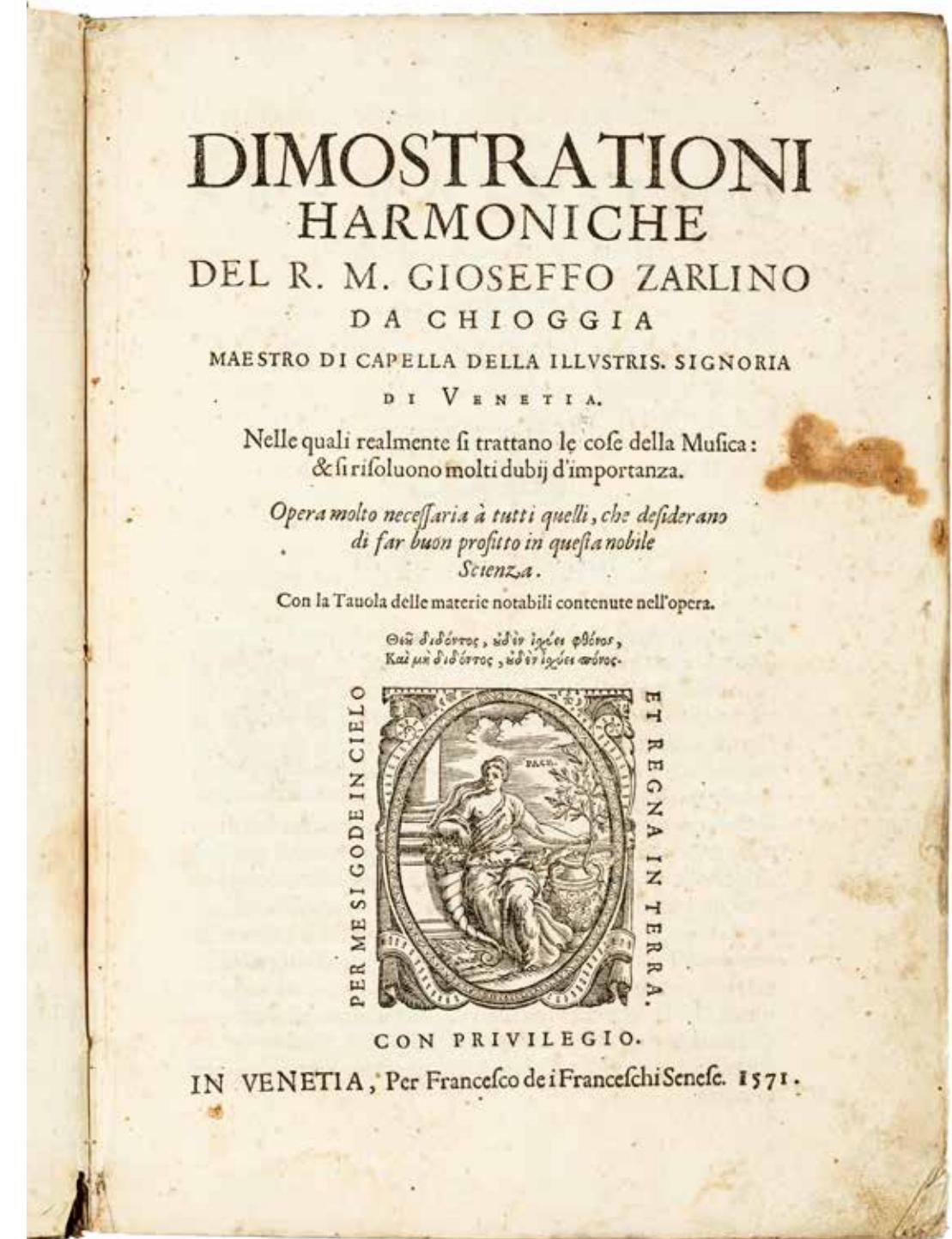
L’opera – divisa in cinque ragionamenti che si svolgono nell’arco di cinque giornate e dedicata al doge Alvise Mocenigo – è in stile dialogico, scelta forse determinata dalla pubblicazione, nel 1568, del dialogo *Fronino* da parte del rivale Vincenzo Galilei, che a sua volta nel 1581 darà alle stampe il *Dialogo della musica antica, et della moderna*, la cui prima parte contiene una severa critica al sistema teorico zarliniano.

Il modello è ovviamente il *Cortegiano* di Baldassare Castiglione, un’opera che Zarlino cita nelle ultime pagine delle *Istitutioni harmoniche* del 1558, a proposito di un aneddoto riguardante il mottetto *Verbum bonum et suave* composto da Adrian Willaert. Proprio la figura del suo maestro è al centro della cornice narrativa delle *Dimostrazioni harmoniche*, che Zarlino immagina nella Venezia dell’aprile 1562. A ragionar con lui di musica vi sono il compositore ferrarese Francesco dalla Viola – maestro di cappella di Alfonso II d’Este – e l’organista della Basilica di San Marco Claudio Merulo, ed insieme si recano a visitare Willaert, prossimo ormai alla morte. Alle conversazioni si unisce il nobile parmense Desiderio, che con le sue domande dà modo a Zarlino di chiarire questioni già affrontate nelle *Istitutioni harmoniche*, nonché replicare a critiche riguardanti, in particolare, il rapporto tra il suo sistema e la teoria musicale antica.

Nel 1573 de’ Franceschi diede alle stampe l’effettiva seconda edizione delle *Istitutioni harmoniche*. L’impostazione del frontespizio è identica a quello delle *Dimostrazioni harmoniche*, quasi a proporre una serie editoriale. Altro elemento comune ai due progetti è l’intenzione di favorire la consultazione dei volumi, inserendo in entrambi i casi sia note marginali a stampa a rendere intellegibili i tanti riferimenti e citazioni che percorrono il testo, sia un’ampia tavola delle cose notabili. Ausilii che rispondono a pratiche di lettura ben consolidate, ma che erano invece assenti nelle *Istitutioni harmoniche* del 1558 e ovviamente nelle riemissioni del 1561 e 1562.

Le note impresse a margine del testo testimoniano, inoltre, la vastità delle letture di Zarlino, che alla morte nel 1590 lasciò una biblioteca – oggi dispersa – di oltre mille volumi, in cui trovavano posto anche un clavicembalo cromatico, un liuto, un astrolabio e due globi. Lo studiolo del musicista perfetto.

CNCE 28123; RISM B/VI², 906-908; Palumbo-Fossati 1986; Judd 2000; Basso 2005; Judd 2008; Brannon 2016; Braides 2017; Brannon 2022.



(Libreria Philobiblon, G. Zarlino, *Dimostrazioni harmoniche*, Venezia 1571, c. [π]1r)

REPERTORI

- BOORMAN, Stanley, 2006, *Ottaviano Petrucci, Catalogue Raisonne*, Oxford-New York, Oxford University Press.
- CNCE, Edit 16, *Censimento nazionale delle edizioni italiane del XVI secolo* (<http://edit16.iccu.sbn.it>).
- DUGGAN, Mary Kay, 1992, *Italian Music Incunabula. Printers and Type*, Berkeley, University of California Press.
- ISTC, *Incunabula Short Title Catalogue* (<http://www.bl.uk/catalogues/istc/>; http://data.cerl.org/istc/_search).
- LINCOLN, Harry B., 1993, *The Latin Motet: Indexes to Printed Collections, 1500-1600*, Ottawa, Institute of Mediaeval Music, 1993.
- RISM B/I 1960, *Recueils imprimés, XVI^e-XVII^e siècles*, ed. F. Lesure, München-Duisburg, Henle.
- RISM B/VI 1971, *Répertoire International des Sources Musicales. Écrits imprimés concernant la musique*, ed. F. Lesure, 2 voll., München-Duisburg, Henle.
- SANDER, Max, 1942-1943, *Le livre à figures italien depuis 1467 jusqu'à 1530. Essai de sa bibliographie et de son histoire*, 6 voll., Milano, Hoepli.
- SARTORI, Claudio, 1948, *Bibliografia delle opere musicali stampate da Ottaviano Petrucci*, Firenze Olschki.
- BARBERO, Giliola, 2010, *Nuovi manoscritti di Giovanni Battista Lorenzi copista e segretario milanese*, «Aevum», 84, 695-709.
- BASSO, Alessandra, 2005, *Uno stampatore senese a Venezia. Francesco de' Franceschi*, «Bullettino senese di storia patria», 112, 328-339.
- BLACKBURN, Bonnie J., 1987, *On Compositional Process in the Fifteenth Century*, «Journal of the American Musicology Society», 40, 210-284.
- BOORMAN, Stanley H., 1974, *Petrucci at Fossombrone. The Motetti de la Corona*, in *IMS. Report of the Eleventh Congress* (Copenhagen 1972), ed. by H. Glahn *et al.*, vol. 1, Copenhagen, Wilhelm Hansen, 295-301.
- 1976, *Petrucci at Fossombrone: A Study of Early Music Printing, with special Reference to the Motetti de la Corona (1514-1519)*, Ph.D. Diss., London University, 1976.
- 1981a, *Petrucci at Fossombrone. Some New Editions and Cancels*, in *Sources Materials and the Interpretation of Music. A Memorial Volume to Thurston Dart*, ed. by I. Bent, London, Stainer & Bell, 129-153.
- 1981b, *Petrucci's Type-Setters and the Process of the Stemmatatics*, in *Quellenstudien zur Musik der Renaissance I. Formen und Probleme der Überlieferung mehrstimmiger Musik im Zeitalter Josquins Desprez*, hrsg von L. Finscher, München, Kraus International Publications, 245-267.
- BORGHI, Renato, 1996, *Il manoscritto Basevi 2441 della Biblioteca del Conservatorio L. Cherubini di Firenze: Edizione critica*, Ph.D. Diss., Università degli studi di Pavia e Cremona.
- BRAIDES, Orsola, 2017, *Tracce di una biblioteca*, in ZANONCELLI 2017, 67-72.
- BRANNON, Samuel J., 2016, *Books about Music in Renaissance Print Culture: Authors, Printers, and Readers*, Ph.D. Diss., University of North Carolina at Chapel Hill.
- 2022, *Gioseffo Zarlino amid the Venetian Book Trade*, in PRADELLA 2022, 3-26.
- ARMELLINI, Mario, 2009, *Francesco Marcolini stampatore di musica*, in *Un giardino per le arti: "Francesco Marcolino da Forlì". La vita, l'opera, il catalogo*. Atti del Convegno internazionale Forlì, 11-13.10.2007, a cura di P. Procaccioli *et al.*, Bologna, Editrice Compositori, 183-224.

BIBLIOGRAFIA

- ALEXANDER, Jonathan J.G., 1991, *The Livy (MS 1) Illuminated for Gian Giacomo Trivulzio by the Milanese Artist "B. F."*, «The Yale University Library Gazette», 66, 219-234 (rist. in Idem, *Studies in Italian Manuscript Illumination*, London The Pindar Press, 2002, 334-350).
- ARMELLINI, Mario, 2009, *Francesco Marcolini stampatore di musica*, in *Un giardino per le arti: "Francesco Marcolino da Forlì". La vita, l'opera, il catalogo*. Atti del Convegno internazionale Forlì, 11-13.10.2007, a cura di P. Procaccioli *et al.*, Bologna, Editrice Compositori, 183-224.

CAMPAGNOLO, Stefano, 2001, *Motetti de la corona [libro primo]*, in Biblioteca nazionale Marciana – Fondazione Ugo e Olga Levi, *Venezia 1501. Petrucci e la stampa musicale*. Catalogo della mostra a cura di I. Fenlon e P. Dalla Vecchia, Mariano del Friuli, Edizioni della Laguna, 2001, 83-84.

CAPPELLOZZA, Lucia, 1993, *I libri del principe: la Grammatica del Donato e il Liber Iesus di Massimiliano Sforza*, «Libri & Documenti», 18, 29-41.

CARMINATI, Marco, 1995, *Codici miniati del Maestro B. F a Casorate Primo*, Pavia, Cardano.

CATALOGO 1872, *Catalogo delle opere d'arte antica esposte nel Palazzo di Brera (Milano, Regia Accademia di Belle Arti, 26 agosto - 7 ottobre 1872)*, Milano, Società cooperativa fra i Tipografi.

CATTIN, Giulio, 1990, *Nomi di rimatori per la polifonia profana italiana del secondo Quattrocento*, «Rivista italiana di musicologia», 25, 209–311.

CESARI, Gaetano, 1923, *Musica e musicisti alla Corte sforzesca*, in *La corte di Ludovico il Moro*, a cura di F. Malaguzzi Valeri, vol. 4, Milano, Hoepli, 183-254.

CHAPMAN, Catherine Weeks, 1964, *Andrea Antico*, Ph.D. Diss., Music, Harvard University.

CHARLET, Jean-Louis, 1988, *Observations sur certaines éditions du Cornucopie de Niccolò Perotti (1489-1500)*, «Res Publica Litterarum», 11, 83- 96.

CONTE, Filippo, 2021, *Aspetti della materialità delle stampe del "Cancer d'amore" di Lelio Manfredi*, «Carte Romanze», 9, 249-285.

DAOLMI, Davide, 2017, *Iconografia gaffuriana. Con un'appendice sui due testamenti di Gaffurio*, in *Ritratto di Gaffurio*, a cura di D. Daolmi, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 49-72.

DE LA MARE, Albinia C., 1983, *Script and Manuscripts in Milan under the Sforzas, in Milano nell'età di Ludovico il Moro*. Atti del Convegno internazionale 28.02.-4.03.1983, a cura di G. Bologna, Milano, Comune di Milano, vol. 2, 399-408.

DELLA CHIESA, Agostino, 1620, *Theatro delle donne litterate, con un breve discorso della preminenza e perfettione del sesso donneco*, Mondovi, G. Gistanti.

DEYERMOND, Alan, 2002, *The Woodcuts of Diego de San Pedro's Cárcel de amor, 1492-1496*, «Bulletin Hispanique», 104, 511-28.

FANO, Fabio, 1970, *Vita e attività del musicista teorico e pratico Franchino Gaffurio da Lodi*, «Arte Lombarda», 15, 49-62.

FENLON, Iain, 1995, *Zarlino and the Accademia Venetiana*, in *Italian Academies of the Sixteenth Century*, ed. by D.S. Chambers and F. Quiviger, London, The Warburg Institute - University of London, 79-89.

— 2015, *Ottaviano Petrucci*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 82, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana (https://www.treccani.it/enciclopedia/ottaviano-petrucci_%28Dizionario-Biografico%29/).

FERRARI, Adam, 2019, *Nuovi dedicatari per Franchino Gaffurio: la ricerca del consenso nella Milano di Luigi XII e Francesco I*, «ACME», 72, 111-120 (<https://doi.org/10.13130/2282-0035/13211>).

FILIPPI-PAVANELLO, Agnese, 2019, *Codici per cantare. I Libroni del Duomo nella Milano sforzesca*, a cura di A. Filippi-Pavanello, Lucca, Libreria Musicale Italiana.

FURNO, Martine, 1995, *Le Cornu Copiae de Niccolò Perotti. Culture et méthode d'un humaniste qui aimait les mots*, Genève, Librairie Droz.

GAFFURIO, Franchino, 1977, *De Harmonia musicorum instrumentorum opus*, ed. C. A. Miller, Rome, American Institute of Musicology.

— 2005, *Theorica musice. testo latino e italiano*. Introduzione di I. Illuminati e C. Ruini, Traduzione e commento di I. Illuminati, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo.

— 2017, *Practica musice*. Testo latino e italiano. Introduzione, traduzione e commento di P. Vittorelli, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo.

GENESI, Mario Giuseppe, 1989, *Xilografie musicali gauffuriane*, «Archivio storico lodigiano», 108, 141-148.

HAAR, James, 1974, *The Frontispiece of Gafori's Practica Musicae (1496)*, «Renaissance Quarterly», 27, 7-22.

— 2005, *Petrucci as Bookman*, in *Venezia 1501. Petrucci e la stampa musicale*. Atti del convegno internazionale di studi, Venezia 10-13.10.2001, a cura di G. Cattin e P. Dalla Vecchia, Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 155-174.

HOEPLI, Ulrico, 1886, *Raccolta di manoscritti con miniature dal Secolo X^o in avanti già appartenenti al Marchese Carlo Trivulzio*, Milano, Hoepli.

ILLUMINATI, Ilde - RUINI, Cesario, 2005, *Introduzione a Gaffurio*, Franchino, 2005, VII-XXV.

IOTTI, Roberta, 2001, *Phenice unica, virtuosa e pia: la corrispondenza culturale di Isabella*, in *Isabella d'Este. La primadonna del Rinascimento*, a cura di D. Bini, Modena, Il Bulino, 167-183.

JEPSEN, Knud, 1969, *La frottola. Zur Bibliographie der handschriftlichen musikalischen Überlieferung des weltlichen italienischen Lieds um 1500*, vol. 2, Kobenhavn, Aarhus, 1969.

JUDD, Cristle C., 2000, *Reading Renaissance Music Theory. Hearing with the Eyes*, New York, Cambridge University Press.

— 2008, *Music in Dialogue. Conversational, Literary, and Didactic Discourse about Music in the Renaissance*, «Journal of Music Theory», 52, 41-74.

KAUFMAN, Patrick, 2007, *The Apologia of Franchino Gaffurio*. A Critical Edition and Translation, Master of Music Thesis, Louisiana State University.

KOLB, Fabian, 2021, *Lady Music, Pythagoras, Apollo & Co. Frontispieces and Title Woodcuts in Music Theory Prints and Musical Textbooks around 1500*, in *Gateways to the Book*, ed. by G. Bertram, et al., Leiden-Boston, Brill, 234-293.

KREYSZIG, Walter Kurt, 2010, *The Significance of Iconography in the Print Culture of the Late-Fifteenth-Century Music Theoretical Discourse. The Theoricum opus musicis discipline (1480) and Theorica musice (1492) of Franchino Gaffurio in the Context of his Trilogy*, «Music in Art», 35, 53-70.

LEAVITT, 1886, *Medieval Nuggets from the Trivulzio Library of Milan*, New York, Leavitt Art Gallery.

— 1888, *Incunabulic Treasures and Medieval Nuggets from the Trivulzio Library of Milan, Italy*, New York, Leavitt Art Gallery.

LUZIO, Alessandro, 1912, *Isabella d'Este di fronte a Giulio II negli ultimi tre anni del suo pontificato*, «Archivio storico lombardo», 39, 137-44;393-445.

MAMBELLA, Guido, 2022, *Zarlino matematico*, in *PRADELLA* 2022, 265-292.

MANTZ, Paul, 1872, *Exposition rétrospective de Milan*, «Gazette des Beaux Arts», s. II, 6, 449-463.

MARCOLINI, Francesco, 2013, *Scritti. Lettere, dediche, avvisi ai lettori*, a cura P. Procaccioli, Manziana, Vecchiarelli.

MASPOLI, Carlo, 2000, *Stemmario Trivulziano*, Milano, Niccolò Orsini de Marzo.

MELANI, Alfredo, 1886, *Miniature*, «Il Biblio filo», (3) 1886, 38-40.

MERKLEY, Paul e Lora L. M., 1999, *Music and Patronage in the Sforza Court*, Turnhout, Brepols.

MORBIO, Carlo, 1873, *Francia ed Italia, ossia, i manoscritti francesi delle nostre biblioteche con istudi di storia, letteratura e d'arte italiana*, Milano, Ricordi.

MOTTA, Emilio, 1890, *Libri di Casa Trivulzio nel secolo XV. Con notizie di altre librerie milanesi del Trecento e del Quattrocento*, Como, Vismara.

— 1907, *I libri della chiesa dell'Incoronata di Lodi nel 1518*, «Il libro e la stampa», 1, 105-112.

MULAS, Pier Luigi, 2000, *Il Libro d'Ore di Gian Giacomo Trivulzio e alcune considerazioni sui manoscritti miniati appartenuti al Magno*, «Artes», 7, 38-59.

— 2003, *Les manuscrits lombards enluminés offerts aux français in Louis XII en Milanais. Guerre et politique, art et culture*. Actes du XLI^e colloque international d'études humanistes, 30.06-3.07 1998, par P. Contamine et J. Guillaume, Paris, Champion, 305-322.

- 2007, *Codici miniati di Gian Giacomo Trivulzio*, «Viglevanum», 17, 8-27.
- 2013, *I Francesi nel Ducato. Riflessi nei libri miniati*, in *Le duché de Milan et les commanditaires français (1499 - 1521)*, sous la dir. de F. Elsig et M. Natale, Roma, Viella, 79-106.
- 2022, *Peter Ugelheimer e Antonio Grifo a Milano. Echi veneziani nella miniatura alla corte del Moro in Rinascimenti in transito a Milano (1450-1525)*, a cura di G. Baldassari, Milano, Università degli Studi di Milano, 33-56.
- NOVASCONI, Armando, 1974, *L’Incoronata di Lodi*, Lodi, Comune di Lodi.
- NOVATI, Francesco, 1887, *I codici Trivulzio-Trotti*, «Giornale storico della letteratura italiana», 9, 137-185.
- PADE, Marianne, 2013, *Niccolò Perotti’s Cornu Copiae: The Commentary as a Repository of Knowledge*, in *Neo-Latin Commentaries and the Management of Knowledge in the Late Middle Ages and the Early Modern Period (1400-1700)*, ed. by K. Enenkel and H. Nellen, Leuven, Leuven University Press.
- PALISCA, Claude V. 1985, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, New Haven-London, Yale University Press.
- 2006, *Music and Ideas in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, ed. by T. J. Mathiesen, Champaign, University of Illinois Press.
- PALUMBO FOSSATI, Isabella, 1986, *La casa veneziana di Gioseffo Zarlino nel testamento e nell’inventario dei beni del grande teorico musicale*, «Nuova rivista musicale italiana», 4, 633-649.
- PANTAROTTO, Martina, 2012, *Per la biblioteca di Franchino Gaffurio: i manoscritti laudensi*, «Scripta», 5, 111-118.
- 2017, *Franchino Gaffurio e i suoi libri*, in *Ritratto di Gaffurio*, a cura di D. Daolmi, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 49-72.
- 2020, *Copisti a Milano tra la fine del Quattrocento e l’inizio del Cinquecento: Prime ricerche*, «Scripta», 13, 123-140.
- 2021, ‘*Scripsi et notavi*: Scribes, Notators, and Calligraphers in the Workshop of the Gaffurius Codices, in *Reopening Gaffurius’s Libroni*, ed. by A. Pavanello, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 59-164.
- PASINI, Cesare, 1993, *Dalla Biblioteca della famiglia Trivulzio al Fondo Trotti dell’Ambrosiana (e “L’inventario di divisione” Ambr. H 150 suss. Compilato da Pietro Mazzucchelli)*, «Aevum», 67, 648-685.
- POLLACK, Susanne, 2012, *Il suono delle corde genera immagini. La lira nelle rappresentazioni italiane di Apollo e Orfeo*, in *Il dolce potere delle corde: Orfeo, Apollo, Arione e Davide nella grafica tra Quattro e Cinquecento*, a cura di S. Pollack, Firenze, Olschki, 11-24.
- PONTONE, Marzia, 2011, *I manoscritti datati dell’Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana di Milano*, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo.
- 2013, *I manoscritti trivulziani per Massimiliano Sforza e l’attività milanese del copista Giovanni Battista Lorenzi*, «Aevum», 87, 685-711.
- PRADELLA, Jonathan (ed.), 2022, *Musico perfetto, Gioseffo Zarlino His Time, his Work, his Influence*, Venezia, Edizioni della Fondazione Levi (https://archivio.fondazionelevi.it/record/59296/files/LEVI_Zarlino.pdf).
- PRIZER, William F, 1989, *Music at the Court of the Sforza: The Birth and Death of a Musical Center*, «Musica Disciplina», 43, 141-193.
- 1996, *Secular Music at Milan during the Early Cinquecento*. Florence, Biblioteca del Conservatorio, MS Basevi 2441, «Musica Disciplina», 50, 9-57.
- QUADRELLI, Laura Daniela, 2017, *Anonimo milanese, in Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, a cura di T. Zanato and A. Comboni, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 56-64.
- 2020, *Un canzoniere milanese anonimo: ascendenze letterarie e presenze di contemporanei*, in *Gaspare Ambrogio Visconti e la Milano di fine Quattrocento. Politica, arti e lettere*, a cura di S. Albonico e S. Moro, Roma, Viella, 335-350.
- QUATTRINI, Cristina, 1998, *Miniatori a Milano al passaggio tra Quattro e Cinquecento*. «Libri & Documenti», 35, 1-13.
- 2003, *La miniatura ‘all’antica’ a Milano fra gli ultimi anni del Quattrocento e i primi del Cinquecento*, in *Lombardia rinascimentale. Arte e architettura*, a cura di M.T. Fiorio e V. Terraroli, Milano, Skira, 73-91.
- 2012, *Modelli seriali nella miniatura milanese del secondo Quattrocento e dei primi anni del Cinquecento*, «Rassegna di studi e di notizie», 39, 121-132.
- RICHARDSON, Brian, 2012, *Isabella d’Este and the Social Uses of Books*, «La Biblio filia», 114, 293-326.
- RIFKIN, Joshua, 1973, *Scribal Concordances for Some Renaissance Manuscripts in Florentine Libraries*, «Journal of the American Musicological Society», 26, 305-326.
- RHODES, Dennis E., 1995, *Silent Printers. Anonymous Printing at Venice in the Sixteenth Century*, London, British Library.
- ROSENTHAL 1904/1905, *Katalog 36. Auswahl seltener und werthvoller Bücher: Bilderhandschriften, Inkunabeln und Autographen. Mit 57 Faksimiles*, München, Rosenthal.
- ROVETTA, Alessandro, 2013, *Milano 1872. L’«Esposizione d’Arte Antica» tra istanze accademiche, collezionistiche e storiografiche*, «Annali di critica d’arte», 9, 103-129.
- RUINI, Cesarino, 2001, *Produzione e committenza dei trattati di teoria musicale nell’Italia del Quattrocento*, in *Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters*, hrsg. von M Bernhard, vol. 2, München, Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 341-357.
- SANDAL, Ennio, 1978, *Editori e tipografi a Milano nel Cinquecento. Annali tipografici di Alessandro Minuziano, Leonardo Végio e Gottardo da Ponte*, Baden-Baden, Koerner.
- 1981, *Editori e tipografi a Milano nel Cinquecento. Annali tipografici dei fratelli Le Signerre, Leonhard Pachel, Pietro Martire Mantegazza...*, Baden-Baden, Koerner.
- SANDAL, Ennio - ZILIOLI FADEN, Rosa, 2012, *Uomini di lettere, uomini di libri. I Britannici di Palazzolo (1469-1650)*, Firenze, Olschki.
- SANTORO, Caterina, 1958, *I codici miniati della Biblioteca Trivulziana*, Milano, Comune di Milano.
- 1968, *Gli Offici del comune di Milano e del dominio Visconteo-Sforzesco (1216-1515)*, Milano, Giuffrè.
- SCIARRA, Elisabetta, 2017a, *Franchino Gaffurio. Practica musicie*, in ZANONCELLI 2017, 106.
- 2017b, *Franchino Gaffurio. Apologia adversus Ioannem Spatarium*, in ZANONCELLI 2017, 154.
- SEREGNI, Giovanni, 1927, *Don Carlo Trivulzio e la cultura milanese dell’età sua, 1715-1789*, Milano, Hoepli.
- SIGNAROLI, Simone, 2009, *Maestri e tipografi a Brescia (1471-1519). L’impresa editoriale dei Britannici fra istituzioni civili e cultura umanistica nell’occidente della Serenissima*, Travagliato, Torre d’Ercole.
- SQUIZZATO, Alessandra, 2013, *I Trivulzio e le arti. Vicende seicentesche*, Milano, Scalpendi.
- 2014, *Tra Milano e l’Europa. Viaggiatori, eruditi e studiosi al museo Trivulzio nei secoli XVIII e XIX*, in *Lombardia ed Europa. Incroci di storia e cultura*, a cura di D. Zardin, Milano, Vita e Pensiero, 275-298.
- 2017, *Gli avori Trivulzio: arte, studio e collezionismo antiquario a Milano fra XVIII e XX secolo*, Padova, Il poligrafo.
- UBRIZSY SAVOIA, Andrea, 2014, *500 anni fa iniziava l’ insegnamento della botanica all’Università ‘La Sapienza’ di Roma*, «Annali di storia delle università italiane», 18, 347-350.
- UNTERKIRCHER, Frans, 1950, *Eine Handschrift aus dem Besitz Jean Groliers in der Österreichischen Nationalbibliothek*, «Libri» 1, pp. 51-57.
- VITTORELLI, Paolo, 2017, *Franchino Gaffurio. Practica musicie*, in ZANONCELLI, 2017, 103-104.
- ZANONCELLI, Luisa (ed.), 2017, *Musico perfetto Gioseffo Zarlino 1517-1590. La teoria musicale a stampa nel Cinquecento*, Venezia, Edizioni della Fondazione Levi (<https://archivio.fondazionelevi.it/record/58041>).
- ZARLINO, Gioseffo, 1999, *Le istituzioni harmoniche*, Venezia 1561, a cura di P. Da Col e I. Fenlon, Bologna, Forni.



9 788875 520793