

GIACOMO PIRANI

MUSICA E QUADRIVIO NELLE *LAUDES MUSICAE* DEL QUATTROCENTO*

ABSTRACT

Nel XV sec., l'encomio della musica (*laus musicae*) rappresentava una delle rare occasioni in cui i teorici della musica, nei trattati, e i professionisti delle *humanae litterae*, nelle prolusioni accademiche, potevano esercitarsi su un terreno comune, attingendo da *topoi* letterari e conoscenze tecniche di origine antica o medievale per definire la propria concezione epistemologica della musica. Di qui la possibilità di saggiare oggi, in sede critica, i rapporti di affinità e differenza tra i due ambiti culturali partendo dall'analisi delle *laudes*. In questo contributo, si considerano dapprima gli encomi di orientamento più tradizionale, che già mostrano però l'influenza delle discipline di parola (Battista Guarino, Cortesi, Beroaldo, Burzio). In seguito, si analizzano i riflessi sul genere encomiastico di due fenomeni storici: il movimento di riforma dello studio della musica (Sassolo da Prato, Giovanni Gallico, Bartolomé Ramis de Pareja) e il processo di riappropriazione della teoria musicale in lingua greca (Giorgio Valla, Poliziano, Gaffurio).

PAROLE CHIAVE *Laus musicae*, Umanesimo, Quadrivio, Niccolò Burzio, Franchino Gaffurio

SUMMARY

In the 15th century, the commendation of music (*laus musicae*) was one of the rare opportunities for music theoreticians and humanists to confront the same issue, that is the epistemological conception of music. It is therefore interesting to define similarities and differences between music theory and *humanae litterae* through the analysis of a corpus of *laudes* gathered from treatises and academic prolusions. At first, this contribution presents a series of commendations of more traditional style and contents, such as that by the theoretician Nicolaus Burtius and those by the humanists Battista Guarino, Paolo Cortesi, and Filippo Beroaldo. Then, it discusses to what degree the laudes of Sassolo da Prato, Johannes Gallicus, and Bartolomé Ramis de Pareja reflect the reformist attitude of these authors in terms of music pedagogy. Finally, it retraces the steps of the recovery of the Greek music theory in the Latin West – a process that can be documented through the commendations of music by Giorgio Valla, Poliziano, and Gaffurio.

KEYWORDS *Laus musicae*, Humanism, Quadrivium, Nicolaus Burtius, Franchino Gaffurio



1. Niccolò Burzio alla prova della laus

Il parmigiano Niccolò Burzio (1450-1528) esordì nel *Florum libellus*, il suo unico trattato di argomento musicale, stampato a Bologna nel 1487 sotto il titolo di *Musices opusculum*, con una velenosa premessa, nella quale criticava aspramente le innovazioni pedagogiche dello spagnolo Bartolomé Ramis de Pareja, professore di musica all'Università di Salamanca.¹ Si erano conosciuti a Bologna, dove entrambi si trovavano, il primo per studiare diritto canonico, l'altro perché aspirava ad una cattedra nello *Studium* cittadino.² I rapporti erano stati dapprima cordiali: Burzio sottoponeva al giudizio di Ramis le sue composizioni musicali, e i due si scambiavano opinioni e libri sulla teoria della disciplina.³ Quasi certamente fu proprio il parmigiano a far conoscere allo spagnolo il *Ritus canendi vetustissimus et novus* del teorico vallone e monaco certosino Giovanni Gallico da Namur. Burzio, che afferma di essere stato allievo del Gallico a Parma, possedeva infatti una copia dell'opera del maestro, come dimostra, al f. 60r del ms. London, British Library, Additional 22315, il *colophon* del *Ritus canendi* che il parmigiano vergò di propria mano. Il testo di Gallico, la cui scarsa circolazione rafforza il sospetto di un'intermediazione burziana in favore di Ramis, si sarebbe rivelato, grazie alla sua severa critica della pedagogia tradizionale post-guidoniana, un fondamentale riferimento per la stesura della *Musica practica*, il trattato che lo spagnolo pubblicò a Bologna nel 1482. La diffusione delle idee riformatrici di quest'ultimo, che proponevano di abbandonare le sillabe dell'esacordo *ut re mi fa sol la* per una solmisazione basata sul sistema di ottava,⁴ determinò la rottura con Burzio, ancora legato alle forme d'insegnamento dei secoli precedenti. Di qui la com-

* Desidero ringraziare Mariarosa Cortesi, che mi ha indirizzato allo studio delle *laudes*, e ha poi sostenuto la mia ricerca con i suoi consigli e suggerimenti. Sono grato anche a Matteo Venier e agli anonimi revisori della rivista per l'attenta lettura e le molteplici, preziose indicazioni.

1. Sulla vita di Burzio rimando a MURRAY, *New documentation*. Il *Florum libellus* si legge integralmente nell'edizione tipografica bolognese del 1487, curata e stampata da Ugo Ruggeri e da Benedetto Ettore Faelli (ISTC ibo1331000, GW 5796) e parzialmente (solo il secondo dei tre trattati che compongono l'opera) nel ms. Bruxelles, Bibliothèque Royal de Belgique «Albert I», II 785, ff. 41v-43v. Il codice è descritto in HERLINGER, *A Fifteenth-Century*, pp. 92-96, quindi DI BACCO, *De Muris*, pp. 59-68 e in PIRANI, *Le vestigia*, pp. 213-217. Il testo del *Florum libellus* è stato pubblicato in due edizioni critiche: BURTII *Florum libellus*, ed. Massera, e BURTII *Musices opusculum*, ed. Miller. Propongo una nuova restituzione del testo nella mia tesi di laurea magistrale: PIRANI, *Il Florum libellus*, non ancora pubblicata. Nel presente contributo rimando per i passi citati dall'opera burziana all'edizione di Giuseppe Massera, l'unica largamente disponibile, indicando in numeri romani i trattati e i capitoli, in numeri arabi la paragrafazione introdotta dall'editore.
2. I rapporti tra Burzio e Ramis de Pareja sono stati discussi in PIRANI, *Il Florum libellus*, pp. 27-37, 59-114. Descrivono l'ambiente teorico-musicale bolognese gli studi di GASPARI, *Ricerche*, e SESINI, *Momenti*, nonché le introduzioni alle precedenti edizioni del testo burziano di Massera e di Miller.
3. Secondo la testimonianza di Giovanni Spataro: SPATARI *Honesta defensio*, cc. 2v-3r.
4. Sulle teorie pedagogiche di Ramis: FOSE, *The Musica practica*; TORSELLI, *Musica practica*; TORSELLI, «*Natura*».

posizione e la pubblicazione del *Florum libellus*, alla quale, in seguito, rispose Giovanni Spataro, allievo e partigiano di Ramis, con la *Bartolomei Ramis honesta defensio in Nicolai Burtii Parmensis opusculum* edita a Bologna nel 1491.

Gli accenti polemici dell'opera burziana, divisa in tre trattati, e la disputa con il teorico andaluso hanno generato grande interesse nella musicologia contemporanea, ma hanno al contempo messo in ombra il contributo costruttivo del testo. Scopo del Burzio, infatti, non è soltanto sconfessare Ramis, ma soprattutto offrire al lettore un completo manuale di educazione musicale. Per questo motivo egli non limita la propria esposizione agli argomenti oggetto del disaccordo con lo spagnolo, ma presenta la materia musicale a più ampio raggio, sebbene in modo sintetico e talvolta sbrigativo. In tal senso vanno intesi anche i numerosi *excursus* del *Florum libellus*, nei quali l'autore supera spesso i confini di una teoria musicale interpretata in modo tradizionale⁵ e fornisce brevi trattazioni di aritmetica, geometria e astrologia, soggetti complementari a quello musicale nel disegno pedagogico delle *artes quadriviales*.⁶

Il *Florum libellus* nasce, dunque, sotto la spinta di almeno due distinte motivazioni: da un lato Burzio è sinceramente sensibile al tema della difesa del guidonismo, che egli da prassi pedagogica maggioritaria innalza impropriamente a norma sancita dalla Chiesa, universale e ortodossa, dall'altro mira ad ottenere una sistemazione personale come maestro di cappella, ruolo al quale poteva legittimamente ambire avendo dato prova delle sue conoscenze in una prestigiosa pubblicazione.⁷ La dualità intrinseca al testo burziano, allo stesso tempo un *pamphlet* polemico e una colta dissertazione, influenza anche lo stile, che in alcune sezioni dell'opera è estremamente vivace e immaginifico, giungendo a punte di forte aggressività verbale, in altre pacato, disteso, tecnico e ricco di citazioni dalla letteratura latina antica e medievale, specialistica e no, che talvolta si fanno così frequenti da dover essere intese non più come puntelli di un'argomentazione originale, ma come i materiali accuratamente organizzati di un vasto zibaldone. È lo stesso Burzio a definire la forma del suo scritto nel paragrafo introduttivo, intitolato *Descriptio libelli*: «Compendium igitur nostrum, quod tribus tractatibus fulcitur, *florum libellus* nuncupatur, eo quod notatu digna ac fundamenta huiusmodi ad unumquodque opuscu-

5. Oltre a propagandare nel *Tractatus primus* i tradizionali dispositivi pedagogici guidoniani e post-guidoniani che erano stati oggetto dei rilievi di Ramis, Burzio presenta nella terza sezione della sua opera anche una teoria del *cantus figuratus*, basata sulla fonte trecentesca dei tre trattati di Goscalcus, originale commentatore di Johannes de Muris: BURTII *Florum libellus*, ed. Massera, III, I-IX.
6. Vedi *Ibid.*, III, XI, XIX, XXII. Va poi ricordata la sezione dedicata alla cura della voce, afferente all'aspetto medico: I, XXX.
7. Sebbene il *Florum libellus*, un piccolo (mm. 230 x 158) in-quarto di 68 carte, non sia certo un'edizione di lusso nel panorama della tipografia quattrocentesca, esso rappresenta la terza edizione di un testo di teoria musicale (dopo il *Theoricum opus* di Gaffurio, stampato a Napoli da Francesco di Dino nel 1480, e la *Musica practica* del Ramis) e la prima a recare dieci pionieristiche xilografie, sei delle quali spiccano per essere i più antichi esempi di stampa in un'unica impressione sia dei rigli musicali sia delle note. Mi limito a segnalare, fra i molti studi bibliografici, l'insuperato KINKELDEY, *Music and music printing*, pp. 100-101.

lum condiscendum contineat».⁸ E sul suo metodo di lavoro, di seguito, aggiunge: «Haec etenim, amantissimi, immenso labore ex clarorum auctorum extracta codicibus ac nostra industria vobis cumulata, introductorium erunt unicuique ad maiora huiusmodi velle transcendere».⁹

La componente trattatistica del *Florum libellus*, il «compendium nostrum», richiedeva un'introduzione diversa per forma e contenuto rispetto all'invettiva iniziale contro Ramis.¹⁰ Secondo una consolidata tradizione della musicografia medievale, che prendeva a modello il *De institutione musica* di Boezio, un'adeguata premessa sarebbe stata in forma di elogio dell'utilità, della validità intellettuale e della storia – mitica o reale – della disciplina.¹¹ Burzio, rispettoso di questa consuetudine, stese una sua *laus musicae*, che collocò nel capitolo II del primo libro.¹² L'elogio è concepito come un centone di citazioni latine organizzate secondo un disegno generale, che mira a dimostrare l'alta dignità dell'*ars musica* dai punti di vista morale, quale strumento terapeutico per regolare stati d'animo, emozioni e sentimenti; sociale, per via del frequente impiego di canti e musiche strumentali nelle celebrazioni pubbliche e private; e intellettuale, in quanto oggetto di speculazione e ricerca. Diversamente da quanto finora sostenuto dai precedenti editori del testo, ma in accordo con la lettura di Leofranc Holford-Strevens,¹³ risulta evidente che il *collage* della *laus* non è originale, di mano burziana, bensì tratto dal capitolo primo, cc. b2r – b5r, del *Theoricum opus* di Franchino Gaffurio, la prima opera a stampa del teorico lodigiano, pubblicata a Napoli nel 1480.¹⁴ La versione di Burzio incorpora quattordici dei trentotto *loci paralleli* individuabili nel capitolo I del *Theoricum opus*, ma si distingue per un differente ordine delle citazioni, per qualche minima variazione linguistica e per la regolare esplicitazione

8. BURTII *Florum libellus*, ed. Massera, 11.

9. *Ibid.*, 15.

10. L'esordio del *Florum libellus* è in forma di lettera destinata «pauperibus clericis ac religiosis». Il tono e lo stile epistolare, ma soprattutto la familiarità con gli strumenti della retorica (invettiva, iperbole, climax, etc.) sono i presupposti di un attacco frontale a Ramis de Pareja, nel quale i motivi di contrapposizione passano in secondo piano rispetto alla varietà linguistica, al timbro, alla voce letteraria del Burzio.

11. Vedi BOETHIUS, *De institutione musica*, ed. Friedlein, I, I, pp. 178-187. Per quanto concerne le *laudes* della musicografia, mi limito qui a rimandare ad alcune tra quelle di XV sec.: CICONIA, *Nova musica*, ed. Ellsworth, pp. 42-46; UGOLINI URBEVETANIS, *Declaratio musicae disciplinae*, ed. Seay, I, I, pp. 15-18; RAMI DE PAREIA, *Musica practica*, ed. Wolf, pp. 1-3; BONAVENTURA DA BRESCIA, *Brevis collectio artis musicae*, ed. Seay, p. 1.

12. L'edizione critica, che ha come testimone la stampa, si trova in appendice. I rimandi a quest'ultima sono segnalati dall'abbreviazione BURTII, *De laudibus musicae* seguita dall'indicazione delle righe di testo.

13. HOLFORD-STREVEN, *The laudes*, p. 341.

14. Sulla composizione e sulla pubblicazione dell'opera di Gaffurio rimando all'introduzione dell'edizione anastatica dell'opera: GAFFURIO, *Theoricum opus*, pp. VII-LXII. Mancando, nella *princeps* come nell'edizione anastatica, qualunque sistema di foliazione o segnatura dei fascicoli, per i riferimenti contenuti nel presente studio ho applicato una numerazione delle carte che inizia dall'indice dell'opera (*inc.* «Liber primus huius operis», c. iv). Non solo la *laus musicae* ma molte altre parti del *Florum libellus* seguono estesamente il dettato gaffuriano, anche se, ricordo, Burzio non nomina mai Gaffurio: BURTII *Florum libellus*, ed. Massera, I, I-VI, XI-XII, XVII; III, XII-XVIII.

dell'autore, dell'opera e, talvolta, addirittura del capitolo dal quale sono tratti i richiami. Quest'ultima peculiarità induce a pensare che Burzio avesse una conoscenza diretta della letteratura citata o ne possedesse i testi. Riporto di seguito qualche esempio:

Theoricum opus, I, I, c. 7r

Non omittam profecto maiores natu apud Romanos qui in conviviis egregiis ad tibias superiorum opera carmine comprehensa pangebant, quo ad ea imitanda iuvenum virtutem redderent alacriorem.¹⁵

De laudibus musicae, 22-26

Unde apud Valerium Maximum, libro secundo de institutis antiquis, maiores natu apud Romanos legitur in conviviis egregiis ad tibias superiorum opera carmine comprehensa decantasse, quo ad ea imitanda iuventutem alacriorem redderent.

In alcuni casi, Burzio arricchisce ulteriormente il testo con la segnalazione di *loci paralleli* a lui noti:

Theoricum opus, I, I, c. 7r

Ipsas insuper bestias nec non serpentes volucres atque delphinos ad suavem modulationis auditum provocat.¹⁶

De laudibus musicae, 37-39

Nonne delphinos ad suavem modulationis auditum excitat? *De quo apud Solinum in Collectaneis*,¹⁷ et *Plinius libro nono vitam eorum describendo asseverat*.¹⁸

Altre volte ancora, egli avvicina stralci di testi diversi che gli paiono apparentati e che Gaffurio aveva, invece, tenuto separati. È il caso delle due seguenti citazioni dal *De die natali* di Censorino e dai *Commentarii in somnium Scipionis* di Macrobio; la seconda, però, erroneamente riferita da Burzio al *De medicina* di Cornelio Celso:

Theoricum opus, I, I

(c. 6v, rr. 20-22) Asclepiades medicus freneticorum mentes morbo turbatas nonne saepe per symphoniam restituit sanitati¹⁹ [...]. (c. 7r, rr. 10-12) Nullum enim legimus tam immitte tamque asperum pectus quin oblectamentorum talium moveatur affectu.²⁰

15. VAL. MAX. II, I 10, 23-25.

16. ISID. III, XVII 3.

17. SOL. 12, 3-6.

18. PLIN. *nat.* IX 8, 20-28.

19. CENS. 12, 16-17; ISID. IV, XIII 3

20. MACR. *somn.* 2, 3, 6-8.

De laudibus musicae, 18-22

Asclepiades medicus freneticorum mentes morbo turbatas nonne saepe sanitati restituit? *De quo apud Celsum, libro tertio de medicina capitulo XVIII de tribus insaniae generibus*,²¹ nullum legimus tam immitte tamque asperum pectus quin oblectamentorum huiusce non moveatur affectu.

Inoltre, Burzio aggiunge in apertura di capitolo due estese citazioni dal *De ingenuis moribus* di Pier Paolo Vergerio e una dai *Dictorum factorumque memorabilia* di Valerio Massimo.²² Esclude, invece, tutti e dieci i *loci* che Gaffurio aveva desunto dal cap. X del primo libro dell'*Institutio oratoria* di Quintiliano, una scelta singolare, che si discuterà in seguito.

Tra le fonti scelte da Gaffurio e reimpiegate da Burzio per la composizione della *laus* alcune rappresentano il nucleo delle letture tradizionali della musicografia medievale, come i *Commentarii* di Macrobio e il III libro delle *Etymologiae* di Isidoro di Siviglia,²³ altre invece si legano alla Scolastica e all'insegnamento della musica nell'università, che in Italia fu sempre marginale, perché incorporato negli studi medici, matematici e filosofici: tra questi l'VIII libro della *Politica* di Aristotele nella versione di Guglielmo di Moerbecke, come dimostra un rapido confronto fra le due traduzioni allora circolanti, quella, appunto, di Guglielmo e quella di Leonardo Bruni:

Ex traductione Leonardi Aretini, c. 311v, rr. 26-27²⁴

habet enim musica naturalem voluptatem per quam illius usus cunctis aetatibus cunctisque moribus est acceptus.

De laudibus musicae, 15-17

Aristoteles iccirco in *Problematibus* [...] musicen naturalem habere delectationem omnibusque aetatibus ac singulis moribus amicam esse docuit.

Vetusta transaltio Guilelmi de Moerbecka, VIII, V 4, 4-6²⁵

habet enim musica delectationem naturalem, propter quod omnibus aetatibus et omnibus moribus usus ipsius est amicus.

Allo stesso ambito universitario afferiscono i *Problemata* pseudo aristotelici, che i due teorici avevano probabilmente consultato nella versione di

21. CELS. III 18, 10.

22. BURZII *De laudibus musicae*, 1-11; cfr. VERGERII *De ingenuis moribus*, ed. Kallendorf, p. 52, rr. 13-16, e VAL. MAX. VII, IX 8. Riguardo alla posizione del Vergerio sulla musica come parte integrante dell'istruzione del fanciullo vedi MCMANAMON, *Pierpaolo Vergerio*, pp. 95-96, 100-101.

23. BERNHARD, *Überlieferung*, pp. 18-19, 33-35.

24. ARISTOTELIS *Opera*, Venetiis, per Gregorium de Gregoriis expensis Benedicti Fontanae, 1496, ISTC ia00966000, esemplare della Bayerische Staatsbibliothek, Inc.c.a. 3293.

25. ARISTOTELIS *Politicorum libri octo*, ed. Susemihl, p. 352.

Bartolomeo da Messina accompagnata dal commento di Pietro d'Abano;²⁶ quest'ultimo era certamente noto a Burzio, che lo cita espressamente più volte nel *Florum libellus* e ne critica un passaggio sulla dimensione della doppia ottava calcolata in dodici toni interi.²⁷ Altre fonti ancora sono testimonianza della ricettività da parte dei musicografi delle imprese versorie degli umanisti, come dimostra l'eco della lettera *Ad adolescentes* di Basilio di Cesarea, che Gaffurio leggeva nella traduzione di Leonardo Bruni, e che Burzio inserì nel cap. XI del primo libro.²⁸ Vi sono, infine, le citazioni dal *De medicina* di Cornelio Celso, dai *Factorum dictorumque memorabilia* di Valerio Massimo e dalle opere filosofiche di Cicerone (*Tusculanae disputationes* e *Somnium Scipionis*). Spicca Cornelio Celso, poco conosciuto nel Medioevo, ma riscoperto e apprezzato nel XV sec., soprattutto grazie agli umanisti attivi nell'ambito bolognese, come ha dimostrato Remigio Sabbadini. Infatti, tutti e tre i principali e più antichi codici del *De medicina*, il Laurenziano, Plut. 73. 1, il Vaticano lat. 5951 e il perduto ms. senese acquistato nel 1426 dal Panormita, sono passati per la città felsinea o per le mani di studiosi bolognesi.²⁹ Purtroppo, non è

26. Dei *Problemata* pseudo-aristotelici esistevano almeno tre versioni, quella di Bartolomeo da Messina (metà del XIII sec.), sovente copiata e poi stampata col commento di Pietro d'Abano, quella mai pubblicata di Giorgio Trapezunzio (1452) e quella di Teodoro Gaza, data alle stampe nel 1473, nel 1475 e nel 1488/1489. Redazione, contenuti e fortuna dell'*Expositio* sono discussi in SIRAI, *The Expositio Problematum*, pp. 321-339; sulla tradizione del testo: CORTESI – FIASCHI, *Repertorio*, pp. 294-301.
27. BURTII *Florum libellus*, ed. Massera, I, III 21. Il medesimo rilievo è riscontrabile nel quarto capitolo del quarto libro della seconda versione del trattato gaffuriano, la *Theorica musice* (Mediolani, per Magistrum Philippum Mantegatium, 1492, ISTC ig00006000, oggi pubblicata in GAFFURIO, *Theorica musice*, ed. Illuminati; per il passo in questione, vedi ed. Illuminati, IV 4, 6, p. 184). Gaffurio cita più volte, nella *Theorica*, il filosofo di Abano, segno di un crescente interesse, forse acceso dalla lettura del *Florum libellus*. La fortuna della sezione musicale dei *Problemata* è criticamente ricostruita da MEYER, *Entre musique et philosophie*.
28. L'*Oratio ad adolescentes* di Basilio di Cesarea è l'unica tra le fonti antiche che tramandino l'episodio di Timoteo e Alessandro Magno a riportare che il flautista, dopo aver eccitato l'animo passionale del macedone, lo calmò cambiando intonazione, così come affermato da Gaffurio e da Burzio: «Timotheum, qui cunctis musicis antecellens, quotiens enim libuisset animos hominum et vehementi accendebat armonia rursusque molli ac placida plagabat» (BURTII *Florum libellus*, ed. Massera, I, XI 62). Per il testo si ricorre a BASILIO DI CESAREA, *Discorso ai giovani*, ed. Naldini, VIII 9, p. 241: «Sed nec Thimoteus relicta musica sua in luctaminibus versabatur; neque enim adsecutus fuisse ut cunctis musicis longe antecelleret, cui tantum supererat artis, ut quotiens libuisset animos hominum et vehementi harmonia accenderet, et rursus molli ac placida deliniret. Quippe aliquando cum in Alexandri convivio eum cantum, quem Phrygium appellat, modularetur, usque adeo regem excitasse dicitur, ut ad arma capienda prosiliret, atque iterum ad commensatores epulasque reduxisset, modulatione mutata». Sulle fonti antiche dell'aneddoto si rimanda a JOUANO, *Alexandre*, pp. 725-740; CORTESI, *Vocazioni umanistiche*, pp. 151-153.
29. Il Laurenziano, Plut. 73. 1, di sec. IX, fu scoperto dal bolognese Giovanni Lamola a Milano, poi venne in possesso del cancelliere bolognese Alberto Parisio e fu collazionato con un altro esemplare da Battista Pallavicini, allievo di Vittorino da Feltre e vescovo di Reggio nell'Emilia (†1466). Il Vaticano lat. 5951, di sec. IX, era, forse, il codice di collazione del Pallavicini, venduto dalla famiglia bolognese dei Ruini alla Biblioteca Apostolica Vaticana nel 1623. La tradizione manoscritta di Cornelio Celso è illustrata da SABBADINI,

chiaro quale testimone dell'opera del medico romano fosse a disposizione di Gaffurio e di Burzio, perché i passi del *De medicina*, come nel *Theoricum opus*, così nel *Florum libellus*, si presentano sempre parafrasati, rendendo impossibile il riconoscimento delle loro lezioni peculiari.

Un discorso a parte merita il *De die natali* di Censorino, letto e copiato nell'Alto Medioevo, progressivamente dimenticato a partire dall'XI sec., e infine riscoperto nel XV sec.: è citato da Gaffurio, ma anche da Burzio indipendentemente e in diversi luoghi del *Florum libellus*.³⁰ Censorino rappresenta, inoltre, una delle fonti principali di *Musica* e *Scolica enchiriadis*, la tradizione dei quali si interrompe bruscamente nell'XI sec., forse a causa della concorrenza delle opere di Guido d'Arezzo, per essere ripresa nel XIV sec.³¹ A questo proposito, proprio il maestro di Burzio, Giovanni Gallico, annunciava nel *Ritus canendi* la scoperta di *Scolica enchiriadis*, in un «libellum vetustissimum»;³² è dunque probabile che Burzio abbia conosciuto gli *Enchiriades* e il *De die natali* proprio grazie al maestro.³³ La riscoperta della trattatistica carolingia alla scuola del Gallico getta una prima luce su un fenomeno di recupero della musicografia latina antica, tardo-antica e alto-medievale parallelo a quello umanistico della ricerca e della copiatura dei testi latini e greci più rari e meno conosciuti nel Tardo Medioevo, ed è indirettamente testimoniato anche dalla conoscenza diretta e approfondita da parte di Burzio del *Dialogus de musica* dello pseudo-Odo, estesamente citato nel capitolo del *Libellus* dedicato alla modalità (I, XXIII).

Storia e critica, pp. 308-320, e da REYNOLDS, *Texts and Transmissions*, pp. 46-47. Vi è poi l'*editio princeps*, basata sul codice Laurenziano, e curata da Bartolomeo Della Fonte (Florentiae, Nicolaus Laurentii, 1478, ISTC ic00364000), personaggio sicuramente apprezzato da Burzio, visto che il musicografo ricopiò parola per parola nel terzo trattato del *Florum libellus* la lettera del Fonzio al banchiere Francesco Sasseti sui pesi e le misure in uso nell'antica Roma, già pubblicata *in calce* al commento alle *Satyrae* di Persio: BURTII *Florum libellus*, III, XIX 131-159; cfr. BARTHOLOMEI FONTII *In Persium poeta*, [Treviso], Paulus de Ferraria, 1481 (ISTC ip00342000), cc. e3v-4r.

30. BERNHARD, *Überlieferung*, pp. 11-12 analizza le ragioni della fortuna medievale del *De die natali*.
31. Testimoni e *stemma codicum* di questa tradizione testuale sono dati in *Musica et Scolica enchiriadis*, ed. Schmid, pp. VII-XI.
32. Il testo critico del *Ritus canendi* di Giovanni Gallico si legge in HUGHES, *The ritus canendi*. Quanto alla scoperta dell'*Enchiriadis*: HUGHES, *The ritus canendi*, II, II, I 16-17.
33. Il fatto che Burzio conoscesse, almeno sommariamente, gli *Enchiriades* è certo, come rivela un passo dell'epistola introduttiva (BURTII, *Florum libellus*, ed. Massera, 7-8). Qui il parmigiano, correggendo Ramis de Pareja, che sosteneva di aver trovato le formule d'intonazione *noe-*, *noa-*, etc. in «Oddo Enchiriadis», distingue correttamente tra l'Odo che era ritenuto l'autore del *Dialogus de musica* e l'autore di quel «libellus manualis et apocriphus» che chiama *Enchiridion*, e che è, appunto, *Musica enchiriadis*: «Si enim apud Odonem *Enchiridionemque*, ut scribis, invenisti et parvi pendas quem falso pro nomine proprio habes, cum libellus manualis sit et apocriphus, cur non vis etiam ut et ceteri de te hoc sentiant?». Solo *Musica*, e non il *Dialogus*, presenta le formule d'intonazione. Così anche secondo HAGGH, *Ciconia*, pp. 48-51. Si noti, infine, che la doppia definizione «armonia concordabilis inaequalium vocum commixtio, Musica ipsius concordationis ratio» di BURTII *Florum libellus*, ed. Massera, I, X viene anch'essa da *Scolica enchiriadis* (cfr. *Musica et Scolica enchiriadis*, ed. Schmid, II 155-156).

Nonostante i materiali della *laus* del *Florum libellus* siano di reimpiego, il cap. II, in quanto risultato di una ristrutturazione d'autore, può essere analizzato autonomamente al fine di riconoscere la *ratio* che sottende l'argomentazione e quale collocazione nel sistema delle scienze Burzio abbia dato alla musica. Per prima cosa il teorico mira a dimostrare il prestigio culturale e sociale della sua disciplina, in modo da svincolare le pratiche musicali dall'accusa di essere triviali, popolari, indegne dell'educazione dell'uomo libero aristotelicamente inteso.³⁴ In questa prospettiva risulta opportuno l'esempio di Socrate, che in tarda età, racconta Valerio Massimo, si sarebbe dedicato allo studio dello strumento musicale meno nobile, il flauto.³⁵ Un giudizio del medesimo filosofo è al centro, poi, di uno dei due passi vergeriani, dal quale si apprende che, secondo l'ateniese, la musica, le cui consonanze sono il prodotto di selezionati rapporti matematici e non di stimoli sregolati, è materia di studio e di applicazione appropriata per i giovani, poiché insegna loro, per analogia con la discriminazione razionale dei rapporti numerici, a moderare gli slanci e le passioni proprie dell'adolescenza, privilegiando al contrario, in vista del raggiungimento di un'equilibrata e armonica maturità, soltanto i moti moderati dell'animo.³⁶

Stabilita l'adeguatezza della musica come componente integrante della ἐγκύκλιος παιδεία, si poneva la questione della sua utilità in generale. Aristotele aveva sostenuto nella *Politica* che lo studio e la pratica sullo strumento andavano confinati all'età giovanile, ma per gli adulti rimaneva lecito, anzi consigliabile, ascoltare e saper giudicare le esecuzioni dei musicisti professionisti.³⁷ Il principio aristotelico secondo il quale «musicen naturalem habere delectationem omnibusque aetatibus ac singulis moribus amicam esse»,³⁸ è illuminato da Burzio con una serie di riferimenti intertestuali, in una continua fuga in avanti di susseguenti citazioni: l'esempio di re Davide che blandisce Saul, tratto dalle *Etymologiae* di Isidoro, e quello di Asclepiade che cura i frenetici, dal *De die natali* di Censorino, sono portati a dimostrazione dell'efficacia della musica nell'intervenire, anche terapeuticamente, su soggetti non più giovani e affetti da disturbi mentali; gli appunti storici e di costume di Valerio Massimo, Cicerone e Isidoro sull'abitudine degli aristocratici romani di suo-

34. Sentimenti di repulsione nei confronti di particolari generi musicali si possono riconoscere in vari momenti della storia antica e medievale. Si consideri, ad esempio, il caso della polifonia mensurale studiato da WEGMAN, *The Crisis*, oppure le posizioni espresse da un anonimo di XIV-XV sec. ora presentate in PIRANI, *Le vestigia*. Sull'opportunità dell'insegnamento della musica nella scuola tra gli umanisti vi era, almeno formalmente, accordo: HANKINS, *Humanism and music*, pp. 233-234; lo stesso argomento è trattato in dettaglio nella seconda sezione di questo studio.
35. BURTII *De laudibus musicae*, 3-5; VAL. MAX. VII, IX 8. La condanna del flauto viene da ARISTOT. *Pol.* VIII 6, 1341a-b.
36. BURTII *De laudibus musicae*, 5-14; VERGERII *De ingenuis moribus*, ed. Kallendorf, p. 52, rr. 13-16.
37. ARISTOT. *Pol.* VIII 6, 1340b.
38. Burzio è in errore a riferire questo passo ai *Problemata* (BURTII *De laudibus musicae*, 15-17); Gaffurio leggeva, infatti, dall'ottavo libro della *Politica* di Aristotele (VIII 5, 1339b), tradotta da Guglielmo di Moerbecke.

nare e cantare durante i banchetti provavano, invece, l'alto valore sociale di una prassi che era ancora viva nel Quattrocento.³⁹

Come nel *De institutione musica*, così in Burzio, l'elogio della disciplina interessa pure alcuni aspetti della medicina, del culto religioso e dell'arte militare, illustrati dagli *exempla* dei medici antichi Asclepiade e Ierofilo, dei riti pagani dell'antica Roma e degli eserciti degli Spartani e degli stessi Romani che Gaffurio e Burzio leggevano in Cornelio Celso, in Censorino e in Quintiliano.⁴⁰ I legami della musica con le *artes mechanicae* erano funzionali da un lato all'argomentazione retorica e all'arricchimento narrativo delle *laudes*, dall'altro esprimevano, per mezzo delle figure della medicina antica, i fondamenti della concezione scolastica della musica come ancella della fisiologia. Burzio termina, ricalcando ancora i passi di Gaffurio, con un elogio della capacità della musica di placare gli animali, eccitare e indurre gli uomini all'azione, sollevare lo spirito di chi è stanco, sofferente, carico di lavoro.⁴¹

Tutti gli elementi della *laus* burziana concordano nel delineare una concezione tradizionale e scolastica della disciplina musicale come *ars quadrivialis*. Prima che oggetto di una pratica, possibilità che Burzio è lungi dal negare, la musica è materia di studio, per via dei suoi inscindibili legami da un lato con le *matheseos diciplinae* di boeziana memoria, dall'altro con le scienze universitarie, la filosofia naturale e la medicina. Proprio in considerazione di questa impostazione generale della disciplina, è possibile trarre una ragionevole spiegazione circa l'esclusione dei passi quintiliani alla quale si è precedentemente accennato.⁴² L'opera di Quintiliano, la più citata da Gaffurio nel primo capitolo del *Theoricum opus*, dopo la scoperta del testimone completo sangallese da parte di Poggio Bracciolini nel 1416 era diventata di primaria importanza nel panorama umanistico, e anche in quello musicografico, per via dei collega-

39. BURTII *De laudibus musicae*, 15-29. Il XV sec. è un'epoca di fioritura per la musica profana di genere conviviale, prassi estemporanea che non richiedeva una fissazione semiografica. Agli esempi di quanti traggono diletto e vantaggio intellettuale applicandosi alla musica in tarda età va aggiunto quello precedentemente citato di Socrate, tramandato da Valerio Massimo e da Quintiliano: HANKINS, *Humanism and music*, p. 235. La vicenda di Saul e David è narrata in ISID. III, XVII 3 e 1Sam 16, 23. Per Asclepiade vedi CENS. 12, 4, 16-17. Per i *loci* di Valerio Massimo, Cicerone e Isidoro: VAL. MAX. II, I 10, 23-25, CIC. *Tusc.* IV 2, 3, 25-1, ISID. III, XV 3.
40. BURTII *De laudibus musicae*, 17-22. I riferimenti a Ierofilo e all'uso della musica in guerra sono dislocati nei capitoli successivi (IV e V), espansioni dell'elogio iniziale con un *focus* sui tre generi boeziani della *musica mundana, humana e instrumentalis*: BURTII *Florum libellus*, ed. Massera, I, IV 37, 4-7; I, V 39, 23-7; I, V 10-12. Su Asclepiade e Ierofilo vedi CELS. III 18, 10, CENS. 12, 4-5, 16-21 e ISID. III, XVII 3; sull'uso della musica nel culto religioso CENS. 12, 2, e in guerra QVINT. *inst.* I, X 14. In I, V 39 Burzio descrive un episodio della guerra tra i Genovesi e il ducato di Milano (1478), nel quale il comandante Roberto Sanseverino si distingue per l'uso tattico di trombe e corni, al fine di spaventare il nemico. Al fatto aveva accennato, ma vagamente, anche Gaffurio (*Theoricum opus*, I, I 2-6, c. 8r), che pure era stato alla corte genovese di Prospero Adorno, colui che aveva assoldato il Sanseverino per difendere Genova.
41. BURTII *De laudibus musicae*, 43-46.
42. Esclusione totale, ad eccezione dell'inserimento di un passo (BURTII *De laudibus musicae*, 33-34) che non figura nel *Theoricum opus*, ma che non ha, ad ogni modo, alcuna particolare rilevanza.

menti che istituiva tra musica e arti della parola.⁴³ La terminologia della retorica trasmessa da Quintiliano fu infatti alla base di nuove forme di composizione e analisi musicale che comparvero nella seconda metà del Quattrocento e si affermarono nel secolo successivo, culminando nell'ideale madrigalistico di accordo tra componenti sonora e verbale del testo musicale.⁴⁴ Burzio rinunciò consapevolmente, almeno nella *laus musicae*, alla possibilità di tracciare un percorso che avvicinasse musica e linguaggio, volendo aderire alla concezione pitagorica dell'*ars musica*, che egli giudicava non soltanto scientificamente accreditata, ma anche in un certo senso ortodossa, in quanto sancita dalle autorità filosofiche, religiose ed ecclesiastiche di Boezio, Agostino, Guido d'Arezzo e Giovanni Gallico.

Infine, nel cap. II del *Florum libellus* manca apparentemente un elemento fondamentale della topica dell'elogio, che Ernst Robert Curtius chiamava «*topos* degli inventori» e poteva a sua volta distinguersi in due ulteriori sottocategorie: inventori divini (concezione «teologica» dell'arte) e inventori umani (concezione «storico-culturale»)⁴⁵ Nel caso del trattato burziano tale elemento è collocato nel cap. XI, intitolato «*Quis hominum primo cecinerit et sonos musica proportionem coniunxerit*», perché subordinato alla narrazione dell'episodio pitagorico della fucina nella quale, capitandovi casualmente, il filosofo di Samo intuì dal battere dei martelli la possibilità di stabilire rapporti musicali razionali e costanti.⁴⁶ È motivo di interesse che Burzio abbia rifiutato apertamente, in questa circostanza, la tesi del suo maestro Giovanni Gallico, il quale assegnava a Jubal, nel libro di *Genesi* fratello dell'inventore dell'arte metallurgica Tubal-Chaim, la scoperta dei rapporti musicali e la loro trasmissione all'umanità postdiluviana su colonne di laterizio e di marmo, come narrato, scrive il certosino, da Giuseppe Flavio nelle *Antiquitates Iudaicae*.⁴⁷ Burzio, che avrebbe in seguito confermato la versione pitagorico-boeziana,⁴⁸ si accorse che nella fonte citata dal maestro – l'opera storica di Giuseppe Flavio – l'episodio delle colonne non era riferito a Jubal, bensì a Seth, fondatore della scienza astrologica.⁴⁹

A tal riguardo, un recente studio di Stefano Mengozzi ha dimostrato come

43. La rilevanza teorico-musicale di Quintiliano nel Medioevo è illustrata da BERNHARD, *Überlieferung*, p. 11.
44. Sulla tradizione di Quintiliano si rimanda a REYNOLDS, *Texts and Transmission*, pp. 332-334. Il tema della 'retoricizzazione' della musica nel XVI sec. è stato affrontato in più occasioni dalla musicologia; si consideri qui almeno GOZZI, cur., *Struttura e retorica*; NIEMÖLLER, *Die musikalische Rhetorik*; WILSON, *Ut oratoria musica*.
45. CURTIUS, *Letteratura europea*, pp. 613-614.
46. Significativo il parallelismo con i capitoli X-XI della *Musica* boeziana. Sull'interpretazione burziana dell'episodio: MOYER, *Musica scientia*, p. 47.
47. HUGHES, *The ritus canendi*, I, I, III; cfr. *Gn* 4, 21; *IOS. AII* 2, 3. Non alla fonte di Giuseppe Flavio, bensì a PETRI COMESTORI *Scholastica historia*, ed. Sylwan, 1087C, p. 54, rr. 23-39, andrà riferito l'episodio. Alla stessa conclusione è giunto DAOLMI, *Jubal*.
48. BURTII *Florum libellus*, ed. Massera, I, XI 64-68.
49. *Ibid.*, I, XI 63: «Hoc etenim a Ioanne Cartusiense, ut reor, confictum est ut honor potius divinae scripturae quam humanae tribueretur, cum nusquam apud Iosephum invenies, nisi tantum de filiis Seth qui in praedictis columnis ornatum rerum caelestium et disciplinam, hoc est pertinentia ad astrologiam describere».

la ricezione del pensiero musicale del vallone da parte di Burzio sia stata volontariamente discontinua e non soltanto sotto l'aspetto del «*topos* degli inventori». ⁵⁰ Giovanni Gallico fu un pensatore originale, critico nei confronti della tradizionale pedagogia guidoniana e della polifonia mensurale d'arte in ambito ecclesiastico, e il propugnatore convinto di una riforma liturgico-musicale che rilanciasse il prestigio della Chiesa, ⁵¹ ma le linee-guida del suo pensiero non furono raccolte da Burzio, il quale, al contrario, nell'atto di citare il *Ritus canendi*, modificò intenzionalmente il dettato del maestro in alcuni luoghi nevralgici, facendo apparire il certosino un sostenitore della più ortodossa teoria musicale. ⁵² La netta opposizione burziana ai principi innovatori del maestro si spiega solo in parte con l'exasperazione dei toni e le forzature argomentative generate dalla *querelle* contro Ramis, il quale, dal canto suo, spesso e appropriatamente citava a proprio vantaggio l'*auctoritas* di Giovanni Gallico. Una più comprensiva e profonda spiegazione potrebbe mettere in relazione il voltafaccia di Burzio con la più ampia reazione conservatrice a quel movimento riformatore in ambito musicale – cui aveva contribuito lo stesso Giovanni Gallico e i cardini del quale erano la revisione dell'insegnamento pedagogico di base e il contrasto alla polifonia d'arte, ritenuta una colpevole manifestazione di ricchezza da parte delle classi dominanti, laiche e religiose – che appariva ormai, negli anni Ottanta-Novanta del secolo, sotto la luce di una forza radicale e sovversiva. ⁵³

Alla luce di queste osservazioni, l'impostazione della *laus* burziana, che trasmette il senso di appartenenza e fedeltà dell'autore alla tradizione quadriviale dell'*ars musica*, pare perfettamente corrispondere, nel corpo del trattato, al formalistico rispetto nei confronti del Boezio 'vulgato' e all'adesione convinta alla pedagogia post-guidoniana dell'autore: educazione medievale ed epistemologia antica si uniscono nel *Florum libellus*, come da secoli, in un sinolo all'apparenza omogeneo. Infatti, dal momento che la cosmologia, la

50. MENGOZZI, *The Renaissance Reform*, pp. 163-176. L'argomento è ripreso in PIRANI, *Il Florum libellus*, pp. 59-98.

51. HUGHES, *The Ritus canendi*, I 1-7.

52. Riporto di seguito l'esempio più evidente, nel quale l'allievo trasforma i dubbi del maestro sull'utilità delle sillabe guidoniane in un loro entusiastico elogio, sostituendo il verbo della frase principale, «quaerendum est», con «Non admirandum», ed eclissando il riferimento a quella «novam ... canendi formam» di Guido che appariva in contrasto con la perfezione antica, o meglio storica, della dottrina di Agostino e Gregorio Magno. Si confronti dunque HUGHES, *The Ritus canendi*, II, II, III 2: «Primum ergo quaerendum est cur Guido, novam illam introducere volens canendi formam, sex solas syllabas elegerit, et non potius quindecim iuxta numerum ordinis philosophorum, aut tot quot voces communis sui temporis usus habebat, seu quatuor dumtaxat aut plus aut minus», con BURTI *Florum libellus*, ed. Massera, I, XIV 82: «Non admirandum quippe est cur Guido tantum sex voluerit voces eligere ad cantandum et non potius quindecim, iuxta numerum philosophorum, aut tot quot communis usus sui temporis haberet seu quatuor dumtaxat aut plus aut minus». L'estrema significatività del passo è stata osservata e commentata in MENGOZZI, *The Renaissance Reform*, pp. 167-171.

53. L'esito di questa radicalizzazione si incarnò nello scioglimento della cappella polifonica fiorentina di San Giovanni da parte di Piero de' Medici nel 1494, dietro suggerimento del Savonarola.

fisiologia e la mistica pitagoriche del numero e della proporzione presuppongono i caratteri dell'eternità, dell'immutabilità e della perfezione, l'associazione medievale, abbracciata anche da Burzio, tra principi boeziani e pedagogia ecclesiastica, benché sotto molti aspetti contraddittoria,⁵⁴ era funzionale a trasferire gli attributi della prima alla seconda, ovvero ad affermare che l'educazione musicale post-guidoniana fosse la sola canonica e universale, perché radicata nella concezione filosofica antica e connaturata alla musica stessa.

Oltre al conservatorismo, altri due elementi, già individuati da Ann E. Moyer,⁵⁵ risaltano nell'elogio burziano. In primo luogo, il gusto, condiviso con Gaffurio, per la fioritura erudita e la moltiplicazione dei riferimenti colti, che si riflette nella tendenza di Burzio alla giustapposizione di citazioni ed *exempla* in catene lunghissime e solo precariamente collegate da un tessuto connettivo originale, d'autore, che dia loro stabilità e compattezza. Come si è detto in precedenza, l'impressione è quella di un nutrito zibaldone. In secondo luogo, Burzio propaga un'opzione teorico-musicale e filosofica tradizionalista e scolastica, raccogliendo a suo sostegno argomenti *ex auctoritate*, senza impegnarsi in prima persona in una riflessione sui principi e sulla storia della tradizione. All'erudizione, in Burzio, non segue la prospettiva storica e filologica che il lettore moderno si aspetterebbe in vista della riaffermazione di dottrine che, in parte inconsapevolmente ereditate, erano state ampiamente e criticamente discusse nella letteratura di età antica e medievale. In questo senso, il confronto con la latinità è solo apparentemente vivace, poiché gli spunti da Cicerone, Valerio Massimo, Censorino e Macrobio non sono storicamente e prospettivamente collocati, bensì schiacciati su un piano astorico, senza il necessario intervento autoriale per collegare gli uni agli altri in un'unità discorsiva e argomentativa superiore e criticamente orientata. Superficiale rimane anche la lettura delle fonti medievali, come gli *Enchiridiades*, lo pseudo-Odo e, paradossalmente, lo stesso Guido d'Arezzo.⁵⁶

Cionondimeno, la difesa della combinazione di guidonismo e *ars musica* scelta da Burzio, demandata da una parte alle armi di un linguaggio polemico assai espressivo, dall'altra all'affastellamento di una vasta collezione di antichità musicali, si rivelò efficace, a giudicare dal buon credito di cui l'autore del *Florum libellus* godeva all'alba del XVI sec.⁵⁷ e del limitato successo delle riforme di Ramis de Pareja al di fuori del circolo bolognese del battagliaio e fedelissimo allievo Spataro. Pur offrendo un impegno intellettuale limitato e poco originale, Burzio poteva contare sull'ampio accordo, in tutti gli am-

54. Le due tradizioni furono fatte combaciare solo al prezzo di innumerevoli distorsioni, dal momento che l'epistemologia pitagorica, pur affermando l'atemporalità e l'assolutezza delle proprie proposizioni, sottintendeva pratiche musicali del tutto differenti e storicamente irrelate a quelle che invece si proponeva di insegnare la pedagogia medievale.

55. MOYER, *Musica scientia*, pp. 39-52.

56. In tutto il *Florum libellus* il nome di Guido ricorre decine di volte, ma meno di dieci sono i riferimenti o le citazioni che Burzio potrebbe aver incorporato autonomamente nel testo. La quasi totalità della conoscenza di Burzio sulla materia guidoniana è filtrata attraverso il *Ritus canendi* di Giovanni Gallico.

57. In proposito PIRANI, *Il Florum libellus*, pp. 5-6.

bienti culturali della società, circa la collocazione quadriviale della musica e su questo fare perno per riaffermare, congiuntamente, la pedagogia musicale d'ordine tradizionale.

Il prestigio dell'*ars musica* nel tardo XV sec. si coglie non soltanto nei *curricula* scolastici e universitari, tendenzialmente refrattari ad una riforma delle strutture della conoscenza e dell'insegnamento, ma anche tra molti di coloro che, forti di una rinnovata capacità di leggere e interpretare i testi dell'antichità greca e latina, si facevano portatori di istanze di rinnovamento nei campi della cultura e dell'educazione. Per saggiare continuità e discontinuità tra musicografia e umanesimo, risulta opportuno trattenersi sul terreno della *laus musicae*, un sottogenere dell'elogio delle discipline che fu banco di prova comune per teorici della musica e professionisti delle *humanae litterae*.

2. *L'ars musica nelle prolusioni universitarie*

Gli umanisti si cimentavano nell'elogio della musica e delle altre discipline liberali nelle prolusioni e prelezioni universitarie, quando, ingaggiati da uno *Studium*, erano chiamati ad inaugurare in forma solenne l'anno accademico o anche soltanto il ciclo delle proprie lezioni. Le prolusioni seguivano, eccezion fatta per alcuni casi straordinari,⁵⁸ uno schema assai rigido: dopo l'esordio, affidato all'*excusatio* e alla *captatio benevolentiae*, il corpo principale dell'orazione era destinato alla *laus disciplinarum*, illustrazione del prestigio e dell'utilità delle scienze del Trivio e del Quadrivio e delle altre materie coltivate nell'ateneo, medicina, filosofia e diritto, mentre in coda al discorso si concludeva, rivolgendosi direttamente agli studenti, con l'*exhortatio ad disciplinas capessendas*. Anche l'elogio delle *artes* seguiva una precisa topica, che poteva variare leggermente a seconda della tipologia di orazione: ad esempio, per l'introduzione ad una singola materia (in tal caso si parla di prelezione, piuttosto che di prolusione), si potevano discutere i pregi delle altre discipline sottolineando i legami da queste intrecciati con quella principale.⁵⁹

Presentata allo *Studium* fiorentino tra il 1447 e il 1449, quella di Andrea Benzi, figlio del celebre medico senese Ugo, è fra le più canoniche.⁶⁰ Lunga-

58. Mi riferisco a quello di Lorenzo Valla e della sua orazione per l'inaugurazione dell'anno accademico 1455-1456 presso lo *Studium Urbis*. Struttura e topica del genere della prolusione sono illustrate in CAMPANELLI, *L'Oratio e il "genere"*.

59. È il caso di alcune prolusioni 'orientate' di Guarino Veronese, nelle quali il *focus* è impostato sulla retorica (GUARINI VERONENSIS *Proemium in lectionis artis oratoriae*, in MÜLLNER, *Acht Inauguralreden*, pp. 285-291), oppure quello della doppia orazione tenuta da Gregorio Tifernate, rivolta prevalentemente alla lode dell'astrologia (GREGORII TIPHERNI *De astrologia oratio* e *De studiis litterarum oratio*, in MÜLLNER *Reden und Briefe*, pp. 174-191).

60. ANREAE HUGONIS DE SENIS *Oratio quam recitavit in principio studii Florentiae*, in MÜLLNER, *Reden und Briefe*, pp. 107-115. Sulla figura di Andrea rimando alla voce e alla bibliografia di CRAVERI, *Benzi, Andrea*.

mente elogiata la città e i suoi più illustri personaggi⁶¹ e riaffermato il profitto spirituale che le discipline liberali recano all'animo dello studioso, l'oratore segue un ordine rigoroso nel discutere l'*utilitas* delle singole *artes*, prima di quelle *sermocinales*, poi di quelle *quadriviales*, per giungere infine all'elogio della filosofia, alla quale è dedicato il discorso. Per lodare la musica, ciò che, secondo il comune argomento della *suavitas*, è in assoluto più piacevole, Benzi riprende puntualmente molti degli *exempla* di Quintiliano, ma glissa sul congiungimento tra musica e oratoria che era al centro del capitolo X del primo libro dell'*Institutio*.⁶² Compare anche il *topos* di Timoteo che eccita e blandisce Alessandro Magno, frequentissimo nelle prolusioni umanistiche.⁶³ Quest'ultimo episodio ha avuto un'enorme fortuna nella teoria musicale in lingua latina del XVI e XVII sec., ma prima del XV sec. il *Thesaurus musicarum Latinarum* non ne registra occorrenze, e per quanto riguarda la letteratura musicale quattrocentesca, esso compare soltanto nel *Complexus effectuum musicae* e nel *De inventione et usu musicae* di Johannes Tinctoris, nel *Theoricum opus* di Franchino Gaffurio e nel *Florum libellus* di Burzio, sebbene in quest'ultimo caso dislocato al capitolo XI.⁶⁴ Poiché le fonti antiche che raccontano la vicenda sono in greco e la musicografia solo a partire dal XVI sec. e con grande difficoltà si sarebbe appropriata di quella lingua, l'intermediazione umanistica, incarnata dalla traduzione di Leonardo Bruni, risulta in quest'occasione sufficientemente determinante per la diffusione e il successo dell'aneddoto.⁶⁵

Per molti versi analoga è l'orazione di Andrea Brenta *In disciplinas et bonas artes*, pronunciata a Roma probabilmente nel 1482.⁶⁶ Anche qui la musica è *ars quadrivialis*, ancella dell'astrologia nel calcolo dei moti celesti: «Coelum, enim, ut sapientissimi viri testantur, symphonia et quadam concordia harmonia compositum compactumque est».⁶⁷ In più, rispetto agli argomenti «detrita et pervagata et iam quasi fastidium moventia» che Lorenzo Valla aveva già stigmatizzato in una sua celebre prolusione romana,⁶⁸ l'umanista padovano aggiunge una bella prova d'eloquenza, raffinato sviluppo di un tema quin-

61. Nel panegirico Benzi nomina Leonardo Bruni, Poggio Bracciolini, Giannozzo Manetti e Carlo Marsuppini come massimi esponenti di una rinata disciplina oratoria: ANDREAE HUGONIS DE SENIS *Oratio*, ed. Müllner, p. 108.
62. *Ibid.*, p. 112, rr. 1-11.
63. *Ibid.*, pp. 111-112, rr. 33-1: «ab ea namque legimus Magnum Alexandrum a Timotheo musico ad arma excitari solitum atque etiam ab eodem mutatis modis revocatum».
64. TINCTORIS *Opera theoretica*, ed. Seay, vol. 2, p. 174; *Libri quinque de inventione et usu musicae*, ed. Dean, III, IX 37; GAFFURIO, *Theoricum opus*, I, I, c. 6v, rr. 9-16; *Theorica musice*, ed. Illuminati, I, I 26, p. 20. La storia è accennata anche dall'umanista francese Jacques Lefèvre d'Étaples, autore degli *Elementa musicalia* (Parhisi, Joannes Higmanus, Volfgangus Hopilius, 1496, ISTC ij00472000) e nel *Lilium musicae planae* di Michael Keinspeck (in universitate Basiliensi, Michaelis Furter, 1496, ISTC ik00008500).
65. BASILIO DI CESAREA, *Discorso ai giovani*, ed. Naldini, VIII, 9, p. 241.
66. Il testo del Brenta, già edito dal Müllner (ANDREAE BRENTII PATAVINI *In disciplinas et bonas artes oratio Romae initio gymnasii habita*, in MÜLLNER, *Reden und Briefe*, pp. 71-85), è stato nuovamente curato da Maurizio Campanelli in BRENTA, *Discorso sulle discipline*; per quanto riguarda la datazione si vedano le pp. 24-38 del medesimo studio.
67. ANDREAE BRENTII PATAVINI *In disciplinas*, ed. Campanelli, 34, p. 78.
68. LAURENTII VALLENSIS *Oratio habita in principio sui studii*, in VALLA, *Orazione per l'inaugurazione*, ed. Rizzo, 3, p. 192, rr. 11-12.

tiliano (*Inst.* I, X 16), descrivendo il benefico effetto della musica nella vita dell'uomo, ovvero il riscatto della *voluptas*.⁶⁹ Celebrazione solo apparentemente simile a quella che Valla fece nel *De vero falsoque bono*, dove si sosteneva la continuità tra l'arte e l'esperienza musicale quotidiana, intendendo per quest'ultima la percezione sonora dei fenomeni naturali e della gestualità umana, e si indicava, parafrasando Quintiliano (*inst.* I, X, 10), nell'antichità stessa della musica la testimonianza dell'incessante ricerca del piacere da parte dell'uomo.⁷⁰ Il Valla già prospettava, inoltre, un possibile legame della musica con l'arte della parola sulla scorta della propria esperienza personale.⁷¹

La costante fortuna dell'impostazione quadriviale è dimostrata dalle prolusioni tenute da Marcantonio Coccio, il Sabellico, alla scuola di Rialto a Venezia (*post* 1484) e trasmesse nelle ultime tre *Orationes* dell'edizione a stampa veneziana del 1502.⁷² Il Sabellico, che nell'*Oratio de origine et incrementis philosophiae* esprime una sconfinata stima per l'arte musicale,⁷³ è da ricordare per aver interpolato nella rigida topica della *laus*, basata sul modello di Quintiliano e così sempre avulsa da nozioni tecniche della corrente prassi musicale, qualche più concreto riferimento, come la menzione delle *figurae* (gli elementi della notazione mensurale) e di alcune consonanze (*diatessaron*, *diapente* e *diapason*) alle quali il Coccio abbina correttamente i rispettivi rapporti matematici (*epitritus*, *hemiolius* e *duplaris*).⁷⁴

Gli esempi di Benzi, Brenta e Sabellico non si discostano, nella sostanza, dall'impostazione di Gaffurio e Burzio. La musica è *ars quadrivialis* e la sua incidenza sui sentimenti e sulle passioni degli uomini deriva dal sostrato numerico-proporzionale comune a micro e macrocosmo. Come nei testi dei mu-

69. ANDREAE BRENTII PATAVINI *In disciplinas*, ed. Campanelli, 34, p. 78 «Ea igitur maxime cum superi utantur et delectentur, nos utique illam amplecti oportet, sine qua vita nostra multa, delectabili, onesta et prope necessaria voluptate careret et privata esset, cum natura ita debiles et imbecilles nati simus ut vel parvo labore defatigemur vel curis et doloribus frangamur, quibus saepe confecti ad mortem usque compelleremur necesse esset, nisi his corporis animique molestiis haec de qua loquimur divina scientia auxilio excogitata adinventaque esset. Haec nanque labores minuit et lenit, haec animos a solitudinibus et curis remittit relaxatque, haec iracundiam et omnes animi impetus refrenat et domat».
70. VALLA, *De vero falsoque bono*, ed. De Panizza Lorch, XXII 2-3, p. 27: «Nam nonnulli autores sunt antiquissimam omnium studiorum musicam extitisse (cfr. QVINT. *inst.* I, X 10), ut appareat antiquissimum studium extitisse voluptatis. Siquidem nihil aliud musica efficit quam voluptatem».
71. *Ibid.*, XXII 3, p. 28: «Nam ipse huic scientie iam inde a puero impensam operam dedi vel quod ad poeticam atque oratoriam conducere vel quod res iucundissima videbatur».
72. MARCI ANTONII SABELLICI *Opera*, Venetiis, per Albertinum de Lisona Vercellensem, 1502, cc. 72v-80r, Edit16 CNCE 24232, esemplare della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, 9.2.E.32. Vita e opere del Sabellico sono presentate in TATEO, *Coccio, Marcantonio*; sulle sue prolusioni rimando a LETTERIO, *Filosofia e musica*, pp. 207-212.
73. MARCI ANTONII SABELLICI *Opera*, c. 75r, ff. 29-32.
74. *Ibid.*, cc. 74v-75r «Nec prima artis consecrator erudimenta, sunt ea fere nota omnibus, quae et quibus, inter se discreta modis, prima reperiantur elementa: figurae, toni, numeri et quam multiplex. Ex his conficiatur vocum concordiam et diatessaron ex epitrito est, ex hemiolio diapente, ex duplari numero diapason, aliaeque symphoniae ex aliis miratione conflantur numeris».

sicografi, non si rintracciano neppure qui i segni di una ricerca originale sugli autori, perlomeno latini, delle fonti pitagorico-platoniche della matematica e della filosofia naturale che avevano, più o meno approfonditamente, affrontato il tema musicale: Cicerone, Censorino, Calcidio, Macrobio, Boezio, per citarne alcuni. Si segnala, d'altro canto, la stretta dipendenza da Quintiliano, nella scelta dei *loci* come in alcune tematiche marginali. Quintiliana è, ad esempio, la considerazione della musica alla stregua di un piacere nobile e decoroso, che si addice all'aspirante oratore.⁷⁵ Tuttavia, tale influenza non segna, negli esempi appena discussi, un cambio di paradigma della musica in senso linguistico-retorico: l'*Institutio* si configura soltanto, in questo contesto, come il più facile e rapidamente consultabile deposito di *loci* che gli umanisti avessero a disposizione. Altre orazioni umanistiche dimostrano, invece, una maggiore disponibilità a confondere i confini tradizionali della disciplina musicale e a mescolare le sue acque con quelle delle *artes sermocinales*; in queste, la sensibilità del retore-umanista, fondata sul principio che «orotem, qui debet esse sapiens, non geometres faciet aut musicus [...], sed hae quoque artes, ut sit consummatus, iuvabunt»,⁷⁶ si manifesta con più evidenza, sbilanciando l'impalcatura e i rapporti interni tra le *artes liberales*.

La reale portata degli interessi musicali di Guarino Veronese è difficile da valutare.⁷⁷ Si possono innanzitutto citare alcune notevoli testimonianze indirette. Ludovico Carboni, allievo della scuola guariniana, si distinse come improvvisatore di versi latini in musica, e scrisse nell'epitaffio del maestro di aver appreso da lui l'arte di «texere [...] resonanti carmina plectro».⁷⁸ L'epistolario di un altro discepolo, Giorgio Valagussa, è punteggiato di riferimenti alla musica, anche qui, come nel caso del Carboni, concepita innanzitutto quale pratica e nobile diletto; in una lettera del 1448, appena ammesso alla scuola di Guarino, prega infatti l'amico Cristoforo Urceo di inviargli una «cithara», perché possa intervallare, con un'esercitazione piacevole ma intellettualmente gratificante, le ore di studio.⁷⁹ In un'altra occasione, il Valagussa si ripropone di comporre un elogio della musica per l'amico Paolo da Imola, che esorta a non farsi scoraggiare dalle difficoltà che l'apprendimento dell'arte presenta al neofita: «Neque labor discendi te perterreat, etsi admodum primo ingressu difficilis videtur»; una volta appresi i fondamenti, infatti, la musica è il miglior strumento per equilibrare le passioni dell'animo, come dimostrano gli esempi di Timoteo, Salomone, Davide e Achille.⁸⁰

75. QVINT. *Inst.* I, XII 18-19: «Qui vero imaginem ipsam eloquentiae divina quadam mente conceperit [...] geometrae potius ac musico impendat».

76. QVINT. *Inst.* I, X 6.

77. Giudizio reso ulteriormente complicato dalla propagazione di alcune inesattezze: ad esempio, il Marciano gr. VI 10 di Francesco Barbaro non viene dalla biblioteca di Guarino, come vorrebbe GALLO, *Musica nel castello*, p. 96, ma dalla scuola di Vittorino da Feltre; di più sulla storia di questo codice in seguito.

78. Leggo da GALLO, *Musica nel castello*, p. 98.

79. GEORGII VALAGUSSAE *Epistolarum familiarum liber primus*, 7, in RESTA, *Giorgio Valagussa*, pp. 132-133. La testimonianza del Valagussa è stata esaminata da Mariarosa Cortesi, che ringrazio per averla portata alla mia attenzione, in CORTESI, *Alcuni passi*, p. 32.

80. GEORGII VALAGUSSAE *Epistolarum familiarum liber secundus*, 1, in RESTA, *Giorgio Valagussa*, pp. 133-135.

Oltre alle prove lasciate dagli allievi, alcuni testi di Guarino stesso permettono di cogliere, quantomeno in filigrana, il suo atteggiamento nei confronti dell'arte musicale. In una lettera a Francesco Barbaro, ad esempio, il maestro veronese consiglia al veneziano di non desistere dai suoi propositi educativi e di non lasciarsi influenzare da quegli «iniqui» che lo esortano ad abbandonare lo studio per dedicarsi alle ricchezze di famiglia, i quali, scrive Guarino, soltanto un Timoteo, il musico alla corte di Alessandro Magno, potrebbe convertire grazie alla forza prodigiosa delle sue melodie.⁸¹ Diversamente dai casi precedenti, la potenza della musica non è qui intesa come manifestazione dell'ordine numerico del cosmo, ma come sostituta del discorso persuasivo, interpretazione che apre la strada all'affiliazione, sul piano strumentale e creativo, della musica all'*eloquentia*. L'esempio di Timoteo permette di notare fin d'ora che il rovesciamento di prospettiva, da quella matematica a quella retorico-poetica, non richiedeva necessariamente un nuovo bagaglio di *loci* letterari, ma poteva impostarsi su quello stesso nucleo di *exempla* che veniva usualmente impiegato per dimostrare l'apparentamento della musica con le *matheseos disciplinae*.

L'*eloquentia*, che Guarino concepisce come preconditione necessaria anche al discorso tecnico e scientifico,⁸² ha per il veronese un intimo e arcaico legame con la poesia e la musica, impersonato dall'Orfeo oraziano, il quale era in grado di «*immites lenire feras, adducere quercus, | saxa movere sono testudinis et prece blanda | ducere quo vellet*».⁸³ Il verso più frequentemente citato nelle orazioni guariniane (sia di Guarino, sia del figlio Battista), la descrizione omerica di Nestore, è in questo senso altrettanto significativo, poiché il poeta combina i temi del discorso, della musicalità e della fascinazione della parola in una mirabile unità: ἀπὸ γλώσσης μέλιτος γλυκίων ῥέειν αὐδῆ.⁸⁴ Infine, nella prelezione ferrarese *In lectione rhetoricae* del 1443, il campo semantico della

81. GUARINO VERONESE, *Epistolario*, ed. Sabbadini, vol. I, ep. n° 4, p. 8, rr. 31-41. Dal riferimento al modo frigio si intende che la fonte è sempre Basilio Magno. Vedi anche *Epistolario*, ed. Sabbadini, vol. I, n° 259, p. 405, rr. 49-60; vol. II, n° 682, p. 275, rr. 58-64; vol. II, n° 684, p. 277, rr. 7-10; vol. II, n° 823, p. 520, rr. 25-28.

82. GUARINI VERONENSIS *Prooemium in lectione artis oratoriae et de eius laudibus*, in MÜLLNER, *Acht Inauguralreden*, p. 287, rr. 29-31.

83. Si tratta di una composizione di tasselli oraziani che leggo in GUARINI VERONENSIS *Prooemium*, ed. Müllner, p. 288 (vedi anche GUARINI VERONENSIS *In inchoanda lectione rhetorices praefatio*, in MÜLLNER, *Acht Inauguralreden*, p. 297; *In lectione rhetoricae praefatio Ferraria dicta*, in MÜLLNER, *Acht Inauguralreden*, p. 304). Segnalo qui gli opportuni rimandi: *immites lenire feras* cfr. HOR. *ars* 394 («lenire tigris, rabidosque leones»); *adducere quercus* cfr. HOR. *carm.* I, XII 11-12 («blandum et auritas fidibus canoris | ducere quercus»); *saxa movere... quo vellet* HOR. *ars* 395-396. È interessante notare che questi versi si presentano, nella stessa peculiare ricombinazione, in una lettera del 1458 inviata da Sigmund Gossembrot a Hieronymus Rotenpeck ed edita in SCHEDEL, *Briefwechsel*, ed. Joachimsohn, p. 25. Poiché il figlio di Sigmund, Ulrich, studiò in Italia e, in particolare, alla scuola ferrarese di Battista Guarino, è ipotizzabile, in questa circostanza, dall'orazione o dagli scritti guariniani.

84. *Il.* I 249. Cfr. GUARINI VERONENSIS *Oratio in principio lectionis de Ciceronis Officiis*, in MÜLLNER, *Acht Inauguralreden*, p. 291; *In inchoanda*, ed. Müllner, p. 297; *In lectione*, ed. Müllner, p. 305.

musica è applicato da Guarino alla descrizione dell'ammaliamento prodotto dal discorso ornato, sfruttando l'ambivalenza interpretativa dell'armonia musicale, che è al contempo metafora della perfezione linguistica e concreto mezzo della prassi oratoria, quando intesa come eccellente scelta di fonemi e corretta gestione dell'emissione vocale.⁸⁵

Curiosamente, nella celebre prova oratoria del figlio Battista per l'inaugurazione dell'anno accademico ferrarese del 1453, sulla quale pesa però il sospetto di un rimaneggiamento paterno,⁸⁶ le intuizioni di Guarino non vengono sviluppate e la musica rimane ancorata alle *matheseos disciplinae*. Battista certo non dimostra disinteresse nei confronti della disciplina, anzi, fra le proslusioni recensite in questa sede, la sua è una delle più ampie e ricche di *exempla*.⁸⁷ La musica, collocata insieme all'astrologia e alla pittura (*perspectiva*) in una sottocategoria delle scienze matematiche (aritmetica e geometria⁸⁸), è suddivisa in tre classi organologiche: «ore solo, ut in cantilenis, aut ore et manibus, ut in tibiis et modulationibus, aut solis manibus, ut in cithara».⁸⁹ Battista si rivolge anche ai temi più frequentemente dibattuti, richiamando svariati episodi: Pitagora nell'officina, Temistocle sbeffeggiato perché ineducato alla musica (al contrario di Epaminonda), gli studi musicali di Socrate e di Chirone, Timoteo che eccita Alessandro, Pitagora che calma i giovani esagitati, l'uso guerresco della musica presso gli Spartani, i banchetti romani accompagnati dal canto e dagli strumenti.⁹⁰ L'applicazione della musica alla medicina è accennata da Battista per mezzo di un passo tratto dalle *Noctes Atticae* di Aulo Gellio.⁹¹

Meno stereotipate le note di chiusura della *laus musicae*, nelle quali Bat-

85. GUARINI VERONENSIS *In lectione*, ed. Müllner, p. 305 «quid per deum immortalem tam vel intellectu iocundum vel auditu suave quam acutis sententiis ornatisque verbis oratio polita et, ut ita dicam, florida? quis in eo captando mente atque auribus sono saturari umquam possit, ubi sententiarum acumen, aptissimus rerum ordo, festiva compositio prompta et venusta quadam dignitate condita dulcem et concinnam efficiat, ut sic dixerim, harmoniam?».
86. PIACENTE, *Battista Guarini a Bologna*. Si vedano anche le note filologiche di PIACENTE, *Sul testo dell'Oratio*.
87. GUARINI BAPTISTAE *Oratio de septem artibus liberalibus in inchoando felici Ferrariensi gymnasio habita anno Christi MCCCCLIII*, in GUARINI, *Opuscula*, ed. Piacente, pp. 59-88.
88. GUARINI BAPTISTAE *Oratio*, ed. Piacente, 6, p. 68, rr. 25-27; p. 69, rr. 23-25. Notevole e assai precoce l'ampliamento del novero delle discipline ad ammettere anche la pittura. Altrettanto interessante la gerarchizzazione interna alle scienze matematiche, che esalta la priorità ed eccellenza di quelle astratte, matematica e geometria, su quelle applicate, musica, astrologia e pittura.
89. *Ibid.*, 6, p. 69, rr. 30-32.
90. *Ibid.*, 6, pp. 69-70. La fucina pitagorica è richiamata da BOETH. *Mus.*, ed. Friedlein, I 10, pp. 108-110; l'episodio di Temistocle e quello di Chirone sono rispettivamente narrati da QVINT. *Inst.* I, X 19, 30 e STAT. *Ach.* vv. 572-576; la vicenda di Timoteo è tratta sempre dalla lettera *Ad adolescentes* (cap. VIII) di Basilio di Cesarea; la variante del più noto racconto di Pitagora che blandisce un giovane eccitato dal modo frigio, ordinando al citaredo di passare ad un ritmo spondaico, è narrata in BOETH. *Mus.*, ed. Friedlein, I 1, pp. 96-97, rr. 10-17. Gli usi dei Lacedemoni sono descritti in GELL. I 10, 11.
91. GELL. IV 13, 1-3. Cfr. GUARINI BAPTISTAE *Oratio*, ed. Piacente, 6, p. 71, rr. 6-10.

tista supera i rigidi confini del genere elogiativo, facendo diretti riferimenti alla vita quotidiana, in questo caso alle danze e ai divertimenti musicali del suo tempo, alle usuali pratiche mediche, come il rilevamento del polso arterioso, e alla credenza nei cori celesti del paradiso, *unicum* nella letteratura della *laus musicae* universitaria.⁹² Dei tre aspetti citati dal giovane umanista, quello della «musica del polso», come è stato liberamente definito,⁹³ ha i più evidenti addentellati con l'insegnamento universitario: «vos quoque, medicae artis periti, quaeso nonne, cum arteriam tangitis, aut morbi aut sanitatis ex proportionibus musicis signa comprehenditis?».⁹⁴ Nancy G. Siraisi e Leofranc Holford-Strevens hanno dimostrato che il tema della musicalità del polso è originato da un'interpretazione avicenniana (*Canon medicinae* 1, 2, 3, 1) del *De pulsuum differentiis* di Galeno,⁹⁵ secondo la quale i rapporti matematici attraverso cui il medico greco descriveva, in termini di frequenza e di intensità, la pulsazione regolare corrisponderebbero alle *rationes* musicali delle consonanze (3:1 *diapason-diapente*, 2:1 *diapason*, 3:2 *diapente*, 4:3 *diatessaron* e 5:4 il rapporto della terza giusta); la condizione di buona salute si esprimerebbe, dunque, in un polso consonante, mentre la malattia causerebbe, evidentemente, la dissonanza della pulsazione.⁹⁶ L'inferenza del medico arabo si diffuse, poi, con enorme successo presso i fisiologi occidentali, una parte importante della formazione dei quali si basava sullo studio del *Canone* avicenniano. Affermazioni del tutto analoghe si leggono infatti nelle opere di molti medici e filosofi provenienti dagli *Studia* italiani, come, fra gli altri, Pietro d'Abano, Ugo Benzi e Giovanni Garzoni; le loro testimonianze manifestano il largo consenso nell'ambiente medico intorno a questo principio avicenniano.⁹⁷

Per quanto riguarda la musica celeste, nell'orazione guariniana leggiamo:

non parvam postremo musicae laudem esse censeo, quod ex theologis nostris aliqui opinentur, postquam rectae vitae homines in aeternas illas ac beatissimas sedes evolaverint, eos ibi musicae cantibus esse delectandos.⁹⁸

92. GUARINI BAPTISTAE *Oratio*, ed. Piacente, 6, p. 71: «sed quid huius rei ab antiquis argumenta requirimus? credo enim omnes, qui in hoc celebratissimo hominum conventu adsunt, nonnumquam in choreis nostris adnotasse quodam cantus genere celeriores, quodam vero tardiores incedere saltantes. Vos quoque, medicae artis periti, quaeso nonne, cum arteriam tangitis, aut morbi aut sanitatis ex proportionibus musicis signa comprehenditis? non parvam postremo musicae laudem esse censeo, quod ex theologis nostris aliqui opinentur, postquam rectae vitae homines in aeternas illas ac beatissimas sedes evolaverint, eos ibi musicae cantibus esse delectandos».

93. SIRAI, *The Music of Pulse*.

94. GUARINI BAPTISTAE *Oratio*, ed. Piacente, 6, p. 71.

95. CLAUDII GALENI *Opera omnia*, ed. Kühn, pp. 516-517, citato in LETTERIO, *La «Musica del polso»*, p. 241.

96. SIRAI, *The Music of Pulse*; HOLFORD-STREVEN, *The Harmonious Pulse*.

97. SIRAI, *The Music of Pulse*. Trattazioni specifiche espunte dalle opere inedite di Giovanni Garzoni, Giovanni Michele Alberto Carrara e Giorgio Valla si leggono in LETTERIO, *La «Musica del polso»*, pp. 249-257.

98. GUARINI BAPTISTAE *Oratio*, ed. Piacente, 6, p. 71.

Si potrebbe sospettare in questo caso un'influenza del medico e musicografo parmigiano Giorgio Anselmi (1386-1440?), autore del dialogo *De musica*.⁹⁹ Anselmi, laureato in medicina e poi docente all'Università di Parma, si trasferì intorno al 1420 nei territori estensi, in particolare a Modena, per esercitare la sua professione. Ricevette, come riconoscimento, la cittadinanza onoraria di Ferrara nel 1428, indizio che permette di ipotizzare una diffusione delle sue teorie nell'ambiente di Guarino Veronese e del figlio Battista.¹⁰⁰ La prima conversazione del *De musica*, «de celesti harmonia», ambientata ai bagni di Corsenna nel 1433, tra Giorgio stesso e il nobile Pier Maria Rossi di Sansevero, riguarda la musica delle sfere secondo la teoria platonica e neoplatonica, che l'interlocutore di Anselmi mira a confermare, connotandola, però, in chiave cristiana: alle orbite planetarie si aggiungono le gerarchie angeliche, che producono, in relazione le une alle altre, «omnes consonarum vocum differentias», ovvero sono tenute a «nunc ad diatessaron nunc ad diapente nunc ad diapason et ceteras semperque differentes consonantias permutare», secondo le leggi universali delle proporzioni musicali e, come per la musica *instrumentalis*, modulano il loro suono per mezzo di «phtongos et limmata et dieses et commata».¹⁰¹ Come Battista nell'orazione, anche Anselmi sostiene che le anime dei beati, quando «solute corporibus illime evellantur»,¹⁰² partecipano al concerto oltremondano.

Rientrando da Ferrara nell'ambiente universitario bolognese si rintracciano ulteriori testimonianze circa la tendenza di alcuni umanisti a spostare il baricentro della musica verso le *artes sermocinales*. È il caso della prelezione al corso di retorica del 1436-1437 tenuta da Lapo da Castiglionchio il Giovane, personaggio che nella letteratura musicologica recente ha già ricevuto qualche attenzione, soprattutto grazie al suo dialogo intitolato *De curiae commodis*.¹⁰³ L'orazione, nella quale si discetta a lungo del valore dello studio delle *disciplinae*, le uniche a contribuire al perfezionamento dell'essere umano, poiché esse sole garantiscono all'uomo di ottenere e conservare la virtù morale e le conoscenze che gli permettono da un lato di affermare la propria indifferenza verso gli accidenti della sorte, dall'altro di dare forma alla civiltà, conserva la suddivisione tra arti del Trivio e del Quadrivio, e singolarmente le discute in modo tradizionale.¹⁰⁴ Per la musica Lapo richiama l'episodio di Timo-

99. ANSELMINI *De musica*, ed. Massera.

100. Vedi ADKINS, *Anselmi*.

101. Leggo da ANSELMINI *De musica*, ed. Massera, pp. 100-101.

102. *Ibid.*, p. 100. Il senso generale della proposizione indica che l'aggettivo «illime» dipende dal soggetto femminile singolare «anime nostre»; se l'edizione Massera è corretta, si può prendere in considerazione un metaplasmo di declinazione (*illimes > illimae*), non però altrove attestato (la forma *illimae*, infatti, non ha dato alcun risultato nelle principali banche dati).

103. Vedi WEGMAN, *The Crisis*, pp. 78-79 ; ZANOVELLO, *Les humanistes florentins*. Ai fini di questa ricerca è utile toccare anche gli aspetti biografici del fiorentino, per i quali rimando a FUBINI, *Castiglionchio*; GUALDO ROSA, *Lapo da Castiglionchio*; CELENZA, *Renaissance humanism*.

104. LAPI CASTELIUNCULI *Oratio habita in suo legendi initio ad scolares et alios ibi praesentes*, in MÜLLNER *Reden und Briefe*, pp. 129-139.

teo, sottolineando l'aspetto di quella forza coercitiva che i suoni esercitano sull'uditorio, tale da permettere al musicista di produrre a seconda della propria volontà i sentimenti dell'ira, della felicità, della misericordia o dell'odio.¹⁰⁵ Una potenza analoga a quella della musica è descritta nel paragrafo dedicato all'arte retorica: l'eloquenza, che, oltre a fornire gli strumenti linguistici per poter discutere di qualsiasi argomento, ha come fine ultimo la persuasione, può convincere ad abbracciare pienamente un'idea o a rifiutarla, e rende l'oratore che sappia intimamente sedurre il proprio pubblico simile a un dio.¹⁰⁶

Lapo mette a tema il potere suggestivo della musica anche nel dialogo *De curiae commodis*. Con l'apparente proposito di dimostrare che, nonostante alcuni evidenti fenomeni di corruzione morale, la Curia romana sia il luogo più santo della Cristianità, Lapo tratteggia l'evocativo affresco della pompa che ne accompagna la liturgia, ponendo particolarmente in risalto la componente musicale:

sedente pontifice maximo in augusta illa pontificum sede collocato, cuncti ex ordine assederunt ac divini illi hymni ac psalmi disparibus variisque vocibus decantantur, quis est tam inhumanus, tam barbarus, tam agrestis, quis rursus tam immanis, tam Deo hostis, tam expers religionis, qui haec aspiciens audiensque non moveatur?¹⁰⁷

Non è mai stata messa in dubbio da parte dei musicologi la sincerità dell'umanista nel descrivere la grandiosità romana,¹⁰⁸ così come invece è stato fatto in diverse occasioni dalla filologia umanistica. Lucia Gualdo Rosa e Christopher Celenza, basandosi sulle numerose ed esplicite testimonianze contenute nell'epistolario di Lapo, sono concordi nell'affermare che l'umanista era profondamente critico nei confronti dell'ambiente curiale e che la sua reale posizione non corrispondeva a quella del Lapo personaggio del dialogo.¹⁰⁹ Evidentemente, anche gli argomenti musicali del fiorentino andranno riconsiderati alla luce delle nuove ricerche filologiche, mettendo in conto la possibilità che l'autore ritenesse l'impiego della musica nelle cerimonie pontificie un'ostentazione di ricchezza e un segno di scadimento morale.

La legittimità dell'impiego e dello studio della musica nei circoli ecclesiastici sarà ripresa e ampiamente sviluppata in un celebre capitolo del *De cardi-*

105. LAPI CASTELIUNCULI *Oratio*, ed. Müllner, p. 134, rr. 6-11.

106. *Ibid.*, pp. 134-135, rr. 32-6.

107. LAPI CASTELIUNCULI *De curiae*, in CELENZA, *Renaissance humanism*, III 23, p. 130.

108. Cfr. GALLO, *La musica in alcune prolusioni*, p. 207; WEGMAN, *The Crisis*, pp. 78-79; ZANOVELLO, *Les humanistes florentins*, p. 629. Wegman ha intravisto in questo passo un precoce ritratto del *music hater*, una caricatura di chi nel XV e XVI sec. avversava la polifonia mensurale, considerandola per vari motivi una prassi inadeguata al contesto liturgico.

109. Oltre alle numerose critiche che Lapo indirizza alla curia papale nel suo carteggio privato (trasmesso dal ms. Como, Biblioteca Comunale, 4.4.6, ff. 262-292), Celenza ha individuato nel *De curiae commodis* alcune affermazioni in contraddizione rispetto alla tesi apparentemente difesa: CELENZA, *Renaissance humanism*, pp. 51-56.

nalatu di Paolo Cortesi.¹¹⁰ Non può essere taciuta la differenza sostanziale che intercorre tra lo scritto di Lapo e quello dell'umanista romano: se nel primo si accenna alla dimensione pubblica della musica, nel secondo, invece, Cortesi si concentra esclusivamente sul suo riconoscimento ed uso nella sfera privata.¹¹¹ È opportuno, ora, ricordare quanto è già stato scritto sulla nascita della critica musicale in quel particolare *speculum principis* che è il *De cardinalatu*, ovvero che la trattazione del tema musicale è condotta sia sotto l'aspetto dei contenuti, sia per quanto riguarda la scelta del lessico, con i mezzi della retorica ciceroniana propri del Cortesi, cioè a dire che i criteri di giudizio espressi dall'umanista sono desunti dai concetti della retorica, mentre la terminologia tecnica tradizionale, il gergo medievale della musica e degli strumenti, è integralmente sostituita da equivalenti classici o da coltissime – quanto incomprensibili – perifrasi;¹¹² basti richiamare l'esempio degli organi, definiti «illa pneumatica genera... in quibus fistulae stamneae quasi in arcis figuram coagmentari solent».¹¹³ Per quanto riguarda l'importazione dei termini della retorica mi limiterò a citare il *tricolon* «tum iteratio, tum conclusio, tum vocum extenuatio» riferito al diversificato tocco dei suonatori di liuto,¹¹⁴ gli elementi del quale sono tratti da un passo del *De oratore* dove Cicerone descrive puntualmente le modificazioni di ritmo e intensità che bisogna saper distribuire in un discorso pubblico.¹¹⁵ Ancora più significativa la corrispondenza istituita da Cortesi fra i *genera dicendi* e le forme della messa, del mottetto e delle cantilene profane.¹¹⁶ In aggiunta a quanto già scritto su quest'ultimo aspetto, noto che l'umanista non si limita a cogliere dalla *Rhetorica ad Herennium* e dall'*Orator* la tripartizione del *genus* in *grave*, *temperatum* o *mediocre*, e *tenue*,¹¹⁷ ovvero una generica scala di valori, ma trasferisce anche i criteri di quella classificazione nella gerarchia delle forme musicali: i mottetti, ad esempio, aulicamente definiti «carmina praecentoria», sono «litorio [ovvero relativo allo stile della messa] permixta cantu» e non è necessario «uniusmodi servarentur in canendo modi»,¹¹⁸ dove Cicerone descrive il genere intermedio proprio come quello della mescolanza e della varietà stilistica.¹¹⁹

110. Numerosi gli studi sull'argomento, fra i quali mi limito a segnalare il classico PIRROTTA, *Musica e orientamenti*, e BRANCACCI, *Musica, retorica*.

111. Cortesi parafrasa l'ottavo libro della *Politica* di Aristotele quando circoscrive tre opinioni sulla musica: quella di chi la considera «ignavae voluptatis invitatrix», quella di chi le assegna una finalità puramente intellettuale («disciplina... quae in symphoniae modorumque cognitione versetur») e infine quella di chi, come l'autore stesso, ne riconosce entrambi i pregi, sia come materia di studio, sia come fonte di diletto: «nos vero hoc tempore eam non modo delectationis, sed etiam disciplinae morumque causa dari debere censemus». I passi sono tratti da PAULI CORTESII *De cardinalatu libri tres*, in Castro Cortesio, Symeon Nicolai Nardi Senensis alias Rufus calcographus, II, cc. 72r-74v, edito parzialmente in PIRROTTA, *Musica e orientamenti*, pp. 234-249, p. 234.

112. Un'analisi completa in BRANCACCI, *Musica, retorica*, pp. 426-430.

113. PAULI CORTESII *De cardinalatu*, ed. Pirrotta, c. 73r, p. 236.

114. *Ibid.*, c. 73r, pp. 237-238. Vedi anche BRANCACCI, *Musica, retorica*, p. 428.

115. CIC. *De orat.* III, 53, 202-203.

116. Vedi BRANCACCI, *Musica, retorica*, pp. 417-418.

117. RHET. HER. IV, X 15-XI; CIC. *Orat.* 5-6, 20-21.

118. PAULI CORTESII *De cardinalatu*, ed. Pirrotta, cc. 73v-74r, p. 240.

119. CIC. *Orat.* 6, 21, 5-9.

Nei decenni che separano Lapo da Castiglionchio da Paolo Cortesi furono pronunciate due prolusioni del tutto singolari, nelle quali il concetto orientativo canonico dell'unità delle scienze è spinto tanto innanzi da permettere al loro autore, Gregorio da Città di Castello, il Tifernate, di affermare la contemporanea consanguineità della musica con le materie del Quadrivio e con quelle del Trivio, ed esplicitare quel legame teorico che soltanto nel *De cardinalatu* venne effettivamente convertito in pratica concreta.¹²⁰ Incerto, ad oggi, il luogo e l'anno di composizione delle orazioni intitolate *De astrologia* e *De studiis litterarum*, forse a Parigi negli anni Cinquanta o a Mantova nei primi anni Sessanta:¹²¹ la prima è un panegirico dell'astrologia, giudiziale e quadriviale, la seconda, presentata pochi giorni dopo,¹²² una più completa ed organica prolusione, che segue fedelmente i canoni del genere, nonostante si dichiari inizialmente come rispetto alla norma, «quia trita est et pervagata, deflectemus turpe existimantes semper in iisdem vestigiis consistere et eandem, ut aiunt, cantilenam decantare».¹²³

Elogiate la grammatica, la dialettica, la retorica e la poesia, Gregorio passa alle materie quadriviali, definendo in un primo tempo la musica come scienza dei rapporti armonici, ovvero come semplice derivazione della matematica, per approfondire poi la disciplina a lui più cara, quella astrologica. Tratteggiando l'ordine e la natura dei corpi celesti, il Tifernate applica a ciascun pianeta un numero: l'unità a Giove, rappresentante del genere maschile, il due a Giunone, emblema del femminile, e via dicendo; il numero sei corrisponde a Venere «quae ideo Harmoniae mater dicta est, quia sex ad duodecim diapason efficit consonantiam, sex ad novem hemiholon, quam nos sesqualteram nominamus, rursum sex ad octo diatessaron».¹²⁴ Si tratta di un'inedita espansione del discorso, che sembrerebbe confermare l'impostazione quadriviale di Gregorio, e che il Müllner attribuiva alla cultura greca dell'umanista umbro; credo, tuttavia, ci siano valide ragioni per pensare che questo, come altri riferimenti, non provenga affatto dalle fonti della letteratura greca, ma sia filtrato attraverso il *De nuptiis* di Marziano Capella.¹²⁵ Concludendo l'orazione, Gregorio riprende il tema dell'unità delle scienze, che egli dimostra richiamandosi proprio alla musica, la disciplina secondo lui più versatile e

120. Pubblicate per la prima volta in MÜLLNER, *Reden und Briefe*, pp. 174-191 e parzialmente riedite in CARDINI, *Le prolusioni*, pp. 295-302.

121. Vedi PAGLIAROLI, *Gregorio*; BUTCHER, *Filellenismo*, pp. 131-132; REGOLIOSI, *Gregorio*, p. 169; CARDINI, *Le prolusioni*, pp. 287-294. La lamentela del Tifernate circa l'ignoranza musicale degli uomini dei suoi tempi sembra adattarsi meglio alla situazione italiana, piuttosto che a quella parigina: GREGORII TIPHERNI *Oratio de studiis litterarum*, in Müllner, *Reden und Briefe*, p. 189, rr. 26-31.

122. Vedi GREGORII TIPHERNI *Oratio de studiis*, ed. Müllner, p. 190, rr. 23-27.

123. *Ibid.*, p. 183.

124. *Ibid.*, p. 188.

125. Cfr. MART. CAP. VII 737; per i successivi riferimenti a Giuseppe Flavio, Timoteo, Damone, Asclepiade, Teofrasto, Senocrate, Talete Cretese, Ierofilo e Orfeo (in GREGORII TIPHERNI *Oratio de studiis*, ed. Müllner, pp. 189-190) vedi MART. CAP. IX 926-927. In nota all'espressione «Harmoniae mater dicta est», Müllner rimanda alla *Teogonia* di Esiodo, v. 933.

interconnessa con le altre.¹²⁶ Con arditezza, poi, afferma di riconoscere nella musica «colores [...] rhetoricis coloribus similes, ut repetitionem, frequentationem et alios complures».¹²⁷ L'affinità tra la musica e la retorica è inequivocabilmente affermata e rafforzata dal paragone stabilito tra i mezzi strutturali della forma musicale e le figure linguistiche: la *repetitio*, analoga alla *iteratio* che evocerà il Cortesi, e la *frequentatio*, che Reinhard Strohm ha ricondotto alla figura della ricapitolazione.¹²⁸ Non si tratta, tuttavia, della prima occorrenza della similitudine tra *colores rhetorici* ed elementi musicali: oltre alla testimonianza di Gobelinus Person indicata da Strohm (*Tractatus musicae scientiae*, 1417), è opportuno richiamare tre fonti ancora più antiche, quali il *Tractatus practice de musica mensurabili* di Prosdodimo de Beldomandi (1412), il *Pomerium* di Marchetto da Padova (1318?) e la *Musica* di Aribo (XI sec.), a dimostrazione della profondità di questa vena interpretativa e della sua presenza anche nelle opere di importanti esponenti della Scolastica e delle scuole ecclesiastiche medievali.¹²⁹

L'affermarsi di forme di analisi e composizione musicali fondate sul paragone tra musica e retorica trovava ulteriore fondamento nei legami che era possibile stringere tra la prima arte e la poesia partendo dalla considerazione della musicalità insita nella parola e della natura ritmica del metro, come lo stesso Tifernate testimonia nel paragrafo dedicato alla poetica, dove vincola il compositore di versi ad un'educazione musicale sia teorica sia pratica: «potam non solum musicae rationem, sed etiam usum habere oportet».¹³⁰ Sui rapporti tra musica e poetica, è utile qui richiamare la prelezione di Filippo Beroaldo *In enarratione Questionum Thusculanarum et Oratii Flacci continens laudem musices*, o, più semplicemente, *De musica*, nella quale il filologo e commentatore bolognese introduce il suo duplice corso indicando la musica come termine medio tra la componente cosmologica della filosofia ciceroniana e la poesia oraziana.¹³¹ Messi da parte i numerosissimi *exempla* tradizionali tratti da Quintiliano, Basilio e Marziano Capella, rispecchiano invece la singolare cultura del Beroaldo il riferimento a Flavio Filostrato e alla sua *Vita*

126. GREGORII TIPHERNI *Oratio de studiis*, ed. Müllner, p. 190, rr. 15-21.

127. *Ibid.*, p. 190.

128. STROHM, *Neue Aspekte*, p. 144. Per i termini della retorica: CIC. *De orat.* III 206, II 56; *Rhet. her.* IV 40, 52-53.

129. MÜLLER, *Der tractatus*, p. 195; BELDOMANDI, *Tractatus*, ed. Coussemaker, p. 226; MARCHETTI DE PADUA *Pomerium*, ed. Vecchi, I, IV, III, p. 71; ARIBO, *De musica*, ed. Smits van Waesberghe, p. 50.

130. GREGORII TIPHERNI *Oratio de studiis*, ed. Müllner, p. 187, rr. 13-21.

131. Sul Beroaldo rimando a RAIMONDI, *Codro*, pp. 76-99; GALLO, *La musica in alcune prosluzioni*, pp. 209-212; GARIN, *La cultura filosofica*, pp. 364-387; ANSELMINI, *Le frontiere*, pp. 13-51; ANSELMINI, *Filippo Beroaldo*, e rispettive bibliografie. L'orazione si legge nell'*editio princeps* PHILIPPI BEROALDI BONONIENSIS *Orationes et poemata*, Bononiae, Benedictus et Plato de Benedictis, 1491, cc. c2v-c5r, ISTC ib00491000, esemplare della Bayerische Staatsbibliothek, Inc. c.a.817. Del Beroaldo è noto anche un epigramma al virtuoso ferrarese Pietrobono dal Chitarrino, trasmesso dalla c. k2v della suddetta edizione.

di Apollonio di Tiana¹³² e a Vitruvio,¹³³ ma ancor di più i concettosi appunti sul rapporto tra musica e poesia. Quest'ultimo si dice già vivo e operante in alcuni testi biblici, come il Salterio e i Cantici veterotestamentari, nonostante la materia altissima e apparentemente refrattaria alla versificazione («quae omnia exametris et pentametris versibus [...] apud Hebreos composita citra salesbrosam aspredinem progrediuntur»¹³⁴), e si sarebbe poi rivelato anche nella poesia latina, che uscì dalla sua rozzezza arcaica proprio grazie allo studio musicale del verso, e raggiunse il suo culmine con le composizioni di Orazio:

Ceterum, cum antiquiores numeri rusticis et inconditis similes essent, poetica, ut auctor est Censorinus,¹³⁵ veluti legitima musica compositior magisque modulata profluxit, quae modulatione metrica asperitudinem levigaret et cuncta venustaret, etenim rythmos numerosque musicos ac pedes peculiariter complexi sunt poetae illi qui lyrici cognominantur, ab eo quod ad lyram illorum carmina condecenter canebantur [...] quorum apud Graecos longe Pindarus princeps extitit, apud Latinos Oratius, qui, ut auctor est Quintilianus,¹³⁶ fere solus lyricorum poetarum legi dignus est.¹³⁷

Le osservazioni musico-poetiche del Tifernate e del Beroaldo non sono spunti o proposte originali, ma rappresentano l'estremo esito – ovvero il riverberarsi nell'ambiente accademico e l'adeguamento teorico – della prassi, diffusa nelle corti e nei cenacoli italiani, di improvvisare, cantando, componimenti poetici latini accompagnati dal suono degli strumenti a pizzico.¹³⁸ Una tra le più estese *laudes musicae* di quest'epoca, il *De musica et poetica* di

132. BEROALDI *Orationes*, c. c4r, rr. 17-20: «Musica curas abigit, clementiam suadet et ad leniendos affectus plurimum valet et, ut inquit eleganter apud Philostratum Canius tibi-cen, musica merentibus adimit merorem, hilaris efficit hilariores, amatorem callidior-em, religiosum ad deos laudandos paratior-em», cfr. FLAVIUS PHILOSTRATUS, *The life*, ed. Conybeare, V, XXI, pp. 508-512. Beroaldo stesso fu autore di una traduzione del testo, data alle stampe bolognesi dei Faelli nel 1501: PHILOSTRATUS, *De vita Apolloni Thyaneii scriptor luculentus a Philippo Beroaldo castigatus*, Bononiae, Benedicto Hectoris, 1501, Edit16 CNCE 36020.

133. BEROALDI *Orationes*, c. c4v, rr. 12-16: «Architectus quoque citra musicem perfectus non erit, quae in primis efficax est, ut inquit Vitruvius, ad balistarum, catapultarum, scorpionum temperaturas hydraulicas quoque machinas efficere nemo poterit sine musicis ratiocinationibus», cfr. VITR. I, I 9. Il bolognese era vivamente interessato alle arti meccaniche degli antichi Romani, come dimostra la sua edizione dei *gromatici: Opera Agricolationum, Columellae, Varronis, Catonisque nec non Palladii, cum excriptionibus Philippi Beroaldi et commentariis quae in aliis impressionibus non extant*, Bononiae, Benedictus Hectoris, 1494, ISTC iso0348000.

134. BEROALDI *Orationes*, c. c4v, rr. 25-27.

135. Cfr. PS. CENS. *Frg.* IX 3.

136. Cfr. QVINT. X, I 46.

137. BEROALDI *Orationes*, cc. c4v-c5r, rr. 27-2.

138. Richiamandosi a questa tradizione, Nino Pirrotta tentava di spiegare l'indebolirsi del contributo italiano alla polifonia d'arte nella seconda metà del Quattrocento: PIRROTTA, *Musica e orientamenti*, pp. 225-228. Alcune testimonianze della poesia latina in musica sono riprese in HANKINS, *Humanism*, pp. 252-257.

Raffaele Brandolini, è diretta espressione di questa peculiare tradizione poetica e performativa.¹³⁹

Il fratello di Raffaele, Aurelio, detto Lippo, fu oratore, docente di retorica e poeta, capace in una sua *laus musicae* tenuta a Capua, in apertura dell'anno accademico 1478-1479, e alla presenza di Ferrante d'Aragona, di superare brillantemente il senso letterale dei classici *exempla* musicali di Orfeo e Anfione, interpretandoli come narrazioni mitologiche che racchiudono in modo semplificato l'essenza di grandi trasformazioni storiche e culturali: la levitazione di oggetti inanimati e l'edificazione di mura e città al suono della musica cosa sono – chiede retoricamente Aurelio – se non la raffigurazione arcaica e simbolica degli uomini «dirozzati et ammaestrati dalla doctrina et eloquentia»?¹⁴⁰ Non diversamente Raffaele, rimasto legato e vicino al fratello fino alla morte di quello, di peste, a Roma nel 1497, argomentava il suo *De musica et poetica* indicando nello studio dell'armonia musicale, metro razionale di tutte le cose, il motore stesso della civilizzazione dell'uomo e nello strumento della lira l'effigie del progresso.¹⁴¹ Sosteneva Brandolini che la conquista della cultura e dei rudimenti del vivere civile non salvaguardava l'umanità dai rischi dell'anarchia e della disgregazione, e che al fine di un decisivo perfezionamento dell'impresa umana, ovvero per rafforzare il senso della giustizia, placare o rendere grazie agli dei, stabilizzare le istituzioni civili, generare una memoria collettiva che fosse identificativa di una comunità, era stata inventata l'arte poetica, la quale si era unita alla conoscenza della musica nei poeti, creatori e preservatori al contempo di civiltà.¹⁴²

Al termine di questa lunga carrellata si possono facilmente apprezzare i punti di contatto tra la concezione della musica in Burzio e in molte produzioni umanistiche: la musica è *ars quadrivialis*, imparentata strettamente ad aritmetica, geometria e astrologia; essa è capace di imprimere una forte impressione sulla sensibilità e sulla moralità umane grazie alla sua fondazione numerico-proporzionale, impressione che nel mondo arcaico era associata alla magia; tale forza si esercita in molti campi dell'esperienza e nei mestieri degli uomini (medicina, politica, arti militari, etc.), aiutando a raggiungere l'eccellenza in ciascuno.

All'interno del *corpus* umanistico della *laus musicae* emerge, però, un'apparente oscillazione della musica tra il polo matematico e quello linguistico. Non si tratta di un tentativo di assimilazione della musica alle *artes sermocinales*, bensì dell'effetto tangibile del *bias* retorico-linguistico degli umanisti alle prese con l'impalcatura enciclopedica delle discipline, se non, come ac-

139. Il trattatello è stato pubblicato in BRANDOLINI, *On music*, ed. Moyer; si veda anche la bibliografia segnalata alla p. viii. Le figure di Raffaele e del fratello Aurelio sono descritte dalla Moyer nell'introduzione al suddetto volume e da GALLO, *Musica nel castello*, pp. 101-152, nel quale sono anche presentati in appendice alcuni scritti di Aurelio.

140. Cito il volgarizzamento curato dallo stesso Aurelio che si può leggere in GALLO, *Musica nel castello*, p. 135.

141. BRANDOLINI *De musica*, ed. Moyer, p. 24, rr. 18-24.

142. Esempio di tale sincretismo vuole essere Raffaele stesso: BRANDOLINI *De musica*, ed. Moyer, pp. 86-90.

cadeva spesso, dell'interferenza manifesta del soggetto principale della prelezione, che nel caso delle cattedre assegnate agli umanisti era il più delle volte la retorica. Per inclinazione o necessità, gli umanisti costituivano l'*eloquentia* quale punto di fuga prospettico delle altre scienze, causando così il parziale schiacciamento della musica sulle arti della parola, nel verso come nel discorso, ma non sottoponevano per questo a critica il posizionamento tradizionale della musica nel sistema delle discipline, né mettevano in discussione la natura matematica del suo oggetto di studio, la proporzione.

D'altro canto, l'integrazione nel discorso sulla musica di elementi desunti dalla retorica è anche indice della necessità, sistematicamente avvertita dagli umanisti, ma già carsicamente presente nella *Fachliteratur* musicale medievale,¹⁴³ di esprimere giudizi in merito alle dimensioni non matematicamente quantificabili della musica, ovvero in merito a tutte quelle prassi, come la composizione o l'esecuzione, che, inevitabilmente associate al gusto estetico e all'espressività, non ricadono nella sfera della scienza armonica (*theorica*) né in quella della didattica del canto piano, del contrappunto o della musica figurata (*practica*).¹⁴⁴ Infatti, benché Burzio, nel suo sforzo reazionario e integralista, abbia escluso dalla *laus musicae* i *loci* quintiliani introdotti da Gaffurio nel *Theoricum*, il *Florum libellus* manifesta comunque i segni del sempre più invadente sincretistico terzo polo della *musica poetica*.¹⁴⁵

In due occasioni la connessione tra musicale e retorico-poetico adombrata da Burzio dipende da fonti medievali; così, infatti, l'associazione tra modi ecclesiastici e affetti (II, V), e l'elogio del canto gregoriano quale veicolo espressivo della Sacra Scrittura (I, XXVIII).¹⁴⁶ Sempre in II, V, il parmigiano consiglia a chi voglia dedicarsi alla composizione polifonica di applicarsi nello studio delle opere già pubblicate e disponibili («cantiones vel cantus

143. Alcuni esempi del sincretismo musico-retorico dei musicisti medievali sono già stati riportati discutendo la prelezione del Tifernate. Ulteriori elementi in NIEMÖLLER, *Die musikalische Rhetorik*, pp. 292-304.

144. Cfr. NIEMÖLLER, *Die musikalische Rhetorik*, p. 292: «In der Gegenüberstellung der am numerus orientierten rationalen Musikvorstellung und der dem *sensus* zugeordneten Wahrnehmungs- und Wirkungsauffassung vollzieht sich der Wandel zum affektiven Musikverständnis, das mit rhetorischen Mitteln realisiert wird».

145. Espressione mutuata dai *Praecepta musicae poeticae* di Gallus Dressler (1563).

146. Il primo passo è desunto direttamente dalla *Musica practica* di Ramis, che a sua volta dipendeva dalle fonti iberiche di Egidius de Zamora e Ludovico Sanchez: BURTIUS, *Florum libellus*, ed. Massera, II, V 40: «Primus nanque tonus inducit letitiam, ut musicorum repertum est documentis, et mobilis ac habilis est ad omnes affectus producendos. Secundus vero est gravis et flebilis in lamentationibusque habilis [...]». Vedi anche PIRANI, *Il Florum libellus*, pp. 241-242. L'opera di Johannes Cotto è a sua volta alla base della trattazione della modalità in Egidius de Zamora: TORSELLI, *Musica practica*, p. 437. Il secondo luogo è la citazione *verbatimim* di un passo del trattato *Musicae artis disciplina* dello pseudo-Odo: BURTIUS, *Florum libellus*, ed. Massera, I, XXVIII 165: «Nam, si recte perpendis, valde mirabile est quod nocturnis Responsoriis sonnolentorum graviter et dissolute ad vigilandum turbam exhortari videtur; in Antiphonis vero plane et suaviter sonat, in Introitis autem quasi voce praeconia nos ad divinum excitamur offitium, in Alleluia suaviter gaudet, in Tractu vero et Gradualibus plane et protense humiliataque voce nos accendere videtur, in Offerrendi vero et earum versibus, maxime in Communionibus, quantum in hac arte valuerit moderator idem patefecit [...]». Vedi anche PIRANI, *Il Florum libellus*, p. 226.

in finitos lectitasse») e di selezionare e reimpiegare i loro moduli compositivi («neumas sive reductiones cantuum delectabiles sciat usurpare»), nella consapevolezza che «bona est usurpatio in componendo».¹⁴⁷ Come illustrato da Klaus Wolfgang Niemöller, si tratta dell'affermazione del principio didattico dell'*imitatio*, tipico delle classi di retorica, già introdotto in ambito musicografico da Tinctoris;¹⁴⁸ ma sospetto che questo principio pedagogico giunga a Burzio attraverso il magistero di Giovanni Gallico.¹⁴⁹ In I, XXX, infine, Burzio trae spunto da fonti antiche e medievali per discutere della cura della voce e dell'emissione vocale.¹⁵⁰ L'argomento, pur collocandosi a metà strada tra retorica e fisiologia, è significativo, perché le esigenze performative del cantore sono silenziosamente assimilate a quelle dell'oratore, raccomandando di dosare l'altezza e l'intensità del tono nelle diverse fasi della *performance* e di allenare correttamente l'apparato vocale. *Lexemplum*, tratto da Valerio Massimo, di Demostene che rafforza la propria emissione declamando «celeri gradu scandens» oppure «fluctuum fragoribus obluctantibus» rimanda in modo ancora più evidente all'immaginario retorico implicato da Burzio. A differenza di altri luoghi della letteratura musicografica, il parmigiano non stabilisce qui una relazione tra musica e retorica, ma una, forse ancora più radicale, tra musico e retore.

3. Riforme

A fronte della ricezione passiva del *curriculum studiorum* e della concezione della musica presso alcuni musicografi e umanisti, si può rintracciare, a partire dagli albori del XV sec., un movimento di riforma dell'educazione musicale che ha criticamente preso in esame i presupposti epistemologici e gli sviluppi storici di quell'articolata fusione di teoria pitagorico-boeziana ed ecclesiastica che ereditava.¹⁵¹ Tale alternativa riguarda sia la scuola, laica e religiosa, sia l'università, ma si contraddistingue per un atteggiamento eminentemente originale e svincolato da *curricula* codificati. Così Johannes Ciconia († 1412) e Konrad von Zabern († ante 1481), pur agendo nell'ambito delle città universitarie di Padova e di Heidelberg, manifestano nelle rispettive opere grande

147. BURTIVS, *Florum libellus*, ed. Massera, II, V 39.

148. NIEMÖLLER, *Die musikalische Rhetorik*, p. 301-302.

149. Cfr. HUGHES, *The Ritus canendi*, II, II, V 4: «Sicut enim rhetores necesse est post artem et ante non paucos antiquorum quos imitari valeant ac eruditorum perlegisse libros, sic et tu, cantor, volens angelicum verbis sacris apponere cantum, te quidem oportet libros divinos canendo diu per ecclesias frequentasse».

150. BURTIVS, *Florum libellus*, ed. Massera, I, XXX 165: «Primum videlicet nequis in primordio cantus, cum velit cantare effusissimo spiritu et nimis alte, prorumpat, sed sedata et depressa voce cantuum capita pronunciet. Nam teste Cicerone libro tertio *Rhetoricorum*: "Laeduntur arteriae et canna pulmonis impeditur" [...]. Vedi anche PIRANI, *Il Florum libellus*, pp. 230-231.

151. Con 'teoria ecclesiastica' si intendono gli insegnamenti relativi alla prassi del canto liturgico e devozionale che furono sistematizzati tra IX e XI sec.

autonomia rispetto all'insieme di letture e commenti canonici dell'università. La proposta più radicale di rinnovamento della pedagogia musicale, quella di Giovanni Gallico, viene però dalla scuola 'umanistica' di Vittorino da Feltre, e si sviluppa in consonanza con il più ampio movimento della riforma monastica. Una riforma della scuola non però limitata all'ambito religioso, tantomeno quello strettamente certosino, né a quello nazional-linguistico italiano: il Gallico più volte, infatti, esplicita la natura universalistica ed ecumenica del suo programma, che è indifferentemente rivolto a latini, greci e 'barbari'.

L'insegnamento della musica alla scuola vittoriniana, che trova nel *Ritus canendi* il suo «più determinato riflesso»,¹⁵² è un caso raro, forse unico, nel panorama umanistico italiano, poiché in quel contesto la disciplina era tenuta in grande considerazione e compiutamente integrata nel progetto educativo di matrice enciclopedica che il feltrino ambiva fornire ai suoi studenti. Una cultura vasta e diversificata era ricercata nei testi originali della letteratura greca e latina, innanzitutto in quelli afferenti all'ambito delle *artes sermocinales*, giudicate dall'umanista necessario viatico a qualsiasi studio o professione, poi in quelli relativi alle *artes reales* o *quadriviales*. L'esperienza scolastica della lettura e dell'interpretazione del testo veniva confermata, in una seconda fase, per mezzo della pratica esercitazione, specialmente oratoria, ma anche musicale: la musica veniva infatti considerata oggetto sia di speculazione sia di prassi, come sottolineano i biografi di Vittorino, Francesco da Castiglione, Bartolomeo Sacchi (il Platina) e Francesco Prendilacqua, i quali tutti concordano nel ricordare come il maestro, in ossequio al «more Attico» dell'educazione greca, scegliesse personalmente i musicisti che giudicava adatti, affinché presentassero i fondamenti della loro arte ai giovani della scuola: «In musica itidem disciplina more Attico suos discipulos exerceri iubebat et ad haec edocenda magistros apud se idoneos retinebat».¹⁵³ Poiché, tuttavia, le narrazioni su Vittorino sono in parte basate storicamente, in parte viziate da distorsioni letterarie quasi agiografiche, le *Vite* scritte dagli allievi devono essere sempre sottoposte al vaglio critico. Pare improbabile, ad esempio, che il feltrino fosse eccellente «cantu et fidibus», come sostenuto da Francesco Prendilacqua, dettaglio nel quale si intravede un'interferenza con la figura di Socrate descritta da Valerio Massimo.¹⁵⁴ L'associazione di Vittorino con Socrate, benché retorica, comunica l'immagine di un maestro le cui conoscenze e propensioni spaziano in ogni campo del sapere e delle più nobili attività pratiche, e che tiene come punto di riferimento della propria pedagogia la parola, filosofica o letteraria che sia, quale strumento di ricerca e trasmissione della cultura.

Intesa, invece, come disciplina teorica, la musica era approfondita innanzitutto sul *De institutione musica* di Boezio, ma era nella disponibilità degli studenti anche il *De musica* di Agostino, come testimoniato da un'importante

152. GALLICO, *Musica nella Ca' Giocosa*, p. 191.

153. FRANCISCI CASTILIONENSIS *Vita Victorini Feltrensis*, in GARIN, *Il pensiero pedagogico*, p. 544, rr. 11-13. Le *Vite* del feltrino si possono leggere nella raccolta curata da GARIN, *Il pensiero pedagogico*, pp. 505-718.

154. VAL. MAX. VII, IX 8. Vedi anche BURTII *De laudibus musicae*, 3-5.

lettera di Ambrogio Traversari, in visita a Mantova nel 1433,¹⁵⁵ l'epistola, indirizzata al Niccoli, ha però attirato l'attenzione della filologia e, in seguito, della musicologia soprattutto per la menzione di un volume della biblioteca mantovana che conteneva diversi trattati in lingua greca: gli *Harmonica* di Tolemeo, il commento di Porfirio a Tolemeo, il *De musica* di Aristide Quintiliano, gli *Anonyma Bellermanniana* e l'*Isagoge* di Bacchio. Ecco il noto passaggio della lettera di Traversari:

Vidimus singulatim omnia XXX. Ferme erant notissima omnia, praeter pauca. Offendimus *de Musica* volumina Claudii Ptolomaei, et Quintiliani cuiusdam bene eruditi, ut ex stylo animadverti, et Bacchii Senis in eodem volumine.¹⁵⁶

A questa testimonianza si deve aggiungere l'item n° 15 «Musica Ptolemaei» dell'inventario, scoperto e studiato da Mariarosa Cortesi, dei quaranta libri inviati da Vittorino all'allievo Gian Pietro da Lucca, docente a Verona, nel 1445.¹⁵⁷ L'opera dell'alessandrino non era necessariamente l'unica del volume, poiché il redattore della lista allegata al mandato col quale il Marchese autorizzava l'uscita dei codici dal territorio mantovano scorgeva soltanto il primo titolo di ciascuna unità libraria. La stessa Cortesi ha identificato in seguito il libro visto da Traversari e quello spedito a Gian Pietro con l'attuale Marciano gr. VI 10 (= 1300) grazie a una postilla del lucchese (τόνος *quid*, f. 12r).¹⁵⁸ Il codice, bizantino, risale al XII-XIII sec. e contiene, nell'ordine, l'opera musicale di Tolemeo, sotto il titolo di *Musica*, il dialogo *De musica* dello pseudo-Plutarco, il commento di Porfirio, e i trattati di Aristide Quintiliano, dell'Anonimo Bellermanniano e di Bacchio.¹⁵⁹ Il Marciano, come dimostrano le note di possesso, appartenne a Francesco Barbaro, che l'aveva acquistato da Giorgio Trevisan, e passò, poi, alle collezioni dell'abbazia veneziana di San Michele. La presenza del codice nella città lagunare può essere messa in correlazione con gli anni di insegnamento di Gian Pietro presso la scuola della Cancelleria dal 1451 al 1456, quando fu costretto a lasciare Venezia per il diffondersi della peste e si trasferì a Lucca, dove morì l'anno seguente.¹⁶⁰

Sempre alla scuola di Vittorino ci riconduce un secondo codice di teoria musicale greca, il Napoli, Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III", III C 1, contenente l'*Arithmetica* di Nicomaco e le opere musicali di Tolemeo, pseudo-Plutarco, Porfirio, Aristide Quintiliano, Anonimo di Bellermann, Bacchio e Mesomede, vergato da Pietro Cretico, scriba attivo presso lo *scriptorium*

155. TRAVERSARI *Latinae epistolae*, ed. Mehus, VIII 51 (320), col. 419. A Mantova Traversari dice di aver visto «Latinum volumen Augustini *de musica et Categorias*».

156. *Ibid.*

157. CORTESI, *Libri e vicende*.

158. CORTESI, *Libri greci*, pp. 407-408. Sull'insegnamento del greco alla Ca' Zoiosa: CORTESI, *Greek at the School*.

159. Descritto in MIONI, *Bibliotheca*, p. 13; MATHIESEN, *Ancient Greek Music Theory*, pp. 716-720; GLOWOTZ, *Byzantinische Gelehrte in Italien zur Zeit*, pp. 476-483.

160. Sulla figura di Gian Pietro vedi CORTESI, *Un allievo di Vittorino da Feltre*; CORTESI, *Alla scuola di Gian Pietro d'Avenza*.

mantovano.¹⁶¹ La presenza di Nicomaco e il diverso ordine delle opere hanno fatto sospettare alla Cortesi che questo manoscritto sia sì figlio del Marciano, ma con un *interpositus* di mezzo.¹⁶² Va inoltre sottolineato che l’inserimento dell’opera del Geraseno da un canto è coerente con lo studio della musica nei suoi aspetti speculativi e con l’interdisciplinarietà dell’insegnamento vittoriniano, dall’altro rivela la disponibilità a Mantova di testi greci di argomento matematico.¹⁶³ Il riconoscimento sul Napoletano, da parte della Cortesi, di fitte annotazioni marginali di Gian Pietro da Lucca – testimonianze alle quali aggiungere la nota del Marciano – confuta l’ipotesi espressa da Nigel Wilson, che i trattati greci rimanessero lettera morta alla scuola di Vittorino, lì giunti casualmente o per mero ossequio ai canoni educativi bizantini.¹⁶⁴

Un altro riflesso dello studio sui trattati musicali greci alla *Ca’ Zoiosa* si osserva nella lettera datata *ante* 1443, dunque vivente Vittorino, che Sassolo da Prato, un allievo del feltrino, inviò all’amico Leonardo Dati. A quest’ultima il pratese allegò una narrazione della vita e una difesa del metodo d’insegnamento del maestro dalle accuse di un anonimo fiorentino, affrontando con particolare sollecitudine il tema dell’utilità e della moralità dello studio della musica.¹⁶⁵ Commentando la lettera di Sassolo, Anja-Silvia Goeing ha messo in guardia, come Garin ed altri più sinteticamente in precedenza, dal considerare la descrizione del maestro alla stregua di un documento oggettivo, poiché in essa l’autore fa uso di stratagemmi retorici volti non soltanto alla difesa della pedagogia vittoriniana, ma anche alla sua diffusione; pertanto, il destinatario del messaggio non è il solo Dati, quanto piuttosto l’intera gioventù intellettuale fiorentina.¹⁶⁶ Analogamente, il carattere apologetico dello scritto induce a pensare che la risposta al detrattore possa essere un espediente retorico per dare avvio alla lettera e giustificarne lo stile oratorio e accorato:

161. Descritto in MATHIESEN, *Ancient Greek Music Theory*, pp. 492-495.

162. CORTESI, *Libri greci*, p. 408; ripresa da MERIANI, *Teoria e storia*, pp. 324-325.

163. È probabile che proprio il Napoletano, e non il Marciano, sia servito a Vittorino per copiare, in favore di Niccolò Niccoli e dietro richiesta del Traversari, il *De musica* di Aristide Quintiliano e l’*Isagoge* di Bacchio in aggiunta a due orazioni di Giuliano l’Apostata e alla *Vita Homeri* dello pseudo-Erodoto: Teresa Martínez Manzano (cfr. MARTÍNEZ MANZANO, *Un códice*, pp. 240-241), seguendo un’intuizione della Cortesi, ha proposto di individuare il ms. Salamanca, Biblioteca Universitaria 2748 quale apografo del Napoletano, poiché reca le orazioni *De regno* e *Caesares* di Giuliano, i trattati di Aristide Quintiliano e Bacchio, e la *Vita Homeri*, ed è stato esemplato da due copisti latini che imitano la scrittura e il *colophon* di Pietro Cretico, lo scriba sia del Napoletano sia dell’antigrafo delle orazioni di Giuliano e del testo pseudo-erodoteo, il ms. Paris, Bibliothèque Nationale de France, gr. 3020.

164. WILSON, *Da Bisanzio all’Italia*, pp. 47, 55. Angelo Meriani ha ipotizzato che le postille del Napoletano, poiché il manoscritto fu trattenuto a Mantova da Vittorino e non fu inviato a Verona, risalgano alla permanenza di Gian Pietro da Lucca presso la *Ca’ Zoiosa*: MERIANI, *Teoria e storia*, pp. 324-325.

165. La lettera è stata pubblicata in latino e in traduzione da GUASTI, *Intorno alla vita*, pp. 42-72, e riproposta da GARIN, *Il pensiero pedagogico*, pp. 510-533. Si veda anche il commento di GOEING, *Summus Mathematicus*, pp. 141-154. Una traduzione inglese è stata curata da DELIGIANNIS, *The study and reception*, pp. 122-127.

166. GOEING, *Summus Mathematicus*, pp. 57-93.

ciò implicherebbe una precisa volontà del pratese di stendere un elogio delle discipline matematiche, e in particolare della musica, che contrastasse il discredito diffuso che circondava questo tipo di studi e non una critica specifica giunta all'orecchio.

Il detrattore accusava Sassolo e Vittorino di dedicarsi allo studio dell'aritmetica e della musica, materie giudicate volgari e indegne di una formazione davvero liberale. L'allievo della *Ca' Zoiosa* risponde chiamando in causa innanzitutto la moralità ineccepibile del maestro, poi, confermando il valore, il vantaggio e l'unità inscindibile delle *artes reales*:

Hanc Mathematicae sequuntur, Arithmetica, Geometria, Astrologia, Musica; quae iam proprio nomine disciplinae appellari videntur, quod hae solae ex omnibus certe vereque addisci possint. Hic est nodus, hoc vinculum illud, cum persaepe alias a Platone, tum in extremo maxime *Legum* suarum laudatum copiosissime; quo qui astrictus devinctusque non fuerit, in ceteris perpetuo vagari et errare cogatur.¹⁶⁷

La convinta adesione ad un progetto di formazione globale e la certezza dell'utilità di tutte le discipline, due dei principi fondamentali del metodo vittoriniano esplicitati in seguito anche dal Platina,¹⁶⁸ non erano raggiungimenti scontati se si considerano le critiche e i dubbi che contro le *artes quadriviales* venivano dal *De studiis litterarum* di Leonardo Bruni¹⁶⁹ e la prudenza che Enea Silvio Piccolomini avrebbe dimostrato nel *De liberorum educatione*,¹⁷⁰ sintomi delle resistenze interne all'*establishment* culturale del XV sec. a comprendere anche la musica tra le materie che dovessero essere effettivamente insegnate nel nascente *curriculum studiorum* umanistico.

Sassolo si appella, poi, alla partecipazione della musica all'educazione, alla vita civile e alla religiosità del mondo greco arcaico, elevato a paragone di virtù morale e intellettuale. La panoramica, pur nella sua brevità, è logicamente organizzata in senso cronologico e argomentativo dagli *exempla* mitologici e più antichi (la statua di Apollo, gli *inventores* degli strumenti a fiato e a pizzico) a quelli storici e più recenti (il contributo delle scuole filosofiche alla disciplina musicale). Le fonti dell'*excursus* sono i dialoghi platonici *Euthydemus* e *Menexenus*,¹⁷¹ le lettere *Ad familiares* di Cicerone e, soprattutto, lo pseudo-Plutarco del *De musica*, che, ricordo, era fruibile alla *Ca' Zoiosa* nella

167. SAXOLI PRATENSIS *De Victorini Feltrensis vita*, ed. Garin, p. 526, rr. 17-23. Il passo platonico è identificato da Garin con PLAT. *Leg.* XII 967d-968a.

168. PLATINAE *De vita Victorini Feltrensis commentariolus*, in GARIN, *Il pensiero pedagogico*, p. 684, rr. 12-17.

169. LEONARDUS ARRETINUS, *De studiis et litteris liber*, in KALLENBACH, *Humanist educational treatises*, pp. 102-105.

170. AENEAS SILVIUS PICCOLOMINAEUS, *De liberorum educatione*, in KALLENBACH, *Humanist educational treatises*, pp. 246-251. Sul rapporto del Piccolomini con la materia musicale rimando a STROHM, *Enea Silvio Piccolomini*.

171. Fra i libri presentati da Vittorino a Traversari vi erano anche opere di Platone: TRAVERSARI *Latinae epistolae*, ed. Mehus, VIII 49 (318), col. 418: «Misit ad me protinus Victorinus noster [...] Platoni *Leges, Epistolae et Rem publicam*».

silloge del Marciano gr. VI 10:¹⁷²

Apollinem quoque ad homines detulisse, cum ex scriptis multorum constet, tum ex statua quae illi in Delphis consecrata ferebatur, cum dextra manu arcum teneret, sinistra Gratias, quarum una gestabat lyram, citharam altera, tertia syringam.¹⁷³ Tibiis vero ex hominibus Hyagnis primus cecinisse, hunc sequutus Marsyas filius, a quo ipse edoctus Olympius phrygius, modum ipsum phrygium in Graeciam transtulisse dicitur quem eundem enarmonium genus invenisse dicat Aristoxenus.¹⁷⁴ Cithara autem Amphyonem in primis, secundum Apollinem usum accepimus.¹⁷⁵ Hos postea subsequuti cum alii multi, tum Pythagoras ipse, qui hanc artem magnopere expolivit; deinde, ab eo profecti, Timaeus locrensis, Archytas tarentinus; tota illa eruditissima familia, musicae studiosissima semper fuit.¹⁷⁶ Quos imitatus Socrates, fidibus in senectute canere didicit, magistro usus Cono cytharoedo;¹⁷⁷ eiusdem alumnus Plato in id studium unus omnium maxime incubuit, a Dracone atheniensi Metelloque agrigentino eruditus.¹⁷⁸

Il dialogo pseudo-plutarco fornisce al pratese il nocciolo degli *exempla* della *laus*, rivelandosi una sintesi efficace per affrontare gli aspetti storici ed eruditi della materia, e utile anche ad illuminare gli addentellati della scienza musicale con la componente letteraria e filosofica della cultura greca. Dietro l'impiego estensivo di quest'opera, si può intravedere, inoltre, la preferenza che il maestro Vittorino accordava al *De musica* rispetto alle trattazioni più tecniche di Aristide Quintiliano e di Tolemeo, e l'esito concreto di una parte delle sue lezioni.

Un altro punto significativo dell'elogio di Sassolo riguarda la presentazione dei pregi intrinseci alla musica, il principale dei quali è che essa sola fra tutte le discipline reca all'animo dello studioso, anche fosse alle prime armi, vantaggio intellettuale e godimento sensoriale nello stesso momento. Questa virtù era sicuramente apprezzata alla scuola di Vittorino, contrario ad un insegnamento coercitivo e autoritario:¹⁷⁹

haec sola ex omnibus disciplinis dum addiscitur, in ipso etiam principio grata, suavis et iucunda sit; cum reliquarum voluptas et utilitas, ut inquit Varro, in postprincipiis existat, cum perfectae absolutaeque

172. SAXOLI PRATENSIS *De Victorini Feltrensis vita*, ed. Garin, p. 528, rr. 15-30. I loci paralleli sono stati segnalati da ultimo in MERIANI, *Teoria e storia*, pp. 327-334.

173. Apollinem... syringam: cfr. [PLU.] *Mor. De mus.* 1136, 14, 19-22.

174. Tibiis... dicitur: cfr. [PLU.] *Mor. De mus.* 1132, 5, 14-15; quem... Aristoxenus: cfr. [PLU.] *Mor. De mus.* 1134, 11, 36-37.

175. Cithara... accepimus: cfr. [PLU.] *Mor. De mus.* 1131, 3, 7-8; 1135, 14, 15-17.

176. Hos... fuit: cfr. IAMBL. *Nic.* 168, 26-2.

177. Quos... cytharoedo: cfr. PL. *Euthd.* 272c, 295d; Mx. 235e; CIC. *Ad fam.* 9, 22, 3.

178. eiusdem... eruditus: cfr. [plu.] *Mor. De mus.* 1137, 17, 24-26.

179. Vedi VASOLI, *Vittorino da Feltre*.

sunt; in principiis vero ipsis ineptae et insuaves videantur.¹⁸⁰

Essendo a conoscenza della presenza alla *Ca' Zoiosa* di Aristide Quintiliano, stupisce che qui Sassolo non abbia attinto dai primi paragrafi del *De musica*, che tematizzano proprio l'aspetto della gradevolezza dello studio musicale.¹⁸¹ Un argomento *ex silentio*, si sa, ha un limitato valore, e impedisce di asserire che il trattato di Aristide fosse sconosciuto al pratese; ma le presenze, come le assenze, nella *laus* di Sassolo inducono a riflettere sulla gerarchia tra le fonti greche nella scuola vittoriniana: come già accennato, è infatti possibile che alcuni testi fossero impiegati dal maestro per la formazione comune a tutti gli allievi (il *De musica* dello pseudo-Plutarco, probabilmente), mentre altri, come le opere di Tolemeo e Aristide, fungessero invece da strumenti di approfondimento per gli studenti privatamente o professionalmente interessati alla materia musicale, quale si è dimostrato ad esempio Gian Pietro da Lucca.

La *laus musicae* di Sassolo risalta, rispetto a tante prove analoghe gravate dalla stereotipizzazione del genere, per la sua originalità, nell'argomentazione come nella scelta delle fonti. I due aspetti del pensiero e delle letture, in verità, erano strettamente interdipendenti in una scuola, quale era quella di Vittorino, dove l'acquisizione di una solida e vasta conoscenza scaturiva da un confronto con gli *auctores* quanto più possibile diretto. Pur confermando la collocazione quadriviale della musica e il legame, «nodus» o «vinculum», tra le discipline matematiche, Sassolo infatti si dimostra capace di infondere nuova linfa in quella impostazione, trascogliendo da fonti greche e latine, nuovi, inauditi *exempla*, che organizza in un discorso coeso e convincente.

Non è dato sapere se la preparazione di Sassolo nel campo musicale fosse appannaggio di tutti gli studenti della *Ca' Zoiosa*, e se tutti i discepoli avessero le capacità linguistiche per accedere alle fonti greche. Prendendo il caso di Giovanni Gallico, ad esempio, è legittimo domandarsi quali caratteristiche dell'esperienza mantovana, ovvero delle letture, dell'insegnamento di Vittorino e del contatto con i professionisti dell'arte musicale, possa ritrovarsi nel suo *Ritus canendi*. Un proposito che si scontra, innanzitutto però, con la scarsità di notizie che riguardano la sua permanenza alla *Ca' Zoiosa*: nei due passi autobiografici del suo trattato, egli afferma di provenire dalla città vallona di Namur, dove si era inizialmente formato come *cantor*, di essersi poi spostato in un imprecisato momento in Italia e, lì, di aver seguito i corsi mantovani di Vittorino:

Gallia namque me genuit et fecit cantorem, Italia vero qualemcumque sub Victorino Feltrensi, viro tam litteris Graecis quam Latinis affatim imbuto, grammaticum et musicum, Mantua tamen Italiae civitas

180. SAXOLI PRATENSIS *De Victorini Feltrensis vita*, ed. Garin, p. 528, rr. 11-15; haec sola... insuaves videantur: cfr. GELL. XVI 18.

181. ARISTID. I 2, 1-6: καίτοι γε ἐν μὲν ταῖς ἄλλαις τέχναις εἰ πονοίη τις, ἀλλοιοτέρας αὐτῶ διαγωγῆς χρεία πρὸς παραμυθίαν· τοῖς δὲ κατὰ μουσικὴν ἀσκουμένοις ἐν αὐτῶ τῷ πόνῳ καὶ τὰ τῆς ῥαστώνης παραπέπηγεν οὐκ ἐλάττω τῆς κατὰ τὴν γνῶσιν ωφελείας τὴν θυμηδίαν ἐπιφέροντι.

indignum Cartusiae monachum, neque tam doctoris egregii Boetii cultorem in hac re seu commendatorem, quam et sollicitum proponendae vetustatis in omnibus sectatorem et inquisitorem.¹⁸²

L'incontro con la cultura umanistica di Vittorino, confessa in seguito il vallone, fu a tal punto intenso e significativo che, solo dopo aver portato a compimento la lettura critica e approfondita dell'opera di Boezio sotto la guida del maestro, egli sentì di potersi legittimamente definire un *musicus*:

Haec omnia Namurci didiceram a cunabulis, quod est oppidum in Gallia, sed cum ad Italiam venissem, ac sub optimo viro magistro Victorino Feltrensi musicam Boetii diligenter audissem, qui me prius musicum aestimabam, vidi necdum veram huius artis attigisse practicam. Vera namque practica musicae, quam funditus tunc ignorabam, haec est: universa, quae scripta sunt hic et e puro fonte Boetii prorsus exhausta velle scire, quae vero supra tetigimus non ignorare.¹⁸³

L'espressione «e puro fonte Boetii» potrebbe far sospettare che il Gallico avesse accesso diretto ai testi greci letti, tradotti e citati dal filosofo romano nel *De institutione musica*,¹⁸⁴ tuttavia, benché l'allievo di Vittorino sia stato forse il primo a riconoscere che il trattato di Boezio è una compilazione di traduzioni,¹⁸⁵ non sono emersi elementi provanti un'influenza diretta della musicografia greca sul *Ritus canendi*. Verosimilmente, le intuizioni del Gallico sull'origine dell'opera boeziana come su molti altri aspetti della storia e della teoria musicali, sui quali non posso qui soffermarmi, si devono al suo acume critico di fronte ai testi latini di Boezio, dell'anonimo autore degli *Enchiridiades* e di Guido d'Arezzo. Proprio alla capacità di confrontarsi direttamente col testo e di recuperare il significato originale della trattatistica antica e alto-medievale Gallico si affidava per rinnovare la cultura musicale della Chiesa, che egli riteneva in profonda crisi. Il *Ritus canendi*, secondo questa prospettiva, doveva catalizzare la palingenesi della liturgia musicale; il progetto, dedicato a papa Pio II (1458-1464), mirava infatti a rigenerare la «veram antiquorum patrum atque brevem et facilem de sonis ac vocibus practicam», dove i *patres*, non sono i *philosophi* della greicità, ma gli scrittori latini della Chiesa: Gregorio Magno, Agostino, Boezio.

La volontà di riformare la pedagogia musicale della Chiesa che si manifesta nel *Ritus canendi* e lo sforzo di Sassolo per giustificare lo studio della musica

182. HUGHES, *The Ritus canendi*, I 14. Parafraresi dell'epigramma della tomba, presunta, di Virgilio: «Mantua me genuit, Calabri rapuere, tenet nunc | Parthenope [...]», distico che circolava attraverso le vite del poeta: ZABUGHIN, *Virgilio*, p. 160; riprende nel dettaglio l'argomento FRINGS, *Mantua me genuit*. Una nuova edizione del *Ritus canendi* è oggetto della mia, ancora inedita, tesi dottorale: PIRANI, *Il Ritus canendi*.

183. HUGHES, *The Ritus canendi*, I, III, XII 20-21.

184. Così, secondo MERIANI, *Teoria e storia*, pp. 326-327.

185. HUGHES, *The Ritus canendi* I, I, IV 10: «In ea namque *Musica*, quam totiens allegatus Boetius de Graeco vertit in Latinum, legitur illam a principio fuisse simplicissimam [...]».

alla *Ca' Zoiosa* sembrano, ad un primo sguardo, programmi diversi; in realtà condividono la stessa metodologia, fondata sul recupero di testi autorevoli, ma poco frequentati o malamente interpretati, come i *Dialoghi* platonici nel caso di Sassolo, il *De institutione musica*, gli *Enchirides* e il *Micrologus* guidoniano in quello del Gallico. Dalla lettura critica dei testi antichi consegue il desiderio di rinnovare la tradizione – sia essa il sistema disciplinare quadriviale in Sassolo o la pedagogia musicale boeziana nel Gallico – e di riaffermare i valori, che in entrambi i casi possono essere riassunti nelle categorie di universalità, semplicità, naturalità e piacevolezza. La differenza tra i programmi dei due allievi di Vittorino risiede invece, da un lato, nell'accesso di Sassolo alle fonti greche, che, in potenza, poteva determinare una radicale revisione dell'istruzione musicale di matrice strettamente pitagorica;¹⁸⁶ dall'altro, nel fatto che il *Ritus canendi* si carica delle ulteriori, peculiari valenze delle riforme monastiche, già di per sé stesse sensibili all'ideologia della *renovatio* e del recupero della 'integrità originale'. Pertanto, non deve stupire l'assenza, nel trattato del Gallico, di una *laus musicae* introduttiva imperniata sul tema della *utilitas* e portatrice di numerosi *exempla*. Il prologo del trattato, infatti, è interamente occupato dal programma di riforma, configurandosi come un vero e proprio manifesto dei principi dell'autore in campo epistemologico e didattico. Tale strategia discorsiva tradisce, inoltre, la sensibilità certosina del Gallico, per la quale la sola *utilitas musicae* è nella preghiera e nel perfezionamento morale e spirituale, e la musica stessa, che nel *desertum* della Certosa si ascolta nei rari momenti di una vita altrimenti votata al silenzio, deve trascendere tutte le attività umane votate al bene pratico.¹⁸⁷

Che Giovanni Gallico condividesse con Sassolo una visione 'quadriviale' della musica lo conferma, però, un interessante paragrafo in apertura della *Præfationcula in tam admirabilem quam tacitam et quietissimam numerorum concinentiam*, un agile trattatello di aritmetica commerciale o abaco che il Gallico fa seguire al *Ritus canendi*.¹⁸⁸ Qui l'autore si dice intenzionato a superare l'impressione estetica delle melodie per raggiungere l'essenza dei suoni: «plus me delectat [...] cur sic soni mixti simul consonent aut dissonent intelligere, quam eorum armoniam solis auribus ex quovis organo naturali vel instrumento quantumlibet excipere».¹⁸⁹ Il lettore non si stupisca, prosegue il Gallico, perché il suono di cui si fa un'esperienza esterna e sensoriale subito

186. La tradizione greca offriva modelli più o meno alternativi a quello pitagorico-boeziano per quanto riguardava la scienza armonica, le forme della notazione, la concezione stessa della musica. Sassolo, nella lettera al Dati, non entra nel dettaglio delle diverse teorie, e attinge soltanto dalle notizie sul costume e sulla cultura musicali dello pseudo-Plutarco.

187. Di qui il rifiuto di tutta la musica che non sia *cantus planus* e nella quali sembri prevalere il dato estetico su quello eucologico: cade quindi sotto la scure del Gallico la polifonia d'arte, ma non quella semplice, nota-contro-nota, così come prescritto dagli ordinamenti dell'ordine. In generale sulla teoria della musica presso i certosini si rimanda a RAUSCH, *Zur Musiklehre*.

188. Così nell'unico testimone, il ms. London, British Library, Harley 6525, ff. 77r-87v. In tempi diversi, ma con molti errori di lettura e interpretazione, edita dal Coussemaker e dal Seay. Anch'essa sarà riproposta in PIRANI, *Il Ritus canendi*.

189. Per questo e i due passi seguenti, si rimanda sempre all'Harleiano 6525, f. 77r.

si dissolve, mentre perdura e allietta veramente l'animo quello che si coglie con il ragionamento e il calcolo: «Sonant etenim non in aure sed in mente; sonant, inquam, non canendo simul admixti, sed invicem parvos et magnos comparando mirum in modum proportionati». È evidente che il Gallico si riferisce all'opzione pitagorica, che colloca nella proporzione tra quantità diverse l'intrinseca natura del suono musicale e stabilisce il legame originale e inscindibile tra aritmetica e musica. Ma è nel seguente paragrafo che si può cogliere, ancora una volta, l'originalità del musico vallone:

Hinc est quod, expleto quem nuper edidi *de vetustissimo ritu canendi* libro, multos, ut in Boetio sunt, in eo me fateor per alphabeti nostri litteras superfluo descripsisse numeros, nisi per algorismum etiam hic nostri temporis hominibus eorum fecero claram esse naturam.

Il teorico è consapevole della distanza che intercorre tra la matematica di Boezio e quella effettivamente in uso ai suoi tempi, l'«algorismum», e della conseguente necessità di ricondurre le proporzioni boeziane all'aritmetica commerciale corrente, un progetto che avrebbe parzialmente realizzato nella *Tacita stupendaque numerorum musica*.¹⁹⁰ Dal momento che la vitalità della scienza, antica o altomedievale, è il fine che orienta le sue decisioni,¹⁹¹ Giovanni Gallico non si limita dunque ad accogliere e a trasmettere l'armonica di Boezio, ma fornisce ai suoi lettori i mezzi essenziali per lavorare in prima persona con i numeri di quella dottrina, introducendo il sistema arabo di numerazione, le operazioni, le potenze e le radici, le forme del calcolo scritto e mentale. Pur senza aver esplicitato le estreme conseguenze della sua scelta,¹⁹² l'azione chiarificatrice del Gallico – che, noto a margine, si può interpretare alla stregua di una traduzione, anche se tra un testo di partenza e uno di arrivo non linguistici, ma matematici – implica una trasformazione sostanziale della concezione quadriviale della musica, poiché, inalterati i margini del disegno pedagogico espresso da Boezio nel prologo del *De institutione arithmetica*, le *matheseos disciplinae* devono ora dipendere dalle prassi e dagli strumenti del calcolo moderno; esse possono e devono, nella visione del Gallico, essere studiate e divulgate con una mentalità nuova, in modo lucido e indipendente dalle inveterate forme scolastiche e universitarie dell'esposizione e del commento, che abbreviavano e glossavano il testo di studio senza, però, aggiornarlo agli usi e ai metodi correnti.

A fronte della discontinua ricezione burziana delle teorie del maestro Gio-

190. Nel ms. Harleiano ai ff. 88r-96v. Si tratta di una sintesi originale dei capitoli XVII-XIX del primo, dei capitoli XXVIII-XXIX del secondo e del IV capitolo del quarto libro del *De institutione musica* boeziano.

191. Si pensi alla lettura critica delle opere di Guido d'Arezzo, qualità del Gallico attentamente studiata da MENGOZZI, *The Renaissance Reform*, pp. 163-176.

192. Un più radicale impiego degli strumenti della matematica commerciale si può apprezzare nel *De harmonia musicorum instrumentorum opus* di Franchino Gaffurio, che continua, idealmente, l'opera di Giovanni Gallico. Sul trattato di Gaffurio, si tornerà nell'ultima sezione di questo studio.

vanni Gallico, si è talvolta indicato in Bartolomé Ramis de Pareja un più fedele, se non nei dettagli, nello spirito, seguace del certosino.¹⁹³ Tra gli elementi comuni vi sono sicuramente l'attenzione al problema pedagogico e l'avversione per l'insegnamento musicale usuale, ma soprattutto la lettura puntuale del *De institutione musica* di Boezio, considerato pietra di paragone in tutti i campi del sapere musicale.¹⁹⁴ Quanto alla possibilità di saggiare somiglianze e differenze tra Ramis e il Gallico sul fronte dell'impostazione disciplinare, la *laus musicae* della *Musica practica* non è, però, un documento significativo e probante; su di essa, infatti, si allunga l'ombra dell'incompiutezza e dell'intervento editoriale, se è vero che, secondo la testimonianza di Spataro, il trattato fu dato frettolosamente alle stampe riunendo materiali non ancora rielaborati e perfezionati.¹⁹⁵ Nella *laus* si lamenta il fatto che i cantori «semidoct[i]» dell'epoca non siano in grado di apprezzare direttamente la *Musica* di Boezio, a fronte dei dotti, che ne conoscono i pregi, e al contrario dei totalmente «indocti», che non ne potranno mai neppure intuire il valore:

Boetii musices disciplina, quinque voluminibus comprehensa, quoniam profundissimis arithmeticae philosophiaeque fundamentis innititur nec passim ab omnibus intelligi potest, solet a semidoctis nostri temporis cantoribus quo obscurior est eo sterilior, doctis vero et altius intuentibus quo subtilior probabiliorque est eo firmior meliorque videri, quo fit, ut, sicut ab indoctis neglecta semper fuerit et sit, ita apud peritiores in magno pretio semper habita sit et habeatur.¹⁹⁶

Nitido è l'accento su Boezio; la personalità di Ramis pare addirittura eclis-

193. Numerose testimonianze provano che Ramis de Pareja non conobbe mai direttamente Giovanni Gallico, ma ebbe modo di leggere e apprezzarne il *Ritus canendi*. Non mancano, però, anche le differenze tra i profili del professore e del monaco, sia dal punto di vista personale e biografico, sia da quello del pensiero musicale, specialmente se si prende in considerazione la propensione, tutta ramissiana, all'innovazione pedagogica, che il Gallico avrebbe giudicato eccessiva e inutile.
194. Prima di trasferirsi a Bologna, Ramis aveva avuto l'incarico di insegnare la *Musica* boeziana all'università di Salamanca. La biografia dello spagnolo è presentata e discussa in FOSE, *The Musica practica*, p. 288. Ramis rimase legato agli ambienti universitari anche in Italia, sebbene non riuscisse ad ottenere quella cattedra «Ad Lecturam Musicae», creata nel 1450 da Niccolò V con la bolla *Inter varias*, alla quale ambiva, secondo la testimonianza di Giovanni Spataro: «In quanto a l'opera del mio preceptore, la quale desiderati de have tuta et complecta, ve dico certamente che lui mai non dete complemento a tale opera, et quella che se trova non è complecta, perché lui fece stampare a Bologna tale particole perché el se credeva de legerla con stipendio in publico. Ma in quello tempo acade che per certe cause lui non hebe la lectura publica, et lui quasi sdegnato andò a Roma et portò con lui tute quelle particole impresse, con intentione de fornirla a Roma», leggo da BLACKBURN *et al.*, eds., *A Correspondence*, p. 463.
195. SPATARO, *Honesta defensio*, ed. Vecchi, c. 14r: «Che za erano diece anni che havea facto quel libro et anchora non lo voleva porre fora, se non che tanto furono li preghi de li amici che quasi la terza parte divulgò».
196. Per questa e le successive citazioni dalla *Musica practica* si rimanda a BARTOLOMEI RAMI DE PAREIA *Musica practica*, ed. Wolf, pp. 1-2.

sarsi dietro il tributo al filosofo romano e il progetto di una semplice, neutra mediazione del suo pensiero musicale. Per il resto, è dominante l'impressione di un testo costruito su poche, non significative e, in ultima istanza, non pertinenti alla natura specifica dell'opera, citazioni classiche. Ricorrono ancora gli *exempla* di Saul, Davide, Eliseo e una lunga e piuttosto disorganica teoria di personaggi storici e mitologici della greicità: «Orphei Thracii, Amphionis Thebani, Arionis Lesbi, Mercurii, Lini, Salomonis, Pythagorae, Aristoxeni, Ptolemaei, Chorebi, Lycaonis, Prophrasti, Timothei ceterorumque adoranda vestigia». Solo in uno spunto dagli *Astronomica* di Manilio (libro terzo, v. 39) pare fare capolino il pragmatismo di Ramis: «Liceat enim mihi de musica dicere, quod Marcum Manlium de astronomia dixisse legimus: “Ornari res ipsa negat, contenta doceri”». Troppo poco per fugare i dubbi circa la completezza e l'autenticità dell'elogio.

4. *Il recupero della teoria musicale greca: dalle traduzioni alle laudes*

La conoscenza diretta della musicografia greca, pur sicuramente testimoniata alla scuola di Vittorio da Feltre, non pare, dunque, essersi trasmessa al Gallico né a quei teorici, quali Burzio e Ramis, che si erano formati sul testo del *Ritus canendi*. Al di fuori della *Ca' Zoiosa*, i primi segnali della lettura e del recupero della trattatistica in lingua greca – di età classica, romano-imperiale o bizantina – si legano al nome di Francesco Filelfo. L'interesse precoce del torentino per la materia musicale è provato dal prezioso manoscritto Palatino gr. 281 della Universitätsbibliothek di Heidelberg, contenente Leonzio di Gerusalemme, Fozio, Teodoro di Abucara, ma soprattutto il *Quadrivium* dello pseudo-Psello, le tavole dell'*Hormasia* e del *Canon hypolidius*, i capitoli teorico-musicali dell'*Expositio rerum mathematicarum* di Teone di Smirne e alcuni passi dell'*Isagoge* di Bacchio e dell'Anonimo III di Bellermann; questo codice dell'XI sec. era tra i manoscritti che Filelfo inviò da Costantinopoli a Venezia nel 1427 e che furono tratti dagli amici Giustinian, Lipomano e Barbaro.¹⁹⁷ Certamente i testi del Palatino, rari e interessanti, ma anche bisognosi di una lettura puntigliosa e attenta, rimanendo per un tempo troppo breve nel possesso di Filelfo non influirono sulla prelezione pronunciata dall'umanista allo *Studium* di Firenze nel 1429; allora non trovarono spazio, infatti, gli aspetti tecnici della disciplina, quanto piuttosto l'esaltazione del connubio tra musica e poesia, e della figura di Anfione, la cui musicalità era intesa come traduzione mitica della «dicendi suavitas».¹⁹⁸

197. Il Palatino passò nelle mani di Leonardo Giustinian; al f. 181r reca infatti la nota: ἡ βιβλος αὕτη Φραγκίσκου τοῦ Φιλέλφου ἐστίν, dove il nome del primo proprietario è eraso e sostituito da «Leonardi Iustiniani». Una recente e perfezionata ricostruzione della vicenda si legge in VENDRUSCOLO, *Iam me pudet*.

198. PHILELPHI *Oratio de laudibus historiae, poeticae, philosophiae et quae hasce complectitur eloquentiae*, in GUALDO ROSA, *Una prolusione inedita di Francesco Filelfo*, p. 322, rr. 388-390: «Neque Thebas Amphion moenibus cingere potuisset, nisi melliflue lyrae sono,

In seguito, il tolemtinate avrebbe continuato a coltivare le sue curiosità storico-musicali: nel primo dei *Convivia mediolanensia* (1443), ambientato in casa del milanese Giovanni Antonio Rembaldo, gli interlocutori si soffermano a lungo sul tema musicale, facendo riferimento ai plutarchei *De Alexandri Magni fortuna aut virtute*, *Regum et imperatorum apophthegmata*, e, soprattutto, al dialogo *De musica*, già largamente impiegato da Sassolo da Prato, e allora ritenuto autentico perché tramandato nell'edizione dei *Moralia* curata da Massimo Planude, che Filelfo leggeva nel Laurenziano Plut. 80. 22.¹⁹⁹ Nello scritto filelfiano, che per la presente trattazione si consulta dall'idiografo Laurenziano Plut. 53. 6, due dei personaggi, Iñigo d'Avalos (Aenicus) e Tommaso Tebaldi (Thebaldus), presentano pedissequamente gli argomenti dello pseudo-Plutarco, raramente interrotti dagli altri partecipanti per qualche ulteriore approfondimento, sull'origine degli strumenti musicali, sulle forme della poesia lirica e corale, sui generi teatrali della tragedia e della commedia e, infine, sulle degenerazioni che hanno afflitto la musica antica, citando esplicitamente l'eccesso di fioritura ritmica della melodia.²⁰⁰ Gli appunti mitici e storici dello pseudo-Plutarco rispondevano al ben testimoniato interesse per i legami tra musica e poesia del Filelfo, il quale nella lettera del 1455 a Guglielmo Ursino, presentando la poetica delle sue *Odae* (1449), affermava di ricercare «quicquid ad musicam harmoniam pertinere», perché la cura musicale del verso poetico avrebbe sollecitato, come la tradizione pitagorica vuole, le strutture armoniche profonde dell'anima.²⁰¹

Il dialogo dello pseudo-Plutarco sarà in seguito nuovamente impiegato da Filelfo per il trattato *De morali disciplina* (1473-1475), dedicato a Lorenzo de' Medici.²⁰² L'*Excursus* musicale in questo caso è assai più breve di quello dei *Convivia* e basato essenzialmente sugli *exempla* del *De institutione musica* di Boezio e, solo in seconda battuta, sullo pseudo-Plutarco; compaiono inoltre le *Etymologiae* di Isidoro e le *Noctes atticae* di Gellio.²⁰³ Dal confronto tra le due prove del Filelfo, quella del 1443 e quella del 1475, non risulta un ampliamento delle fonti a disposizione dell'umanista; si può anzi osservare che nel testo più recente il peso della componente pseudo-plutarchea si riduce a favore della lettura più tradizionale della *Musica* boeziana, fenomeno che può spiegarsi con la più immediata e semplice trattazione del legame tra moralità e musica che caratterizza il *De institutione musica* rispetto al dialogo. Per Filelfo, come

idest dicendi suavitas, silvestris aures delinisset».

199. Contenuti e tradizione testuale dei *Convivia* sono discussi in GIONTA, *Per i Convivia*, pp. 39, 49, 55-58. Vedi anche MANFREDINI, *Codici plutarchei*, p. 1039.

200. Cfr. Laurenziano Plut. 53. 6, ff. 17r-31r.

201. Il rapporto musica-poesia nelle *Odae* filelfiane è toccato in ALBANESE, *Le raccolte*, pp. 421-422. Dal medesimo contributo leggo la citazione della lettera all'Ursino (p. 421).

202. FRANCISCI PHILELPHI *De morali disciplina*, Venetiis, apud Gualterum Scottum, 1552 (Edit16 CNCE 18994, esemplare della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, 14.4.M.30), II, cc. 23-25. Sulla genesi dell'opera ci si affida agli studi classici del MESSER, *Franciscus Philelphus*, pp. 337-343 e di TOCCO, *Ancora*, pp. 486-491.

203. Dalla *Musica* di Boezio dipende FRANCISCI PHILELPHI *De morali disciplina*, II, cc. 23-24, rr. 10-11. La trattazione dello pseudo-Plutarco si legge invece alle cc. 24-25, rr. 27-14. Per Isidoro e Gellio: c. 24, rr. 11-18.

per Boezio, è infatti proprio questo legame il principio distintivo della musica rispetto alle altre matematiche: «Etenim cum tres matheseos disciplinae circa veritatis investigationem versentur [...], sola musica est quae non modo veritatem speculetur, sed moralitatis etiam studio sit perutilis».²⁰⁴

Raffaele Brandolini, che, come si è visto, condivideva la propensione filelfiana all'unione musico-poetica, ma non possedeva gli strumenti linguistici del tolemaico, si era scusato e giustificato con il suo pubblico per l'ignoranza della lingua greca, un *vulnus* della sua formazione che rischiava di essere stigmatizzato.²⁰⁵ Pochi anni prima, Antonio Codro Urceo nel *Sermo X in laudem litterarum Graecarum* aveva dedicato poche righe, ma delle più infuocate, all'indirizzo della disciplina musicale, dimostrando di avere egli stesso una buona conoscenza della terminologia tecnica, ma soprattutto accusando i periti in quell'arte di essere del tutto digiuni di lingua e cultura greca e, pertanto, di ignorare la provenienza del lessico e dei concetti della materia boeziana.²⁰⁶ Non risparmiava neppure, anche se indirettamente, una stoccata a Guido d'Arezzo: «Tonum dicunt a tonando dictum, nescientes significare intensionem vel chordae vel vocis, a τείνω verbo Graeco, quod est *intendo*, deductum».²⁰⁷ Ciò non deve stupire, se si considera che in ambito umanistico l'intera dottrina guidoniana era talvolta negativamente giudicata per la sua evidente incompatibilità col sistema greco.²⁰⁸ Codro avvisava inoltre, come soltanto Giovanni Gallico aveva fatto prima di lui, che il *De institutione musica* era nella sostanza una traduzione di fonti greche, motivo per cui a maggior ragione era necessario un superamento dell'opera boeziana come fonte universale della conoscenza musicale.²⁰⁹ Il richiamo di Codro rifletteva l'asimmetria tra gli

204. FRANCISCI PHILELPHI *De morali disciplina*, II, c. 23, rr. 9-12.

205. RAPHAELIS BRANDOLINI *De musica*, ed. Moyer, p. 82: «Missa nunc facio Graecorum exempla, quibus non inficior propter hanc oculorum orbitatem minimum temporis ac studii contulisse».

206. ANTONII URCEI *Orationes seu sermones ut ipse appellabat, Epistolae, Silvae, Satyrae, Eglogae, Epigrammata*, Bononiae, Ioannem Antonium Platonidem Benedictorum, 1502 (Editio CNCE 32581, esemplare della Bibliothèque municipale de Lyon, Rés 157481), c. N5r, rr. 10-12, 19-25: «Hanc [sc. musica] quoque a Graecis accepimus, sed a Graecarum litterarum ignorantibus ita nomina chorarum, symphoniarum, distantiarum inter sonos corrupta sunt, ut nihil nisi barbarum quoddam sonare videantur [...]. Litteratura obscura et difficilis, maxime quidem quibus Graecae litterae non sunt notae, quam si volumus explicare necesse est etiam Graecis verbi uti, qui nonnullae eorum Latinas non habent appellationes; hoc verissimum est, nam diatessaron, diapente, epitritus, hemiolius, epogdous, diesis et multa alia Latine dici apte non possunt. Licet nostri quidam pro epitrito sesquiterciam, pro hemiolio sexquialteram proportionem appellarunt, sed A. Gellius haec Latina nomina non habere dixit». La prelezione fu pronunciata in data incerta, come riconosciuto da RAIMONDI, *Codro*, p. 131. Il profilo dell'umanista è tratteggiato in GUALDO ROSA, *Cortesi Urceo e la bibliografia annessa*.

207. Tonum... dictum: cfr. GUIDONIS ARETINI *Micrologus*, ed. Smits van Waesberghe, VI 15, p. 116. Per il passo: CODRI URCEI *Orationes*, c. N5r, rr. 12-14.

208. Un esempio del disappunto umanistico nei confronti di Guido si rintraccia in una lettera di Ermolao Barbaro a Gerolamo Donati: BARBARO, *Epistolae*, ed. Branca, p. 20, citata in PIRROTTA, *Musica e orientamenti*, p. 224.

209. CODRI URCEI *Orationes*, c. N5r, rr. 16-18 «Boetius ab eo [sc. Aristoxenus] sumpsit et Latini tradidit, ergo sine litteris Graecis Latini nihil eruditionis haberent». La consapevo-

studia humanitatis, ormai adeguati alla cultura greca, e la musica, che persisteva nell'alveo delle discipline scolastiche o, peggio, nell'ambito della prassi e della professionalità. Come augurato dall'umanista emiliano, proprio a partire dalla seconda metà del XV sec., ma con una forte accelerazione al tramonto del secolo, il trasferimento in Italia di libri e dotti bizantini, e l'impegno degli umanisti, più che dei musicografi, nelle versioni dal greco avrebbero restituito all'Occidente quanto della teoria greco-romana non era potuto filtrare attraverso la trattatistica e le traduzioni latine della tarda antichità.

Oltre ai *Moralia* del Laurenziano Plut. 80. 22 e ai testimoni provenienti dalla scuola di Vittorino da Feltre, un nucleo della trattatistica greca giunse in Italia grazie a Bessarione. Fra i codici greci lasciati dal cardinale alla Repubblica di Venezia nel 1468 e registrati in un primo inventario vi erano tre libri, contenenti principalmente l'opera tolemaica accompagnata da altri testi o da commenti.²¹⁰ A questi si aggiunse, nell'inventario del 1474, la collezione straordinaria di un «Liber musicae novus»: Aristide Quintiliano, Manuele Briennio, il dialogo *De musica* dello pseudo-Plutarco, la *Sectio canonis* di Euclide, l'*Introductio harmonica* oggi attribuita a Cleonide, Aristosseno, Alipio, l'*Introductio* di Gaudenzio, l'*Enchiridion in musicam* di Nicomaco di Gerasa, gli *Harmonica* di Tolomeo con il commento di Porfirio.²¹¹ Il codice era definito nell'inventario «liber optimus, in pergamenno, et difficilis inventu», ed è stato individuato da Lotte Labowsky nell'attuale Marciano gr. Z 322 (= 711), scritto dal copista di Bessarione Giovanni Rhosos.²¹² Non ha invece trovato sicura corrispondenza negli inventari il ben più antico Marciano gr. VI 3 (= 1347, XII sec.), che pur non avendo nota di possesso si collega usualmente alla biblioteca del cardinale.²¹³

La biblioteca, con i libri raccolti e quelli fatti appositamente vergare, è la prova più evidente dell'attrazione esercitata dalla teoria musicale sul Bessarione, ma accenni a questioni musicali si rintracciano anche nelle opere del cardinale stesso e del suo maestro, Giorgio Gemisto Pletone, in lavori, però, che non ebbero immediata diffusione in Occidente.²¹⁴ Infine, il contributo del

lezza del Gallico si esprime in HUGHES, *The Ritus canendi*, I, I, IV: «In ea namque musica, quam totiens allegatus Boetius de Graeco vertit in Latinum».

210. Si tratta dei n° 232 «musica Ptolemei, cum expositione Aristidis Quintiliani et Briennii, in papyro», 259 «musica Ptolemei cum expositione Brienni, in papyro» e 260 «musica Ptolemei cum expositione Porphirii et aliorum, et a principio arithmetica cum expositione, in papyro, liber rarissimus». Il secondo e il terzo item sono stati individuati da Lotte Labowsky nei manoscritti Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, gr. Z 321 (=894) e gr. Z 318 (=994): LABOWSKY, *Bessarion's Library*, pp. 166-167, 439. KÖLBL, *Assimilation* riflette sul significato della raccolta bessarionea dal punto di vista scientifico e culturale.

211. Cfr. LABOWSKY, *Bessarion's Library*, p. 222.

212. Erroneamente segnalato da GALLO, *Die Kenntnis*, p. 16, nota 59 con la segnatura 332.

213. Questo manoscritto tramanda le opere musicali di Cleonide, Euclide, Aristosseno (*Elementa harmonica* e frammenti degli *Elementa rhythmica*), Aristide Quintiliano, *Anonyma Bellermanniana*, Nicomaco e Bacchio. I Marciani gr. Z 322 e gr. VI 3 sono descritti in MIONI, *Bibliotheca*, pp. 6-7; LABOWSKY, *Bessarion's Library*, p. 52; MATHIESEN, *Ancient Greek Music Theory*, pp. 693-699; GLOWOTZ, *Byzantinische Gelehrte in Italien zur Zeit*, pp. 469-477, 483-491.

214. GLOWOTZ, *Byzantinische Gelehrte in Italien und die Musikkultur*, pp. 9-10, 12-13. Agli

cardinale si può apprezzare da una più ampia prospettiva: sebbene la cultura musicale di matrice platonica non fosse mai scomparsa dall'Occidente grazie all'intermediazione di Boezio e di Calcidio, e Bessarione stesso non abbia in fin dei conti partecipato direttamente alla riflessione sulla musica, egli rappresentò il tramite preferenziale per un rapporto più diretto con il platonismo – anche musicale – grazie al suo fortunatissimo *In calumniatorem Platonis* (1469), la prima introduzione latina al pensiero del filosofo ateniese.²¹⁵

Un riflesso degli interessi musicali del Bessarione potrebbe rivelarsi nell'opera di un allievo e segretario del cardinale, il matematico e astronomo tedesco Johannes Müller (Regiomontano), che in una prelezione padovana pronunciata nel 1464 discusse brevemente dei fondatori mitici e storici della scienza musicale, citando Jubal, Hermes (ritratto secondo il mito pseudo-omerico nell'atto di trasformare una tartaruga nello strumento della lira), Pitagora e Boezio.²¹⁶ A questi si aggiungono altri due nomi: Johannes de Muris, la cui *Musica speculativa* era un manuale di riferimento nelle università d'Oltralpe frequentate da Regiomontano prima di giungere in Italia,²¹⁷ e Giordano di Nemi, astronomo di XIII sec. verso il quale il tedesco spende parole di grande stima. Interessante la notizia tramandata dal Regiomontano nella medesima orazione circa il tentativo da parte di Nicolò da Cusa di far tradurre «aestate superiori», dunque nel 1463, gli *Harmonica* di Tolemeo,²¹⁸ un'opera che figurava in almeno due esemplari nella biblioteca bessarionea – il terzo, il «Liber musicae novus», si suppone copiato dopo il 1468 perché assente nel primo

studi musicale del Pletone dedica attenzione TAMBRUN-KRASKER, *Philosophie*.

215. Vedi ancora GLOWOTZ, *Byzantinische Gelehrte in Italien und die Musikkultur*, pp. 15-16. Il tema è ulteriormente approfondito in GLOWOTZ, *Byzantinische Gelehrte in Italien zur Zeit*, pp. 107-115, 375-437.
216. La prelezione, già pubblicata in IOHANNIS DE REGIOMONTE *Oratio introductoria in omnes scientias mathematicas Patavii habita*, in ALFRAGRANI, *Rudimenta astronomica*, Norimbergæ, [Johann Petreius], 1537 (USTC 625105; esemplare della Bayerische Staatsbibliothek, 4 A.or.452), cc. a4r - β5r, è ora edita in MALPANGOTTO, *Regiomontano*, pp. 133-146, specialmente rr. 290-303; qui, alle pp. 42-43, si discute criticamente circa la datazione dell'orazione. La cultura musicale del Regiomontano e la sua relazione col Bessarione sono oggetto dello studio di GLOWOTZ, *Johannes Regiomontanus*; ma alla prelezione padovana fa riferimento anche LETTERIO, *Filosofia e musica*, pp. 206-207. Quanto all'episodio di Hermes («nonnulli autem Hermetem in littore maris deambulanti occasione testudinis ad pedem suum resonantis, primordia huius artis statuisse testantur», ed. MALPANGOTTO, *Regiomontano*, p. 140, rr. 290-292), esso deriva, ma solo in ultima istanza, dalla fonte pseudo-omerica (cfr. HOMERUS, *Inni omerici*, ed. Cassola, pp. 180-182); registro, infatti, alcune decisive differenze: nella versione antica il dio trova la tartaruga poco oltre la soglia di casa, mentre nella prelezione Regiomontano colloca la scena «in littore maris», ed è peculiare di quest'ultima versione anche il calcio dato da Hermes al carapace, esperienza che gli svela la 'sonorità' dell'animale («ad pedem suum resonantis»).
217. Regiomontano fu iscritto dapprima a Lipsia (1447), poi a Vienna (1450), dove fu discepolo del Peuerbach. Gli *Statuta* di Lipsia nella redazione del 1409-1410 stabiliscono tra i libri «ad gradum magisterii», informa PIETZSCH, *Zur Pflege*, pp. 65-70, anche la «musica Muris». Per l'ambito viennese ci si riferisce ancora a PIETZSCH, *Zur Pflege*, pp. 26-28.
218. MALPANGOTTO, *Regiomontano*, p. 140, rr. 301-303: «Musica demum Ptolemaei ut latina fieret dominus Cardinalis Sancti Petri ad Vincula aestate superiori sollicitus erat».

inventario – e con la quale potrebbe essere entrato in diretto contatto anche il matematico tedesco. Nel ben noto programma editoriale a stampa risalente al 1473-1474, il Regiomontano dava infatti avviso della prossima pubblicazione, tra le altre opere, della «Musica Ptolemei cum expositione Porphyrii», una versione latina che, se fu mai iniziata e portata a termine, non ha lasciato alcuna traccia.²¹⁹

Le notizie musicali della prelezione padovana si incardinano solo in parte nella tradizione universitaria. Regiomontano, infatti, distingue tra scienze primarie, geometria e aritmetica, e secondarie, astronomia, musica e *perspectiva*; le prime riguardano gli aspetti essenziali della quantità, continua per la geometria e discreta per l'aritmetica, le seconde, invece, si distinguono per la loro natura ibrida, poiché considerano oggetti fisici con strumenti matematici («promiscua obiecti sui consideratio»). Nel caso della musica, materia della sua analisi è, infatti, il sinolo dei «numer[i] sonorum».²²⁰ Questa distinzione tra matematiche astratte e applicate, così come l'introduzione della *perspectiva*, sono sintomi precoci del venir meno dell'unità delle *artes quadriviales* e dell'affermarsi, con lo sviluppo dell'epistemologia moderna, delle singole, autonome scienze.²²¹ Ma l'acume e la precocità di Regiomontano, unite alla conferma dell'avvenuto superamento, presso l'astronomo tedesco, di una concezione rigida e acritica del modello quadriviale e della conquistata indipendenza dal *De institutione musica* di Boezio, si possono ancor meglio individuare nel ms. Cent. V, 58 della Stadtbibliothek di Norimberga, dove Regiomontano offre, accanto ad una divisione proporzionale e tradizionale del monocordo in prosa, intitolata *Monocordi divisio secundum modernorum musicam*, una divisione del monocordo – questa volta nella forma schematica di un diagramma – in termini geometrici, operazione inedita nel panorama occidentale che prelude all'accantonamento della scala pitagorica.²²²

Alcuni libri del Bessarione, come di altri esponenti del circolo del cardinale, confluirono nella biblioteca di Giorgio Valla, che oggi si conserva in gran parte nella Biblioteca Estense universitaria di Modena; le note di possesso rivelano la notevole consistenza della raccolta teorico-musicale.²²³ Giorgio Val-

219. In formato manifesto, sopravvissuto in cinque esemplari, il programma/avviso editoriale registra numerosi titoli di opere che il Regiomontano si proponeva di dare alle stampe. Una descrizione sommaria nel *Catalogue of books*, II, p. 457.

220. MALPANGOTTO, *Regiomontano*, p. 137, rr. 161-170.

221. In accordo con MOYER, *The Quadrivium*, pp. 501-502. Un preannuncio di questa svolta si riconosce già, come si è visto nella seconda sezione di questo studio, in Battista Guarino.

222. Edita in MEYER, *Mensura*, pp. 150-153. Sulla portata storica di questa peculiare divisione vedi GLOWOTZ, *Johannes Regiomontanus*, pp. 37-46.

223. Essa comprendeva gli Estensi α.V.7.1, α.V.7.13, α.V.7.14 (cfr. PUNTONI, *Indice*, pp. 481, 482, 493) e il Napoletano III C 2 (cfr. <https://pinakes.irht.cnrs.fr/notices/cote/46278/> consultato il 26/12/2022). Quest'ultimo fu scritto da Giovanni Rhosos, mentre gli Estensi α.V.7.1 e α.V.7.14 furono copiati rispettivamente da Alfonso d'Atene e da Emanuele Zacharides, collaboratori di Andronico Callisto, il quale trascrisse *propria manu* nei ff. 1-60 dell'Estense α.V.7.1 gli *Harmonica* di Briennio: GAMILLSCHEG, *Supplementum*. Sulla derivazione dell'Estense α.V.7.1 dal Salmaticense 2748 probabilmente copiato alla scuola di Vittorino da Feltre vedi MARTÍNEZ MANZANO, *Un códice*, p. 242. I due codici di Modena sono registrati ai n° 89 e 90 dell'inventario estense (1565) pubblicato in HEIBERG, *Beiträge*, pp. 459-481, in dettaglio p. 475.

la lesse e studiò le fonti greche della sua ricca biblioteca: Gaudenzio, Euclide, Cleonide, Aristosseno, Briennio, Aristide Quintiliano, Anonimo Bellermaniano e Bacchio; tradusse e pubblicò singolarmente l'*Introductio harmonica* di Cleonide,²²⁴ mentre impiegò molti dei testi summenzionati nella stesura dei cinque libri sulla musica del *De expetendis et fugiendis rebus opus*, opera data alle stampe aldine dal figlio Giampietro nel 1501.²²⁵ Come è stato detto in merito alla sezione matematica,²²⁶ nei libri sulla musica del *De expetendis* non si trova l'esposizione di una dottrina originale, bensì una somma di traduzioni e una sapiente ricombinazione di segmenti testuali della trattatistica greca all'interno di una voce enciclopedica.²²⁷ La propensione del Valla al nozionismo si riflette anche in una non ben determinata collocazione della musica nel sistema delle scienze: se da un canto il piacentino inserisce i libri sulla musica nella sezione del *De expetendis* dedicata alle discipline matematiche,²²⁸ dall'altro riavvicina in corso d'opera la musica alle *artes sermocinales*, sottolineando la natura mediana del suono musicale tra numero e parola; proprio sulla scia della concezione anti-scolastica e in piena contraddizione con il piano generale dell'opera, l'umanista giunge infatti ad affermare che «liberalibus ergo percipiendis artibus sine controversia musices necessaria cognitio est, quando orationi cunctae sunt obnoxiae»,²²⁹ principio che giustifica successive digressioni musicali nei libri di argomento letterario.

Fra i primi a leggere il quinto libro del *De expetendis* fu Jacopo Antiquario, che da Milano intratteneva col Valla un amichevole scambio epistolare.²³⁰ Poiché la rete di amicizie dell'umanista perugino comprendeva sia la corte sforzesca, sia i circoli fiorentini, è possibile che egli abbia fatto da tramite per la diffusione in ambito milanese di contenuti filosofici, letterari e artistici formulati nello *Studium* della città toscana. È il caso di un *excursus* di Giovanni Argiropulo sulle virtù dianoetiche, pronunciato durante il corso sul *De anima* aristotelico e trascritto da Donato Acciaiuoli, che potrebbe echeggiare, secondo Daniel Glowotz, nel *Panepistemon* di Angelo Poliziano e nel *De harmonia musicorum instrumentorum opus* (1518) di Franchino Gaffurio.²³¹ La prelezione al corso sull'*Etica Nicomachea*, meglio noto come *Panepistemon*, che

224. [Venezia, Simon Bevilacqua, 1497], ISTC ic00742000.

225. Gli aspetti musicali del *De expetendis* sono stati discussi in PALISCA, *Humanism*, pp. 29-30, 67-87; GARDENAL, *Giorgio Valla*; BRANCA, *L'umanesimo veneziano*, pp. 161-166; GALLO, *La trattatistica*, pp. 310-314; KÖLBL, *Assimilation*, pp. 234-236.

226. In GARDENAL, *Giorgio Valla*, pp. 9-54.

227. Così anche secondo il giudizio di PALISCA, *Humanism*, p. 87.

228. I libri I-XIX, nei quali sono compresi i libri V-IX sulla musica, riguardano le *artes quadrivales*; le materie linguistiche e letterarie sono trattate nei libri XXXI-LX.

229. GEORGII VALLAE PLACENTINI *Expetendorum et fugiendorum quem extruebat liber quintus*, Venetiis, in aedibus Aldi Romani, 1501, c. e6r, 25-26 (Edit16 CNCE 46533, esemplare della ETH-Bibliothek Zürich, Rar 10238). Su questo aspetto riflettono anche LETTERIO, *Filosofia e musica*, pp. 196-203, e GALLO, *La trattatistica musicale*, p. 312.

230. Le lettere sono pubblicate in HEIBERG, *Beiträge*, pp. 64-70.

231. GLOWOTZ, *Byzantinische Gelehrte in Italien und die Musikkultur*, pp. 13-14. La trascrizione dell'Acciaiuoli è trasmessa dal ms. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliabechiano V. 42. Vedi anche BRANCACCI, *L'enciclopedia*, pp. 100-102.

Poliziano pronunciò nel 1490 di fronte al pubblico dell'università fiorentina è un'anticipazione delle potenzialità dello studio della lingua e della teoria musicale greca.²³² Ciò detto, il discorso di Poliziano pare lontanissimo dal gusto letterario e oratorio umanistico. Nell'assenza totale di *exempla* letterari, si delinea soltanto una chiara impalcatura classificatoria che, pur ereditando l'impostazione universitaria del maestro Argiropulo, struttura il sapere in modo innovativo: la musica, insieme alle discipline matematiche, è innanzitutto «inventata», in opposizione alla teologia e alla divinazione che sono, rispettivamente, «inspirata» e «mixta»; essa, poi, è parte della «philosophia spectativa», perché astrae principi generali dall'osservazione del mondo empirico, a differenza della «philosophia actualis», che rimane confinata alla morale, all'etica e alla politica, e alla «philosophia rationalis», che riguarda, invece, la sfera del linguaggio e sussume di fatto le materie del Trivio. Le maggiori novità della prolusione del Poliziano si colgono, però, nello specifico della trattazione della disciplina musicale, poiché egli descrive i fondamenti di una nuova e allo stesso tempo antica forma del sapere musicale – nella quale ritrova spazio, ad esempio, la metrica – ed elenca, in traduzione, i termini che la *Fachliteratur* greca aveva forgiato e si erano poi in larga parte perduti nel corso del Medioevo, come a voler provocare un'agnizione, uno schiarirsi immediato della memoria di chi lo ascoltava, e così rievocare in vita quella tradizione. A modo d'esempio:

Genera tria sunt: harmonia, chroma, diatonon. [...] Commutationes quattuor fiunt modis: genere, systemate, tono, modulatione. Modulationis triplex: assumptio, mixtio, usus. Cuius tres illae partes: petia, plocce, agoge. Quae et ipsa tripla: recta, revertens, circulans. Modulationis tropi tres genere: dithyrambicus, tragicus, nomicus. Species plures, ut amatorii, quorum propria sunt epithalami, comici, encomiastici. Differentiae modulationis genere, tono, tropo, indole, quae triplex est, contracta, laxa, media.²³³

Lo sforzo classificatorio e terminologico poggia, come si evince anche dal saggio che ho riportato, sulla disponibilità e sullo studio delle fonti greche di Aristide Quintiliano e Tolemeo, ma l'interesse per gli autori greci della teoria musicale da parte di Poliziano precede la stesura del *Panepistemon*: nello zibaldone conservato in München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 798 si leggono infatti di suo pugno alcuni *excerpta* dall'*Adversos musicos* di Sesto Empirico, opera sconosciuta ai musicografi medievali; nella prima centuria dei

232. Il testo completo dell'orazione si legge nell'edizione *princeps* ANGELI POLITIANI *Praelectio cui titulus Panepistemon*, Florentiæ, Antonius Miscominus, 1491. La sezione sulla musica di quest'edizione è riprodotta con apparato dei *loci paralleli* in BRANCACCI, *L'enciclopedia*, pp. 103-106. Per uno studio più generale delle prolusioni di Poliziano si veda BAUSI, *Le prolusioni*. Vedi anche GLOWOTZ, *Byzantinische Gelehrte in Italien zur Zeit*, pp. 262-279.

233. ANGELI POLITIANI *Panepistemon*, in BRANCACCI, *L'enciclopedia*, p. 105. Sono qui condensate un gran numero di nozioni dal *De musica* di Aristide Quintiliano (cfr. ARISTID. I 12).

Miscellanea vi sono un riferimento ad Aristide Quintiliano (cap. 64) e uno al commento di Porfirio (cap. 100), mentre nella seconda centuria si richiamano i *Deipnosophistae* di Ateneo (cap. 27, “Amabeus”), fonte anch’essa ignota agli studiosi di musica dell’epoca;²³⁴ Poliziano conosceva poi il *De musica* dello pseudo-Plutarco, che leggeva in quel Laurenziano, Plut. 80. 21 dal quale traeva *excerpta* sin dal 1479.²³⁵ Nel *Panepistemon*, infine, le due fonti principali sono appunto il *De musica* di Aristide Quintiliano e gli *Harmonica* di Tolemeo, ma figura anche un passo tratto dalla *Mathesis* di Firmico Materno.²³⁶

Ad oggi, non è stato chiarito da quali codici greci leggesse l’umanista; tuttavia, qualche informazione in proposito, anche se frammentaria, si raccoglie nelle fonti indirette. In una lettera di Niccolò Leonicensino a Giorgio Valla datata da Heiberg al 1491, il primo scrive di aver incontrato Poliziano a Ferrara e di avergli mostrato una lista di opere di argomento matematico che il Valla aveva intenzione di acquistare. In quella circostanza, Poliziano avrebbe affermato di possedere già Aristide Quintiliano, non però il commento del medesimo a Tolemeo, e avrebbe promesso di effettuare una ricerca, a vantaggio del Valla, nella biblioteca di San Marco.²³⁷ Poiché non sono pervenute notizie di un commento di Aristide agli *Harmonica*, Heiberg ipotizzava una semplice svista del Leonicensino.

Traduzioni più estese rispetto a quelle del Poliziano o di Giorgio Valla, o complete, furono negli stessi anni approntate per Franchino Gaffurino da parte di due medici e professori universitari, Gianfrancesco Burana (1475? - 1523) e il già menzionato Niccolò Leonicensino (1428 - 1524). Il primo, veronese, docente a Padova e medico nella città natale e a Venezia, tradusse il *De musica* di Aristide Quintiliano, gli *Anonyma Bellermanniana* e il trattato di Briennio (allora erroneamente ritenuto opera antica e non tardo-bizantina quale è in

234. Le ricerche di Poliziano nel *corpus* musicografico antico trovano una prima ricostruzione in BRANCACCI, *Le fonti*.

235. I passi pseudo-plutarcoi venivano annotati dall’umanista nel ms. Firenze, Biblioteca Nazionale, II. I. 99 (cc. 11r-12r). Vedi anche MERIANI, *Musica greca*, pp. 17-18.

236. Rimando all’apparato di BRANCACCI, *L’enciclopedia*, pp. 103-106.

237. HEIBERG, *Beiträge*, p. 405: «Nuper alloquutus sum Ferrariae doctissimum virum Angelum Pollicianum ostendique illi indices librorum Graecorum, quos in mathematicis habere desideras. Dixit penes se esse *Musicam* Aristidis, non tamen eiusdem commentationem in *Musicam* Ptholemei; reliquos autem ignorare se dicebat, utrum essent in bibliotheca sancti Marci Florentiae, sed exploraturum et, quicquid istic fuerit, tuum fore pollicetur» (HEIBERG, *Beiträge*, pp. 423-424). Per quanto concerne le fonti del Poliziano per Aristide Quintiliano e Tolemeo, è ragionevole pensare che esse fossero custodite nella biblioteca fiorentina di San Marco, dalla quale lo stesso umanista, come racconta Leonicensino nella lettera già menzionata, attingeva. Appartiene alla stessa famiglia – la *m-klasse* ricostruita da Ingemar Düring per la sua edizione degli *Harmonica* – del Tolemeo del Barbaro (Marciano gr. VI 10), ad esempio, il Laurenziano, Pluteo 58. 29, che tramanda, oltre agli *Harmonica*, il trattato di Briennio, l’*Arithmetica* di Nicomaco di Gerasa, il commento di Porfirio a Tolemeo e il *De musica* dello pseudo-Plutarco: DÜRING, *Die Harmonielehre*, pp. XII-XIV. Infine, secondo Martínez Manzano (*Un códice*, pp. 233-251), nel monastero di San Marco prima e nella Biblioteca Laurenziana poi, fu conservato anche il probabile apografo del Marciano gr. VI 10, il Salmaticense 2748, che trasmette i trattati di Aristide Quintiliano e Bacchio.

realtà): l'autografo del Burana, che è conservato nel ms. Verona, Biblioteca Capitolare, CCXL 201, reca una nota di mano di Franchino Gaffurio e la data di termine del lavoro (1494);²³⁸ non è noto però l'esemplare greco impiegato dal medico veronese. La versione degli *Harmonica* di Tolemeo era stata invece commissionata a Nicolò Leonicensi, per lungo tempo docente allo *Studium* di Ferrara, oltre che da Gaffurio, dal vescovo di Padova Pietro Barozzi.²³⁹ Della traduzione sembra non essersi conservato l'originale autografo, poiché il ms. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 4570 è ritenuto comunemente un apografo, benché rechi alcune note e correzioni di mano di Gaffurio, mentre il ms. British Library, Harley 3306 è una copia autografa del teorico lodigiano.²⁴⁰ *In calce* al Vaticano è trascritta la lettera di dedica del Leonicensi al Barozzi, sulla quale si osservano cancellazioni e aggiunte di Gaffurio per inserire il proprio nome tra quello dei dedicatari, nonché l'orgogliosa annotazione: «Franchini Gafori laudensis musices professoris adhortatione interpretatum hoc opus est».²⁴¹

Rispondeva sicuramente ai *desiderata* di Gaffurio, ma è impossibile dire se assolvesse ad un preciso incarico del lodigiano, la versione del dialogo *De musica* dello pseudo-Plutarco che Carlo Valgolio pubblicò nel 1507.²⁴² Il bre-

238. Una prima comunicazione circa la sopravvivenza di queste versioni è stata data in GALLO, *Le traduzioni*. Il Briennio fu copiato personalmente da Gaffurio nel ms. Lodi, Biblioteca Comunale Laudense, XXVIII. A. 8, sul quale, adesso, le note di PANTAROTTO, *Per la biblioteca... i manoscritti laudensi*.
239. Una vicenda illustrata da GALLO, *Die Kenntnis*, p. 21. La prosopografia del Leonicensi è trattata in GALLO – MANTESE, *Nuove notizie*, pp. 11-16.
240. Entrambi i manoscritti sono datati al 1499: GALLO, *Le traduzioni*, p. 174; GALLO – MANTESE, *Nuove notizie*, p. 13. Dal punto di vista filologico, Düring ha recensito per la sua edizione degli *Harmonica* di Tolemeo anche l'Harleiano del Gaffurio, che nell'introduzione filologica e nello *stemma codicum*, lo studioso svedese ha sostenuto dipendere dal Vaticano gr. 186 (DÜRING, *Die Harmonielehre*, p. LXIX). Quest'ultimo, tuttavia, presenta un numero e un ordine delle opere diverso da quello di un codice della biblioteca di Leonicensi che fu inventariato dopo la morte del medico, contenente l'opera di Tolemeo, il commento di Porfirio e il *De musica* dello pseudo-Plutarco (item A 108, in MUGNAI CARRARA, *La biblioteca*, p. 141), e che si può supporre fosse l'esemplare impiegato per la versione. Davide Muratore ha dunque proposto di identificare il libro del Leonicensi col Parigino gr. 2451, copiato da Demetrio Mosco, posseduto dal cardinale Niccolò Ridolfi, il quale aveva acquistato una parte significativa della biblioteca leoniceniana, infine portato alla corte di Francia di Caterina de' Medici per intermediazione di Pietro Strozzi: MURATORE, *La biblioteca*, vol. II, pp. 194-195. L'identificazione è rafforzata dal fatto che il Parigino corrisponde, per numero e ordine delle opere, nonché per il numero dei fascicoli, al libro descritto nell'inventario; di contro, non si può trascurare il fatto che nella lista dei codici del Leonicensi acquistati dal Ridolfi non compaia alcun testo di contenuto musicale, fatta eccezione per un trattato di Johannes de Muris: MUGNAI CARRARA, *La biblioteca*, pp. 203-221.
241. La lettera è pubblicata in GALLO – MANTESE, *Nuove notizie*, p. 21. Sulle manipolazioni di Gaffurio vedi GALLO – MANTESE, *Nuove notizie*, p. 13, nota 32. Nell'Harleiano, invece, il teorico ebbe agio di integrare a testo le sue precisazioni.
242. CHAROLI VALGOLII *Proemium in musicam Plutarchi ad Titum Pyrrhinum*, in PLUTARCHI CHAERONENSIS *De musica*, ed. Meriani, pp. 75-87. Sulla datazione, le fonti, la tradizione testuale e i contenuti della versione vedi anche MERIANI, *Musica greca*, pp. 1-49; MERIANI, *Carlo Valgolio*; MERIANI, *Notes*.

sciano, che tra il 1481 e il 1489 si trovava a Roma, prese a prestito il Vaticano gr. 186, ma pare abbia impiegato come testo base uno tra i mss. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Phil. Gr. 176 (acquistato probabilmente in Italia settentrionale dall'umanista ungherese János Zsambóky nella seconda metà del XVI sec.), Laurenziano Plut. 58. 29 e Parigino gr. 2451;²⁴³ quest'ultimo, però, secondo l'identificazione del Muratore, era in possesso del Leonico fino all'anno della sua morte, avvenuta nel 1524.²⁴⁴

Con la versione del *De musica*, la missione della traduzione latina della musicografia greca andava completandosi; rimanevano ancora ai margini gli *Elementa harmonica* di Aristosseno di Taranto, che Valgolio per primo aveva difeso nel *Prooemium in Musicam Plutarchi ad Titum Pyrrinum* dall'accusa boeziana di teorizzare una impossibile divisione del tono in due parti uguali, pur avendo egli letto soltanto, come è stato accertato,²⁴⁵ gli *excerpta* dell'opera del tarantino tramandati dal commento di Porfirio. Premesso alla versione, il *Prooemium* è indirizzato a un giovane, che Valgolio invita ad approfondire lo studio della storia musicale antica nella consapevolezza che la crisi in cui versa la cultura musicale a causa dell'estrema professionalizzazione e tecnicizzazione dell'arte²⁴⁶ possa essere superata soltanto con l'immersione nella purezza della musica arcaica, che egli troverà magistralmente sintetizzata proprio nel dialogo.²⁴⁷ Nel *Prooemium* Valgolio richiama la teoria etica dei modi e dei ritmi, e il tema di ascendenza aristotelica dell'utilità della musica per l'educazione del fanciullo, ma soprattutto analizza la varietà delle forme musicali antiche. Egli loda in particolare l'adeguatezza dei generi musicali rispetto alle esigenze sociali, elencando i *nomoi* che accompagnavano ciascun momento della vita comunitaria, così come descritti dallo pseudo-Plutarco:

243. MERIANI, *Carlo Valgolio*, pp. 229-258.

244. MURATORE, *La biblioteca*, vol. II, pp. 194-195.

245. Da parte di MERIANI, *Musica greca*, pp. 29-30. Per la versione del trattato del peripatetico tarantino bisognerà inoltrarsi nel XVI sec., fino alla data del 1562, anno di pubblicazione della silloge di traduzioni approntata da Antonio Gogava: ARISTOXENI *Harmonicorum elementorum libri III*, CLAUDII PTOLEMAEI *Harmonicorum, seu De musica lib. III*, ARISTOTELIS *De obiecto auditus fragmentum ex Porphyrij commentarijs. Omnia nunc primum Latine conscripta et edita ab* ANT. GOGAVINO GRAVIENSI, Venetiis, apud Vincetium Valgrisius, 1562, Editio CNCE 3007. Vedi anche PALISCA, *Aristoxenus*.

246. CAROLI VALGULII *Prooemium*, ed. Meriani, p. 76: «Hoc loco nostri musicam temporis lamentarer, ni iam pridem complorata foret, facile id patiente Franchino Gaffuro nostri aevi praestanti musico, cuius libros et eleganter et erudite compositos fere nemo nostrorum cantorum legit, tum quod plerique grammaticam ignorant, tum livore quo plurimo id hominum genus laborare Hesiodus auctor est. Hoc autem a me solum dictum sit cohortandi eos quos ea mala tangunt gratia, ut omni conatu ignorantiam invidiamque, velut pessimas feras ab animo depellant. Nam haec me fari coegit amor musicae musicorumque, quo incredibili teneor. Eorum ars et scientia omnis in paucis quibusdam est syllabis; cantus nulli fere sunt sine conspecto libro, in quo nihil est descriptum praeter certas notas et characteres; quod si verba cantilenarum quandoque proferuntur, non de medio modo ea vulgo pleraque, sed de lupanari accepta dicas». Si notino gli attestati di stima del Valgolio nei confronti di Gaffurio, suo amico e corrispondente.

247. *Ibid.* p. 76: «Sed qualisnam erat apud veteres Musica ista? dicet aliquis. A Plutarcho dices, si ipsum accurate legeris; longae mihi explicandae ambages forent, et alieno loco».

Quicquid enim canebant fere eruditum, elegantissimum et metrico rhythmo compositum erat, sive laudes deorum, quales hymni Orphei qui extant etiam nunc, sive decora clarorum virorum victoresque in Olympia certaminum et reliquarum celebritatum, quales Pindari et aliorum, seu nuptiae, ut paeanes eiusdem, canerentur. Innumera alia argumenta: funebria, complorationes, amatoria, apta epulis alia, ad deprecandam pestilentiam alia, materiae tragicae et comicae, perque omnia genera atque omnes rhythmicas varietates poemata condita ad tibiam fidesve cantabantur, rhythmis, pulsibus, modulis, concentibus, humana voce, cunctis simul materiae congruentes mores exprimentibus.²⁴⁸

Ciò che offriva il *De musica* pseudo-plutarco agli umanisti e ne racchiudeva in nuce le ragioni della fortuna, era un deposito di *topoi* non soltanto nuovi, ma anche diversi rispetto a quelli latini tradizionali: mentre gli *exempla* boeziani sostanziano le teorie cosmologiche e gnoseologiche dei pitagorici, quelli del dialogo tradotto da Valgilio miravano alla ricostruzione storico-erudita della cultura musicale della Grecia arcaica e classica, soffermandosi sui legami ancestrali della musica con le forme poetiche e con le usanze religiose e sociali. Per di più, personaggi ed eventi del *De musica* erano criticamente organizzati per descrivere la nascita, lo sviluppo e la decadenza dei generi. Infatti, anche se con un'ottica pregiudizialmente pessimista, lo pseudo-Plutarco ordina le informazioni in base a coordinate esplicite e razionali, distinguendo nitidamente i diversi generi e seguendo una chiara cronotassi dall'antichità mitica al presente storico; passa al vaglio le testimonianze autoriali, quando, ad esempio, tenta di sciogliere i nodi delle frequenti omonimie; illustra i criteri della sua personale critica estetica e li applica alle forme e alle tecniche compositive ed esecutive della sua contemporaneità. Il *De musica*, in sintesi, negava, dalla prospettiva del tardo Quattrocento, la compattezza e l'immobilità storica dell'armonica pitagorica e boeziana, e introduceva le forme del discorso storico ed estetico sulla musica, favorendo la nascita di una musicografia di indirizzo storiografico o perlomeno antiquario-erudito, che si poteva configurare come un quarto polo rispetto alla teoria, alla prassi e alla *musica poetica*.

5. Teoria latina e teoria greca da Burzio a Gaffurio

La composizione e la pubblicazione del *Florum libellus* (1487) furono portate a termine con un anticipo cronologicamente minimo, ma decisivo, rispetto alla fioritura delle versioni umanistiche delle fonti musicali greche nell'ultima decade del Quattrocento: Burzio non ebbe accesso alle nuove conoscenze e le sue ricerche si arrestarono entro i confini dell'*ars musica* medievale in lingua

248. *Ibid.*

latina. La sua stessa esperienza nel campo della teoria musicale terminò subito dopo l'edizione del *Florum libellus*, mentre la sua carriera come autore di poemi didascalici e operette encomiastiche e d'occasione proseguì ancora fino alla seconda metà degli anni Novanta;²⁴⁹ poi, la caduta dei suoi principeschi protettori, i Bentivoglio, e il riaccendersi delle lotte civili tra le fazioni bolognesi, oppure motivazioni private a noi ignote, lo spinsero sul finire del secolo a rifugiarsi a Parma, dove ottenne una sistemazione come guardiacoro in cattedrale (1504) e qualche incarico nell'amministrazione religiosa fino alla morte, avvenuta probabilmente nel 1528.²⁵⁰ Il filo della *querelle* tra Ramis e Burzio era stato nel frattempo ripreso dall'allievo dello spagnolo, Giovanni Spataro, nella *Bartolomei Ramis honesta defensio in Nicolai Burtii Parmensis opusculum* (1491),²⁵¹ dove l'autore del *Florum libellus* veniva attaccato e messo in ridicolo sia sul piano delle conoscenze, sottolineando la sua scadente formazione tecnico-musicale, sia su quello della personalità, descrivendone una natura malevola e invidiosa. Non si registrano tuttavia reazioni di Burzio alle infamanti accuse di Spataro, e una recrudescenza della disputa si verificò soltanto molti anni dopo, nel 1520, quando, logoratis definitivamente i rapporti tra lo stesso Spataro e Franchino Gaffurio, il secondo pubblicò l'*Apologia... adversus Ioannem Spatarium et complices musicos Bononienses*,²⁵² alla quale seguirono ulteriori polemiche da una parte e dall'altra.

Come già accennato, il percorso culturale di Gaffurio, a differenza di quello di Burzio prima e quello di Spataro poi, si aprì alle fonti greche. Mettendo momentaneamente da parte le traduzioni del Leonicensi e del Burana, che saranno integrate nel *De harmonia musicorum instrumentorum opus* del 1500, la prima e più immediata testimonianza dell'influenza greca sulla speculazione, sullo stile e sull'argomentazione di un musicografo occidentale si osserva infatti nella gaffuriana *Theorica musicae* del 1492, revisione e riedizione del *Theoricum opus* napoletano del 1480. La versione milanese è introdotta da un'elaborata *laus musicae* («De musicis et effectibus atque commendatione musicae disciplinae»), nella quale ricorrono frequenti i richiami a personaggi e miti di una topica che non si può riscontrare in alcuna fonte latina, ma soltanto nel *De musica* dello pseudo-Plutarco. A questo proposito, Claude Palisca ipotizzava che Gaffurio avesse avuto accesso alla versione di Carlo Valgulio, in considerazione della ben testimoniata stima reciproca tra i due; il teorico elogerà, infatti, la versione valguliana nell'*Angelicum opus* del 1508.²⁵³ Un rapi-

249. Due opere sono giunte fino a noi: la *Bononia illustrata* (Bononiae, Franciscus 'Plato' de Benedictis, 1494, ISTC ibo1329000) e i *Musarum nympharumque epitomata* (Bononiae, Vincentius et fratres de Benedictis, 1498, ISTC ibo1330000).

250. La data della morte è proposta con solidi argomenti da MURRAY JR., *New documentation*, pp. 276-279. Ripreso in PIRANI, *Il Florum libellus*, pp. 53-58.

251. Bononiae, Plato de Benedictis, 1491, ISTC isoo636000.

252. Taurini, per Augustinum de Vicomercato, 1520, Edit16 CNCE 20122.

253. «Non denominaremo qua altramente li illustri musici antiqui graeci et latini per esser connumerati nel principio de la *Theorica* nostra et celebrati ancora da Plutarco nel suo trattato *de musica* novamente deducto in latina letteratura da Carolo Valgulio Bersano homo doctissimo et experto in tute le discipline», leggo da MERLANI, *Musica greca*, p. 10 (cfr. GAFFURIO, *Angelicum ac divinum opus musicae*, I, 18, Mediolani, per Gotardum de

do confronto tra il primo capitolo della *Theorica musicae* e la versione vulgariana esclude, però, l'ipotesi di Palisca: non soltanto le versioni appaiono diverse nella scelta dei vocaboli, ma la fonte impiegata da Gaffurio risulta arricchita da specificazioni e aggiunte che non fanno parte del testo pseudo-plutarco. Quasi perfetta corrispondenza si trova invece, come segnalato, indipendentemente l'uno dall'altra, da Leofranc Holford-Strevens e Mariarosa Cortesi,²⁵⁴ con numerosi passi dei *Convivia mediolanensia* di Francesco Filelfo. Si consideri, ad esempio, il seguente passaggio nelle tre versioni:²⁵⁵

PLUTARCHI *De musica* Valgulo interprete²⁵⁶

Heraclides in eo libro quem colligit priscos musicos primosque eius artis inventores Amphionem tradit Iove natum et Antiope principem citharae cantum excogitasse eiusque poesim, ut qui a patre doctus foret: [...] Eodem tempore Linum Euboensem inquit lamentationes et fletus carmine condidisse, hymnos Anthen Anthedonium ex Anthedone Boeotiae.

*Theorica musicae*²⁵⁷

Heraclides nanque Ponticus, quem Plato in Siciliam navigans Academiae praefecit, Amphionem Iovis et Antiope filium cytharae cytharisticique cantus primum auctorem a patre Iove instructum rettulit. Alii Linum Euboicum ex Chalcide insignem habuerunt, Apollinis et Terpsicore filium vel, secundum alios, Amphimaro Mercuriove patre Uraniaque matre natus, lyram primus reperit liricoque carmine lamentationes ita scripsit, ut Anthes Anthedonius, qui simul fuit, hymnos.

PHILELPHI *Convivium*²⁵⁸

Heraclides enim Ponticus, Euphronis filius, quem doctor Plato in Siciliam navigans Academiae praefecit, in *Collectione musicorum* citharae et citharistici cantus inventionem in Amphiona refert, Iovis et Antiope filium, quem scilicet ex patre Iove id didicisse tradit. [...] Linum quoque Euboicum, ex Chalcide insignem habitum, qui Apollinis, ut quidam volunt, et Terpsicore filius vel, secundum alios, Amphimaro Mercuriove patre et Urania matre natus, lyram primus repperit et versu lamentationes ita scripsit, ut Anthes Anthedonius, qui simul fuit, hymnos.

Ponte, 1508, f. D4r). Sui rapporti tra Gaffurio e Valgulo vedi anche PALISCA, *Humanism*, p. 191, e KREYSZIG, *Franchino Gaffurio als Vermittler*, p. 139. L'ipotesi di Palisca è riproposta nel commento a GAFFURIO, *Theorica musicae*, ed. Illuminati, p. 285.

254. HOLFORD-STREVEN, *The laudes*, p. 342; CORTESI, *Umanesimo*, p. 709, nota 138.

255. Per agevolare il confronto, riporto qui il passo nella sua versione originale: Ἡρακλείδης δ' ἐν τῇ Συναγωγῇ τῶν ἐν μουσικῇ τὴν κιθαρῳδίαν καὶ τὴν κιθαρῳδικὴν ποιήσιν πρῶτον φησὶν Ἀμφίονα ἐπινοῆσαι τὸν Διὸς καὶ Ἀντιόπης, τοῦ πατρὸς δηλονότι διδάξαντος αὐτόν. Πιστοῦται δὲ τοῦτο ἐκ τῆς ἀναγραφῆς τῆς ἐν Σικυῶνι ἀποκειμένης δι' ἧς τὰς τε ἱερείας τὰς ἐν Ἄργει καὶ τοὺς ποιητὰς καὶ τοὺς μουσικοὺς ὀνομάζει. Κατὰ δὲ τὴν αὐτὴν ἡλικίαν καὶ Λίνον τὸν ἐξ Ἀνθηδόνο τῆς Βοιωτίας ὕμνους, καὶ Πίερον τὸν ἐκ Πιερᾶς τὰ περὶ τὰς Μούσας ποιήματα (PLUT. *Mor*, 1132a).

256. PLUTARCHI CHAERONENSIS *De musica*, ed. Meriani, 3, 40-47, pp. 89-90.

257. Per i passi della *Theorica* si rimanda alla parafrasi dell'edizione Illuminati: GAFFURIO, *Theorica musicae*, ed. Illuminati, I 2-3, p. 13.

258. Leggo dal ms. Laurenziano Plut. 53. 6, f. 18r/v.

Ampliando il confronto, emerge che tutte le citazioni dal *De musica* della *laus* della *Theorica musice* (I 2-14 e altrove) coincidono con il dettato del dialogo erudito scritto da Filelfo.

Fra i libri della biblioteca gaffuriana non compaiono i *Convivia*, ma la dimestichezza del teorico con le traduzioni filelfiane di Plutarco è provata dall'acquisto, nel 1490, dell'incunabolo stampato a Milano da Leonardus Pachel e Uldericus Scinzenzeler delle *Orazioni* di Filelfo, accompagnate dalle traduzioni della *Rhetorica ad Alexandrum* dello pseudo-Aristotele e degli *Apophthegmata* dello pseudo-Plutarco. L'esemplare del Gaffurio è conservato presso la Biblioteca comunale di Lodi con la segnatura Inc. 78.²⁵⁹

La *laus* della *Theorica musice* è un testo lungo e articolato:²⁶⁰ oltre allo pseudo-Plutarco, Gaffurio cita o echeggia molte delle fonti già impiegate nel 1480, alle quali si aggiungono, tra gli altri, il *Ritus canendi* di Giovanni Gallico (I 1),²⁶¹ il *De nuptiis* di Marziano Capella (I 29), le *Variae* di Cassiodoro (I 25), le opere di storici, poeti e geografi classici, quali Livio, Virgilio, Orazio, Ovidio, Svetonio e Strabone – quest'ultimo nella versione di Guarino da Verona²⁶² – (I 30-39), il *De musica* del parmigiano Giorgio Anselmi (I 45-51),²⁶³ il *De liberalibus studiis* del Vergerio (I 54),²⁶⁴ le traduzioni ficiniane delle *Leges*, della *Respublica* e del *Timaeus* platonici con le rispettive *expositiones* (I 54-58 e altrove) e il *De civitate Dei* agostiniano (I 63). Non però Aristosseno. Gaffurio, infatti, non veniva a sapere da «Aristoxenus in primo sue *Musices*» che Olimpo fu il primo a suonare la tibia in modo lidio durante i riti funebri, notizia che, invece, acquisiva dal *De musica* dello pseudo-Plutarco tradotto da Filelfo.²⁶⁵

Mentre molti dei personaggi citati da Gaffurio nella lunga teoria di scrittori greci (I 70-72) rimanevano per lui meri nomi, come appunto Aristosseno, ma anche Simmia, Eraclide, Senocrate, etc., di altri aveva probabilmente una più precisa cognizione, visto che di lì a poco ne avrebbe lette e studiate le opere, come di Tolemeo, ad esempio, che «*musice facultatis librum copiosum edidit*», oppure di Bacchio, Aristide Quintiliano, Briennio e Plutarco.²⁶⁶ Palisca

259. L'esemplare è descritto in PANTAROTTO, *Franchino Gaffurio*, p. 67.

260. La presente esposizione, dunque, è parziale. Per una ricognizione più ampia, ma comunque incompleta: GAFFURIO, *Theorica musice*, ed. Illuminati, pp. 285-288.

261. Dal trattato di Giovanni Gallico (HUGHES, *The Ritus canendi*, I, I, I 7) e non dalle *Antiquitates Iudaicae* di Giuseppe Flavio Gaffurio trae la narrazione che vuole Jubal inventore dell'arte musicale.

262. Cfr. STRABONIS CAPPADOCIS *De situ orbis*, [Venezia], impressos digitis Vindelinis, [1472], esemplare München, Bayerische Staatsbibliothek, 2 inc.c.a.149, c. 127v.

263. Gaffurio possedeva l'unico esemplare sopravvissuto dell'opera dell'Anselmi, il ms. Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, H 233 inf., ora descritto in PANTAROTTO *Franchino Gaffurio*, p. 62.

264. Il passo vergeriano è lo stesso di BURZIO *De laudibus musicae*, 5-14. Ad oggi non è tuttavia provata una significativa influenza del *Florum libellus* sulla *Theorica musice* o sulle altre opere di Gaffurio.

265. Laurenziano Plut. 53. 6, f. 23v, rr. 2-5. Per il passo, vedi GAFFURIO, *Theorica musice*, ed. Illuminati, I 39, pp. 25-26.

266. GAFFURIO, *Theorica musice*, ed. Illuminati, I 73, p. 38: «Hos sequuti Briennius atque Aristides Quintilianus et Bacheus senex atque Plutarcus recentiores apud ipsos Grecos auc-

riconobbe inoltre l'impiego frequente, ma nel corpo dell'opera, dell'*Isagoge* di Bacchio, che Gaffurio, secondo l'allievo Pantaleone Melegolo, aveva fatto tradurre, e della *Paraphrasis* di Temistio al *De anima* aristotelico nella versione di Ermolao Barbaro.²⁶⁷

Per la composizione della *Practica musice* (1496),²⁶⁸ Gaffurio aveva già a disposizione le traduzioni del Burana (Aristide Quintiliano, Anonimo di Belermann, Briennio), che sono puntualmente, benché sporadicamente, citate nel testo.²⁶⁹ Soltanto con il *De harmonia musicorum instrumentorum opus*, però, l'impiego delle fonti greche divenne estensivo e qualificante. Giunto alla tipografia di Gottardo da Ponte nel 1518, il trattato era già terminato intorno al 1500, come provano l'*explicit* e la tradizione manoscritta.²⁷⁰ Il titolo va inteso alla luce del lessico filosofico, secondo il quale *instrumentum doctrinae* è propriamente 'lo strumento della ricerca'; non, dunque, un trattato di organologia, ma l'analisi dei principi, degli elementi e degli strumenti della scienza armonica («de sonis, de intervallis, de systematis, de genere, de tonis, de commutationibus ac denique de modulatione»). L'esordio del *De harmonia* si distingue nettamente da quello della *Theorica musice*: l'estesa *laus* del 1492 è qui infatti sostituita da un agile capitolo («De diffinitione musicae instrumentalis deque eius et quattuor elementorum convenientia»), nel quale Gaffurio espone definizioni e principi fondamentali e preliminari della scienza musicale. Spicca la discussione sull'origine delle quattro corde greche più antiche (*Hypate*, *Parhypate*, *Paranete* e *Nete*) e sulla loro corrispondenza con gli elementi materiali (terra, acqua, aria e fuoco), che il teorico traeva dal-

tores posteritati copiosa huiusce facultatis volumina descripsere».

267. Ad oggi la versione dell'*Isagoge* non è stata rintracciata. La testimonianza è tratta dal poscritto sulla vita di Gaffurio curato da Pantaleone Melegolo e pubblicato in *calce* a FRANCHINI GAFURII *De harmonia musicorum instrumentorum opus*, Mediolani, per Gottardum Pontanum, 1518, Edit16 CNCE 20121, esemplare della Bibliothèque Nationale de France, Arsenal, Res. 4-S-4604, c. N5v, rr. 14-17: «Praetereo veterum musicorum graeca opera Aristidae Quintiliani, Manuelis Briennii, Bacchei senis *Introductorium* et Ptholomei *Harmonicon*, quae omnia eius cura et impensa a diversis interpretibus in Latinum sunt conversa». Vedi PALISCA, *Humanism*, pp. 197-200.
268. FRANCHINI GAFORI LAUDENSIS *Practica musice*, Mediolani, opera et impensa Ioannis Petri de Lomatia per Gulielmum Signer Rothomagensem, 1496 (ISTC ig00003000).
269. Come ha rilevato PALISCA, *Humanism*, pp. 205-206, ripreso poi da KÖLBL, *Assimilation*, p. 238 e da VITTORELLI, *Il trattato*, p. 15.
270. L'*explicit* dell'opera è curiosamente integrato nella *Vita* del Melegolo e recita: «Exit novissime hoc praesens *de harmonia instrumentali* volumen, quod uno de quinquagesimo aetatis anno composuit». I quarantanove anni di Gaffurio, nato nel 1451, coincidono effettivamente con l'anno 1500. Quanto alla tradizione manoscritta, si considerino il ms. Lyon, Bibliothèque Municipale, PA 47, autografo, datato al 1500 e dedicato a Charles Jaufred, e il ms. Lodi, Biblioteca comunale, XXVIII A 9, idiografo, completato nella sua prima *facies* nel 1500 e poi annotato e corretto da Gaffurio stesso fino al 1514. Infine, la copia di dedica (il Viennese, Ser. nov. 12745) a Jean Grolier, bibliofilo e tesoriere di Milano, al quale il teorico lodigiano offrì anche la stampa del 1518, si colloca sulla scorta del colophon al 1507. I testimoni del *De harmonia* sono puntualmente presentati da PALISCA, *Humanism*, pp. 201-202, al quale si aggiungono ora le schede di PANTAROTTO, *Franchino Gaffurio*, pp. 56-57, 63-64.

la lettura degli *Harmonica* di Briennio.²⁷¹ Rimanendo sulla soglia di questo trattato ancora poco studiato,²⁷² sono soprattutto le prime righe del capitolo a richiamare l'attenzione:

Scripti sunt a nobis hactenus complures de musica libri, ut artem ipsam caeterarum omnium maxime utilem, si recte utamur, atque suavissimam quodam quasi postliminio revocaremus. Nam, cum nimis diu apud nationes exteras, divinis alioquin sacrificiis et hymnis, fuerit custodita, pauci tamen e Barbaris qui preceptis eius delectarentur extitere; unde ad pretium potium vagari visa est, quam sua retinens ornamenta a quoquam in amicitiae speciem recipi. Quod tot seculis foedum et miserandum fuit. Iuverunt hoc studium meum prius, praeter Boetium et Guidonem, Neoterici quidam, quos in ipsis libris nominavi (in quibus etsi abunde satis morem ingenio meo gessisse videri possem, rursum tamen susceptum erga eos studium qui melicis rhythmicisque adstructionibus delectantur ad novum opus compendio tenus): Manuel Briennius et Baccheus atque Aristides Quintilianus et Ptolemeus, quorum commentaria e Graeco in Latinum opera nostra accuratissime conversa sunt.²⁷³

Gaffurio tratteggia – non senza un certo compiacimento retorico – l'immagine di una disciplina musicale «in esilio in terra straniera», che i dotti tra i 'barbari' (bizantini) avevano venerato e pedissequamente trasmesso, ma non erano stati in grado di coltivare e far rifiorire; un percorso che si concludeva allora con la restituzione della musica a quella che Gaffurio giudicava la sua cultura d'appartenenza, quella occidentale. Ed è interessante notare come il discorso del teorico equipari l'importanza delle versioni latine e dello «studium meum» nel progetto di recupero dell'antichità musicale, o addirittura si sbilanci in favore del secondo, implicando che i testi dell'antichità non dovessero essere soltanto tradotti, ma anche mediati dalla lettura dell'*interpretis* (in senso lato) e armonizzati con la lezione dei classici latini, Boezio e Guido, a vantaggio di coloro che, dice Gaffurio evocando Marziano Capella, si dilettono della composizione melodica e ritmica («melicis rhythmicisque adstructionibus»).

Contrariamente all'architettura stereotipa dei trattati teorico-musicali medievali e rinascimentali, Gaffurio dedica l'ultima parte del suo scritto, il quarto libro, alle corrispondenze su scala universale tra modi musicali, pianeti, virtù, sensi, etc., in un compendio mirabile dell'opzione quadriviale, intesa non soltanto in senso epistemologico, ma più in generale come concezione filosofica e fisica del cosmo e delle sue interne relazioni d'ordine proporzio-

271. GAFURII *De harmonia*, c. 2r, r. 18 – 2v, r. 4. Lo stesso passo era stato citato in GEORGI VALLAE *Expetendorum et fugiendorum rebus opus*, I, I, c. e7v-e8r, rr. 43-12.

272. Ad oggi vi è la sola versione inglese: GAFFURIO, *De harmonia*, ed. Miller. Vedi anche KÖLBL, *Assimilation*, pp. 238-240.

273. GAFURII *De harmonia*, c. IV. Per il sintagma «melicis rhythmicisque adstructionibus» si rimanda a MART. CAP. IX 931.

nale.²⁷⁴ Sul piano formale, Gaffurio converte e trasforma la topica della *laus musicae*, al fine di creare una trattazione sulla continuità numerico-proporzionale dell'universo più comprensiva e vasta rispetto a quella consentita dal genere dell'elogio: nuovi episodi e personaggi dell'antichità, spesso tratti dalla letteratura greca, si aggiungono al ventaglio di quelli già noti, il tessuto connettivo tra un tassello e l'altro si fa pregnante, e gli *exempla* diventano strumentali al disegno più ampio di un'argomentazione articolata ed efficace.

Notevole il sistema di rispondenze intessuto da Gaffurio tra Muse, pianeti, modi e gradi dell'ottava inferiore del grande sistema perfetto greco (IV, XII).²⁷⁵ Le citazioni sono innumerevoli e preziose,²⁷⁶ ma sempre ordinate per argomenti e sotto-argomenti, e puntellate da perspicue osservazioni generali, ricapitolazioni, assunti, che evitano al lettore di perdersi nella smisurata erudizione gaffuriana. L'esposizione muove da aspetti generali, come il numero delle Muse e la loro relazione teogonica e mitologica col dio Apollo,²⁷⁷ ad altri

274. I capitoli I-XI concernono specificamente i modi, trattando prima le caratteristiche, le proprietà e gli impieghi dei quattro 'arcaici' (dorico, frigio, lidio, misolidio), poi dei quattro *collaterales* (ipodorico, ipofrigio, ipolidio, ipermisolidio). Il capitolo XII presenta la complessa e celebre combinazione di Muse, pianeti, modi e gradi della scala. Il XIII e il XIV ridiscutono la musica delle sfere. Poi, Gaffurio riprende il tema boeziano dell'intelligenza razionale, non sensibile, dell'essenza del suono nel capitolo XV. Il XVI presenta il contributo dei numeri 'consonanti' alle discipline non matematiche, mentre il XVII e il XVIII riportano il discorso nel campo della *musica humana*. L'opera si conclude con la descrizione di due ulteriori vaste reti di corrispondenze, tra il *systema* musicale, le parti del cosmo, le virtù, i sensi e le età dell'uomo.
275. Il modello è il terzo capitolo del terzo trattato della prima parte della *Musica practica* del Ramis, ma originali sono lo sviluppo e l'argomentazione dell'esposizione, e l'antologia vastissima di *loci* letterari presentata al lettore da Gaffurio. La versione, assai raffinata, del *De harmonia* è dunque incomparabile rispetto al sintetico e soltanto abbozzato discorso del Ramis.
276. Molte di prima mano (Ovidio, Diodoro Siculo, Varrone, Virgilio, etc.), molte altre inglobate da un lungo tassello dei *Mythologiarum libri* di Fabio Planciade Fulgenzio (I, XV «Fabula de novem Musis»). Da Fulgenzio, ad esempio, il sistema di corrispondenze tra Muse, organi dell'apparato fonatorio e facoltà intellettuali.
277. GAFURII *De harmonia*, c. 92r: «Has Ovidius quinto *Metamorphoseos* Mnemosidas appellat hoc versu: "Mnemosidas' (cognorat enim), 'consistite' dixit". Et Diodorus Siculus in quinto celeberrime eas interpretatus est quasi eorum quae ad musicam artem spectant, propria unicuique describens officia. Homerus quoque incredibili eas celebritate persecutus est. Divus autem Augustinus *Doctrinae christianae* secundo Musas ipsas novem Iovis et Memoriae filias esse refellit, noscens potius ex sententia Varronis tres fabros terna ipsarum simulacra creasse in Appollinis templo dicanda, quibus inde ab Haesiodo in *Theogonia* ascripta sunt nomina. Musas perinde veteres ipsi cognominatas volunt quod bona atque utilia et quae ab indoctis ignorantur homines edoceant». Molti dei *loci paralleli* – da Ovidio, Diodoro Siculo, Omero, Esiodo – sono indicati da HAAR, *The Frontispiece*, pp. 12-13; data la densità delle citazioni, però, sospetto che Gaffurio sia ricorso alla mediazione di una fonte erudita secondaria non ancora identificata. L'ultima espressione, «Musas... edoceant», è il suggello e la sintesi posta da Gaffurio al termine di questo ricco mosaico di fonti. Nel paragrafo dedicato ad Apollo (in GAFURII *De harmonia*, c. 92r), dominante è il debito con il *Versus de Musis* dello pseudo-Catone; ad esempio: «Sunt et qui ex Appollinis capite eas [sc. Musas] derivasse fingunt; quod hoc versu Poeta expressit: "Mentis Appollinae vis has movet undique Musas"», cfr. PS. CATO *Mus.*, v. 10 (ed. Riese, n° 664, p. 134).

sempre più focalizzati verso la costituzione di uno schema di corrispondenze, che è dapprima generico ed inclusivo (tra Muse e discipline di studio, organi dell'apparato vocale e gradi della conoscenza),²⁷⁸ poi sempre più connotato in senso quadriviale (tra Muse, pianeti, segni zodiacali e gradi musicali).²⁷⁹ Lo schema si sublima in un diagramma astrologico a piena pagina che si può leggere orizzontalmente, seguendo la corrispondenza di ciascuna Musa con un suono della *diapason* inferiore del grande sistema perfetto greco, un modo, un pianeta (o divinità del panteon greco-latino) e una costellazione, oppure in senso verticale, dall'estremità superiore, oltre il cielo delle stelle fisse, dove si collocano Apollo e le Grazie, fino alla sfera terrestre e 'silente' di Talia.²⁸⁰ Un intero capitolo è devoluto all'utilità dell'armonica per le discipline non strettamente matematiche (IV, XVI), e dipende in larga misura, come osserva Miller, da Aristide Quintiliano.²⁸¹ Qui, Gaffurio fa dipendere il buon esito della creazione pittorica dal rispetto delle proporzioni musicali: se, infatti, il fine della pittura è la riproduzione della bellezza naturale e quest'ultima dipende

278. GAFURII *De harmonia*, c. 92v: «Sed Anaximander Lampsacenus et Zenophanes Heraclaeopolites aliter in suis libris Musas ipsas sunt interpretati, quod et alii, ut Pisander physicus et Euximenes in libro *Theologumenon*, affirmare noscuntur, nanque ad necessaria humanae voci instrumenta Musas ipsas ordine comparant. Fit enim vox quattuor dentibus econtra positus, ad quos lingua percutit. At duobus superioribus unam ex Musis ascribunt alteram inferioribus [...]». Le testimonianze di 'Anassimandro di Lampasco' (forse Anassimene di Lampsaco) e 'Senofane di Eracleopoli' (il filosofo Teofane di Eracleopoli?), Pisandro ed Eussimeno (sconosciuti a Marek Węcowski, estensore della scheda «Anaximander the Younger» per il *Brill's New Jacoby*), come dimostrano le forme corrotte dei nomi, sono di seconda mano, desunte da FVLG. *Myth.* I, XV (ed. Helm, p. 25, rr. 14-18). Sempre Fulgenzio è la fonte per il successivo e interessante tassello nel quale le Muse sono abbinata a specifiche facoltà intellettuali: «Verum Fulgentius in *Fabularum interpretatione* novem ipsas Musas doctrinae atque scientiae [ae]dicit modos, quarum princeps Clio ponitur, quasi prima discendi cogitatio. Clios enim Graece 'fama' dicitur Latine, unde et Homerus: "famam solam audivimus", et alio in loco: "Existit enim sceptrum magna gloria", quoniam autem nemo scientiam querit, nisi in qua famae suae propaget dignitatem, ob hanc rem Clio prima posita est quasi querendae scientiae cogitatio. Secunda Euterpe, quae Latine 'bene delectans' dicitur, cum primum sit scientiam querere, secundum delectari quod queras [...]», cfr. FVLG. *Myth.* I, XV (ed. Helm, p. 25, r. 18 – p. 27, r. 11).

279. GAFURII *De harmonia*, cc. 93r/v: «Ad haec nos Musas ipsas astris modulisque (quod plerique consentiunt) ita convenire putamus, ut eas solis chordis ipsis quibus modulorum exordia conferuntur ascribamus singula singulis conferendo. [...] Gravissimae autem et assumptae chordae et Hypodorii initium, quod gravissimus sit modorum, et Luna solam Cancrī domum inhabitans, ut astronomi credunt, quippe quae planetarum gravissima ponitur, atque Clio hoc carmine ascribuntur: "Persephone et Clio spirant, Hypodorus ergo | nascitur, huic ortum prosmelodos generat". Secundae vero chordae, quam Hypaten Hypaton vocant et caput Hypophrygii, et Mercurius Geminorum atque Virginis domos possidens necnon et Caliope ascribi solent hoc carmine: "Dat Hypo chorda sequens Phrygium quem parturit ipsa | Caliope, interpret parturit atque deum" [...]. I versi che accompagnano gli abbinamenti non sono riconducibili alla letteratura antica; potrebbero essere originali, di Gaffurio, oppure di un poeta vicino al teorico, forse l'amico Lancino Curti; in proposito vedi HAAR, *The Frontispiece*, pp. 13-14 e la nota 22.

280. GAFURII *De harmonia*, cc. 94v. Celebri, in proposito, le pagine di WIND, *Misteri*, pp. 323-327.

281. Naturalmente attraverso la mediazione del Burana: GAFFURIUS, *De harmonia*, ed. Miller, pp. 204-205.

dalla proporzione delle forme e dei colori, allora l'essenza della *perspectiva* è «per numeros [...] primam imitari naturam».²⁸² Non diversamente, anche la medicina, che deve valutare i cicli delle febbri («alterna duplae, tertiana hemioliae, quartana epitritae») e misurare le dosi dei medicamenti, è vincolata alle proporzioni armoniche.²⁸³ Accanto alla fisiologia, la psicologia, nella sua antica accezione: poiché l'anima dell'uomo rispecchia la costituzione armonica del cosmo, gli stati emotivi positivi, come l'amicizia, coincidono con i rapporti musicali consonanti, mentre gli stati negativi, come l'ira, con i rapporti dissonanti.²⁸⁴ In questo *excursus* tra le *artes mechanichae*, Gaffurio mantiene di fatto inalterati i confini dei rapporti disciplinari (gli strumenti della medicina, ad esempio, si sovrappongono già, in parte, con quelli dell'armonica, mentre l'allargamento del discorso alla pittura rivela la sensibilità del teorico alle istanze del suo ambiente²⁸⁵); anzi, attraverso la moltiplicazione dei riferimenti e dei campi d'indagine egli tende implicitamente al rafforzamento e alla canonizzazione scientifica dell'opzione quadriviale, che dal nucleo strettamente matematico delle *matheseos disciplinae* estende la propria validità epistemologica anche alle altre arti e ai mestieri dell'uomo.

Ricco di spunti, infine, l'ultimo capitolo (IV, XX), nel quale si associano elementi musicali, virtù, sensi ed età dell'uomo. Si tratta di un'articolata e originale ripresa di un cardine della *laus musicae* boeziana, che ruotava intorno al legame ancestrale tra musica e moralità. A differenza dell'introduzione di Boezio, con il suo afflato oratorio e poetico, l'esposizione gaffuriana si segnala per lo stile asciutto e classificatorio: le tre virtù teologali corrispondono alle

282. GAFURII *De harmonia*, c. 96v: «Namque dum picturam animadvertis: nihil absque numerorum proportionibus in ea factum comperies. Sed ut [corr. ex et] corporum mensuras colorumque mixtiones per numeros et symetrias, atque ita picturae ornamenta conspicias esse disposita, rursus per numeros ipsam artem primam imitari naturam. Qualis namque proportio in naturalibus corporibus fecerit pulchritudinem, talis et in figurarum mensuris et colorum comparationibus est subsequuta, ob quam causam coloribus, forma atque figura pictores ipsi mores atque vitam intelligi voluerunt».

283. *Ibid.*: «Constat item et medicinam omnia per numeros et tremorum depraehensiones ac circularium formarum proportionibus constituere, harum aliae consonis proportionibus sunt similes (ut alterna duplae, tertiana hemioliae, quartana epitritae) quae non omnino mortis pericula inferunt, aliae graves sunt quae [...]. Rursus medicamentorum qualitates non alio modo quam per qualitatibus dimensiones efficiuntur». Lo stesso discorso vale per la crescita proporzionale del feto, trattata minuziosamente da Gaffurio in IV, XVIII.

284. *Ibid.*, c. 96v-97r: «[...] in consonantibus quidem proportionibus amicitiam, in dissonis contrariam inferentes, quarum plerumque incongruitatem media quaedam aptavit proportio, veluti dissona diastemata quae in medio posita consonant; atque horum similitudine et partes animae, scilicet rationalis et concupiscibilis, mediam, videlicet irascibilis, sustinent proportionem». Il tema è approfonditamente sviluppato nel capitolo XVII, dove, in merito alle parti dell'anima, leggiamo: «Alio insuper modo dividunt animam nostram philosophi, in rationalem scilicet, irascibilem et concupiscibilem. Rationali animae parti diapason iure adaptatur, propter similes praedictis aequalitatis causas; irascibili, quae rationali quodammodo appropinquat, diapentes consonantiam aptitant [sic]; concupiscibili vero, quae subter ponitur, diatessaron consonantia applicatur», cfr. *Ibid.*, c. 97v.

285. Si pensi alla rivalutazione della *perspectiva* quale arte liberale in Luca Pacioli e Leonardo da Vinci: MOYER, *The Quadrivium*, pp. 501-503.

specie della *diatessaron*, le quattro cardinali alle specie della *diapente*, le sette virtù, insieme considerate, alle sette specie della *diapason*.²⁸⁶ Così, secondo rassomiglianze numerologiche e formali, si abbinano poi a diversi intervalli i quattro sensi e le sette età dell'uomo, ad allargare ulteriormente i confini della *musica humana*.²⁸⁷ Il trascorrere stesso dalla vita alla morte, termina Gaffurio, si può configurare come un passaggio dalla musica 'mortale' dell'esperienza terrena all'armonia divina e angelica di quella oltremondana: «At mortalem [corr. ex moralem] ipsam musicam consecutos et angelicis choris et divinae illi harmoniae associari opere pretium est; namque soluta a corpore, anima non morte [...] sed vite [sic] transmutatione, in timoris Dei observatione, defunctis domicilium perpetuae foelicitatis acquiritur, quod divus protector noster Ambrosius pollicetur».²⁸⁸

Risulta evidente come queste ed altre analoghe riflessioni e trattazioni che sostanziano il quarto libro del *De harmonia* non potessero più iscriversi nello spazio limitato, materialmente e concettualmente, dell'elogio della musica, pur rappresentando l'evoluzione e il raffinamento di quello e dei tradizionali capitoli introduttivi sulla *musica mundana, humana e instrumentalis*. La forma agile e sintetica del capitolo iniziale, quale si presentava ancora nel *Theoricum opus* del 1480, con i suoi *exempla* sfuggenti e solo vagamente interrelati, non rispondeva più alla sensibilità del Gaffurio maturo, che mirava all'esautività e guardava a modelli espositivi di sempre maggiori dimensioni.²⁸⁹ Ma più che per l'estensione, è per la posizione assolutamente non convenzionale che l'elogio del Quadrivio nel *De harmonia* risulta carico di significato. Gaffurio, infatti, capovolge l'usuale ordine espositivo, antepoendo i principi e gli elementi dell'armonica – quell'*instrumentum* che ora, ricordo, sintetizza in una quasi ideale unità la teoria greca e la tradizione latina – al panegirico della totalità proporzionata del cosmo, ossia ai contenuti della vecchia, scolastica *laus musicae*. Così, il lettore che si appresti alla lettura del quarto libro, trovandosi di fronte ad un nuovo, benché trasfigurato, cominciamento, è introdotto in un circolo interpretativo inedito, che, una volta compreso e dipanato, mostra di tematizzare proprio l'eccellenza e la perfezione della concezione quadriviale della musica e delle discipline matematiche.

286. GAFURII *De harmonia*, c. 100r: «Tres ipsas theologiae virtutes, fidem, spem et charitatem, tribus diatessaron speciebus; quattuor quas praediximus cardinales, iusticiam, temperantiam, fortitudinem et prudentiam, quattuor ipsis diapentes speciebus ordine comparari. At septem ipsas virtutes septem diapason varietatibus congruere putant».

287. Vedi, ad esempio, *Ibid.*, c. 100v: «Quod autem de septem variis concinnitatibus dicendum est, quandoquidem septem ipsis aetatibus ordine comparantur? Nam trihemitoniae species in chromatico tetrachordo incomposite exquisita (quod minori sonorum adiacet distantiae) infantiae comparatur. Ditoniae species ex enharmonico tetrachordo incomposite enucleata ascripta est puericiae [...]».

288. Gaffurio si riferisce esplicitamente al prefazio della Messa ambrosiana *pro defunctis, inc.* «Aeternae deus, qui es assumptor animarum sanctarum».

289. Penso innanzitutto alla *laus* della *Theorica musicae* del 1492, ma la stessa tendenza si manifesta anche nella *Practica musicae* del 1496, un trattato che, per estensione, articolazione e dettaglio, aspirava evidentemente a raccogliere la totalità del sapere musicale pratico e a costituire di un nuovo modello di riferimento.

APPENDICE

NICOLAI BURTII PARMENSIS

*Florum libellus*Liber primus, cap. II «De laudibus musicae»²⁹⁰

Ars igitur musices magno quondam apud Graecos honore habita est ita quod nemo reputabatur liberaliter eruditus nisi cantu et fidibus operam dedisset.²⁹¹ Unde apud Valerium Maximum, titulo «de studio et industria», Socratem accepimus, aetate provectum, fidibus tractandis operam dedisse, satius iudicantem eius artis usum sero quam nunquam percipere.²⁹² Quamobrem, ut ipse senex didicit, ita ingenuos adulescentes erudiri in his iussit non quidem ad lasciviae incitamentum, sed ad motus animae sub regula quadam atque ratione moderandos. Ut enim non omnis vox, sed tantum quae bene consonat ad soni melodiam facit, ita motus animae non omnes, sed qui rationi conveniunt ad rectam vitae armoniam pertinent. Nam ad remissionem animi sedandasque passiones plurimum valet modulationis usus atque huius disciplinae cognitio digna est ingenio liberali, secundum quam rationem speculamur sonorum varias naturas ac potestates et ex quibus invicem proportionibus consonantias dissonantiasque causari contingat.²⁹³

Aristoteles iccirco in *Problematibus*, ubi de hoc satis abunde, musicen naturalem habere delectationem omnibusque aetatibus ac singulis moribus amicam esse docuit.²⁹⁴ Nonne David, ut habetur originaliter *Regum primo*, Saulem a spiritu immundo arte modulationis eripuit?²⁹⁵ Asclepiades medicus freneticorum mentes morbo turbatas nonne saepe sanitati restituit?²⁹⁶ De quo apud Celsum, libro tertio *de medicina* capitulo XVIII «de tribus insaniae generibus», nullum legimus tam immite tamque asperum pectus quin oblectamentorum huiusce non moveatur affectu.²⁹⁷ Unde apud Valerium

290. L'edizione è stata condotta sull'unico testimone a stampa, intitolato *Musices opusculum*, Bononie, Ugo de Rugerius, Benedictus Hectoris Faelli, 1487, cc. a5-a6v; infatti, l'altro testimone del *Florum libellus*, il ms. Bruxelles, Bibliothèque royale "Albert I", II 785, non tramanda il *Liber primus*. L'ortografia è stata adeguata secondo gli unici esempi autografi di Niccolò Burzio, ovvero il colophon del *Ritus canendi* di Giovanni Gallico trasmesso dall'Additional 22315 della British Library di Londra, f. 60r, e le annotazioni del f. 65v di quest'ultimo. Nell'apparato dei *loci paralleli* le abbreviazioni degli autori medievali e classici seguono l'uso del *Thesaurus Linguae Latinae* e del *Lexicon musicum Latinitum medii aevi*. Segnalo inoltre che VERGERIO *Mor.* = VERGERII *De ingenuis moribus*, in KALLENDORE, *Humanist educational treatises*, pp. 2-91; ARISTOT. *Pol.* = ARISTOTELIS *Politicorum libri octo cum vetusta translatione Guilelmi de Moerbeka*, rec. F. SUSEMIHL, Lipsiae, in aedibus Teubneri, 1872.

291. Ars... dedisse: VERGERIO *Mor.* 43, 13-16.

292. Socratem... percipere: VAL. MAX. VII, IX 8; FR. GAFUR. *Op.* I, I, c. 6r.

293. Quamobrem... contingat: VERGERIO *Mor.* 43, 16-26.

294. Aristoteles... docuit: FR. GAFUR. *Op.* I, I 24-1, cc. 6v-7r; ARISTOT. *Pol.* VIII, V 4, 4-6 = Bekker 1339b.

295. Saulem... eripuit: FR. GAFUR. *Op.* I, I 19-20, c. 6v; ISID. III, XVII 3; cfr. *1Sam* 16, 23.

296. Asclepiades... restituit?: CENS. 13, 4, 16-17; ISID. IV, XIII 3.

297. nullum... affectu: FR. GAFUR. *Op.* I, I 10-12, c. 7r; MACR. *Somn.* 2, 3, 6-8; cfr. CELS. III 18,

- Maximum, libro secundo «de institutis antiquis», maiores natu apud Romanos legitur in conviviis egregiis ad tibias superiorum opera carmine
 25 comprehensa decantasse, quo ad ea imitanda iuventutem alacriorem redderent,²⁹⁸ quod Ciceronis sententia in principio quartae questionis *Tusculanarum* roboratur.²⁹⁹ Circunferebatur lyra vel cithara in conviviis accubantibusque singulis ordinabatur convivale canticorum genus, quod etiam nostris temporibus servari concernimus.³⁰⁰
- 30 Non immerito Nicomachus arithmeticen professus musicen tractavit. Architas quoque et Aristoxenus geometrici hanc summo studio venerati sunt.³⁰¹ Plato theologus, ut inquit Cicero in sexto *De republica*, dulcissimam mundi armoniam aure apertissime deprehendit.³⁰² Denique in proverbium usque Graecorum celebratum est indoctos musicen abhorrere.³⁰³
- 35 Quid plura? Non est mirum si inter homines musices tanta sit iocunditas, cum et aves, ut cardueles luscinaeque atque aliae quam plurimae, cantum veluti quadam disciplina artis exercent.³⁰⁴ Nonne delphinos ad suavam modulationis auditum excitat?³⁰⁵ De quo apud Solinum in *Collectaneis*;³⁰⁶ et Plinius libro nono vitam eorum describendo asseverat.³⁰⁷ Non immerito
 40 Orpheum et Amphionem animalia ratione carentia, saxa silvasque cantibus traxisse confictum est.³⁰⁸ Huiusmodi instrumenta aliqua sunt ad delectationem animi incitantia, aliqua vero ad furiam, ut infra cum de musica instrumentali tractamus.³⁰⁹ Solatur itaque musices armonia singulorum fatigationem operum atque animum mitigat,³¹⁰ delectat
 45 animos excitatque affectus, movet furiam, placat silvestres, mansuescit lassatos exercitioque laborioso detentos facile efficit tolerare.³¹¹
- Sat igitur de eius laudibus dictum erit, cum circa huiusmodi extollentiam multum temporis potuissem conterere. Modo ad eius triplicem divisionem devenio.

10.

298. maiores... redderent: VAL. MAX. II, I 10, 23-25; FR. GAFUR. *Op.* I, I, c. 7r.
 299. Cfr. CIC. *Tusc.* IV 2, 3, 25-1.
 300. Circunferebatur... concernimus: FR. GAFUR. *Op.* I, I 11-15, c. 7v; ISID. III, XV 3.
 301. Nicomachus... sunt: FR. GAFUR. *Op.* I, I 16-18, cc. 8v-9r.
 302. Plato... deprehendit: FR. GAFUR. *Op.* I, I 21-24, c. 8v; MACR. *Somn.* 2, 2, 20-22.
 303. Denique... abhorrere: QVINT. *Inst.* 1, 10, 21.
 304. cum... exercent: FR. GAFUR. *Op.* I, I 16-18, c. 7r.
 305. Nonne... excitat: FR. GAFUR. *Op.* I, I 26-1, cc. 7r/v; ISID. III, XVII 3.
 306. Cfr. SOL. 12, 3-6.
 307. Cfr. PLIN. *Nat.* IX 8, 20-28.
 308. Orpheum... est: FR. GAFUR. *Op.* I, I 8-10, c. 7r; MACR. *Somn.* 2, 3, 8.
 309. ut... tractamus: cfr. BURTII *Florum libellus* I, V.
 310. singulorum... animum: FR. GAFUR. *Op.* I, I 23-24, c. 7r; ISID. III, XVII 2.
 311. delectat... tolerare: FR. GAFUR. *Op.* I, I 3-6, c. 7v.

BIBLIOGRAFIA

- ADKINS, Cecil, BLACKBURN, Bonnie J., *Anselmi, Giorgio*, in *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.00980> (consultato il 20/12/2022).
- ALBANESE, Gabriella, *Le raccolte poetiche latine del Filelfo*, in *Francesco Filelfo nel quinto centenario della morte*. Atti del 17. Convegno di studi maceratesi: Tolentino, 27-30 settembre 1981, Padova, Antenore 1986, pp. 389-558.
- ANSELMi, Georgii Parmensis *De musica. Dieta prima de celesti harmonia, dieta secunda de instrumentali harmonia, dieta tertia de cantabili harmonia*. Introduzione, testo e commento, a cura di Giuseppe Massera, Olschki, Firenze 1961 (*Historiae musicae cultores*, 14).
- ANSELMi, Gian Mario, *Filippo Beroaldo umanista e commentatore interprete*, «Esperienze letterarie», 34/1 (2009), pp. 17-26.
- , *Le frontiere degli umanisti*, CLUEB, Bologna 1988.
- ARIBO, *De musica*, ed. Joseph Smits van Waesberghe, American Institute of Musicology, Roma 1951 (*Corpus scriptorum de musica*, 2).
- ARISTOTELIS *Politicorum libri octo cum vetusta translatione Guglielmi de Moerbeka*, recensuit Franciscus Susemihl, Teubneri, Lipsiae 1872.
- BARBARO, Ermolao, *Epistolae, orationes et carmina*, Vol. 2, a cura di Vittore Branca, Bibliopolis, Firenze 1943.
- BASILIO DI CESAREA, *Discorso ai giovani. Oratio ad adolescentes*, con la versione latina di Leonardo Bruni, a cura di Mario Naldini, Nardini-Centro Internazionale del libro, Firenze 1990.
- BAUSI, Francesco, *Le prolusioni accademiche di Angelo Poliziano*, in *Umanesimo e università in Toscana (1300-1600)*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Fiesole-Firenze: 25-26 maggio 2011), a cura di Stefano U. Baldassarri, Fabrizio Ricciardelli, Enrico Spagnesi, Le Lettere, Firenze 2012, pp. 276-304.
- BELDOMANDI, Prosdocimo de', *Tractatus practice de musica mensurabili*, in COUSSEMAKER, Edmond de, *Scriptores de musica medii aevi*, Vol. 3, Durand, Parisiis 1869, rist. Hildesheim, Olms, 1987, pp. 200-228.
- BERNHARD, Michael, *Überlieferung und Fortleben der antiken lateinischen Musiktheorie im Mittelalter*, in *Geschichte der Musiktheorie*, Band 3, hrsg. von Frieder Zaminer, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1990.
- BLACKBURN, Bonnie J. – LOWINSKY, Edward E. – MILLER, Clement A., *A Correspondence of Renaissance Musicians*, Clarendon Press, Oxford 1991.

- BOETHIUS, Anicius Manlius Torquatus Severinus, *De institutione musica*, ed. Gottfried Friedlein, in aedibus B. G. Teubneri, Lipsiae 1867.
- BONAVENTURA DA BRESCIA, *Brevis collectio artis musicae*, ed. Albert Seay, Colorado College Music Press, Colorado Springs 1980 (Critical Texts, 11).
- BRANCA, Vittore, *L'umanesimo veneziano, Ermolao Barbaro e il suo circolo*, in *Storia della cultura veneta*, Vol. 3, Tomo 1, a cura di Giovanni Arnaldi e Manlio Pastore Stocchi, Neri Pozza, Vicenza 1980, pp. 123-175.
- BRANCACCI, Fiorella, *L'enciclopedia umanistica e la musica. Il Panepistemon di Angelo Poliziano*, «Rinascimento», 33 (1993), pp. 93-109.
- , *Le fonti musicali classiche nell'opera di Poliziano*, «Interpres», 12 (1992), pp. 135-149.
- , *Musica, retorica e critica musicale nel De cardinalatu di Paolo Cortesi*, «Rinascimento», 39 (1999), pp. 409-430.
- BRANDOLINI, Raffaele, *On music and poetry (De musica et poetica, 1513)*, ed. Ann E. Moyer, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, Tempe 2001.
- BRENTA, Andrea, *Discorso sulle discipline per l'inaugurazione dell'anno accademico nello Studium Urbis*, Roma nel Rinascimento, Roma 1994 (R.R. inedita, 11).
- BURTII, Nicolai Parmensis *Florum libellus*. Introduzione, testo e commento, a cura di Giuseppe Massera, Olschki, Firenze 1975 (*Historiae musicae cultores*, 28).
- BURTIUS, Nicolaus, *Musices opusculum*. Introduction and translation by Clement Albin Miller, Hanssler, Neuhausen-Stuttgart 1983 (*Musicological studies & documents*, 37).
- BUTCHER, John, *Filellenismo nell'orazione De studiis litterarum*, in *Gregorio e Lilio Tifernate. Due protagonisti dell'Umanesimo italiano*. Atti del Convegno internazionale di studi Città di Castello, 18 e 19 marzo 2016, a cura di John Butcher, Andrea Czortek e Matteo Martelli, University Book, Umbertide 2017, pp. 131-144.
- CAMPANELLI, Maurizio, *L'Oratio e il "genere" delle orazioni inaugurali dell'anno accademico*, in VALLA, Lorenzo, *Orazione per l'inaugurazione dell'anno accademico 1455-1456. Atti di un seminario di filologia umanistica*, a cura di Silvia Rizzo, Roma nel Rinascimento, Roma 1994 (R.R. inedita, 8 saggi), pp. 25-61.
- CARDINI, Roberto, *Le prolusioni di Gregorio Tifernate. Edizione critica dell'«Oratio de astrologia» con un'appendice di autografi*, in *Gregorio e Lilio Tifernate. Due protagonisti dell'Umanesimo italiano*. Atti del Convegno in-

ternazionale di studi Città di Castello, 18 e 19 marzo 2016, a cura di John Butcher, Andrea Czortek e Matteo Martelli, University Book, Umbertide 2017, pp. 279-330.

Catalogue of books printed in the XVth Century now in the British Museum, British Museum. Department of Printed Books, London 1908-2007.

CELENZA, Christopher S., *Renaissance humanism and the Papal curia: Lapo da Castiglionchio the Younger's De curiae commodis*, University of Michigan, Ann Arbor 1999.

CICONIA, Johannes, *Nova musica and De proportionibus*. New critical texts and translation on facing pages, with an introduction, annotations, and indices verborum and nominum et rerum, ed. Oliver B. Ellsworth, University of Nebraska Press, Lincoln 1993 (Greek and latin music theory, 9).

CLAUDII GALENI *Opera omnia*, cur. Karl Gottlob Kühn, in officina libraria Cnoblochii, Lipsiae 1824, rist. anast. Hildesheim 1965.

CORTESI, Mariarosa – FIASCHI, Silvia, *Repertorio delle traduzioni umanistiche a stampa: secoli XV-XVI*, 1, SISMELE-Edizioni del Galluzzo, Firenze 2008.

CORTESI, Mariarosa, *Alcuni passi nella scuola del primo Quattrocento tra artes sermocilanes e artes reales*, «Annali di storia dell'educazione», 27 (2020), pp. 27-40.

———, *Alla scuola di Gian Pietro d'Avenza in Lucca*, «Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken», 61, hrsg. vom Deutschen historischen Institut in Rom, Niemeyer, Tübingen 1981, pp. 109-167.

———, *Greek at the School of Vittorino da Feltre*, in *Teachers, Students, and Schools of Greek in the Renaissance*, a cura di Federica Ciccolella e Luigi Silvano, Brill, Leiden 2017, pp. 54-78.

———, *Libri e vicende di Vittorino da Feltre*, «Italia medioevale e umanistica», 23 (1980), pp. 77-114.

———, *Libri greci letti e scritti alla scuola di Vittorino da Feltre*, in *I manoscritti greci tra riflessione e dibattito*. Atti del V Colloquio Internazionale di Paleografia Greca (Cremona, 4-10 ottobre 1998), a cura di Giancarlo Prato, vol. 1, Gonnelli, Firenze 2000, pp. 401-416.

———, *Umanesimo a Pavia fra corte e università*, in *Almum Studium Papiense. Storia dell'Università di Pavia. Vol. 1. Dalle origini all'età spagnola. Tomo I. Origine e Fondazione dello Studium generale*, a cura di Dario Mantovani, Cisalpino, Milano 2012, pp. 679-710.

———, *Un allievo di Vittorino da Feltre: Gian Pietro da Lucca*, in *Vittorino da Feltre e la sua scuola. Umanesimo, pedagogia, arti*, a cura di Nella Giannetto, Olschki, Firenze 1981, pp. 263-276.

- , *Vocazioni umanistiche e traduzione: nuove conquiste culturali*, in *Miscellanea graecolatina*, III, a cura di Stefano Costa e Federico Gallo, Bulzoni, Milano 2015, pp. 135-167.
- CRAVERI, Piero, *ad vocem* «Benzi, Andrea», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. 8, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, Roma 1966, pp. 712-714.
- CURTIUS, Ernst Robert, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Francke, Bern 1948, traduzione italiana, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, La Nuova Italia, Firenze 1993, rist. 2002.
- DAOLMI, Davide, *Jubal, Pythagoras and the Myth of the Origin of Music. With some remarks concerning the illumination of Pit (It. 568)*, «Philomusica on-line», 16 (2017), pp. 1-42.
- DELIGIANNIS, Ioannis, *The study and reception of Plato at the school of Vittorino da Feltre as revealed from two epistles of Sassolo da Prato*, «Hvmanistica», VIII 1 (2013), pp. 105-129.
- DI BACCO, Giuliano, *De Muris e gli altri. Sulla tradizione di un trattato trecentesco*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2001.
- DILLER, Aubrey, *The library of Francesco and Ermolao Barbaro*, «Italia medioevale e umanistica», VI (1963), pp. 253-262.
- DÜRING, Ingemar, *Die Harmonielehre*, Elanders, Göteborg 1930.
- FLAVIUS PHILOSTRATUS, *The life of Apollonius of Tyana. The epistles of Apollonius and, The treatise of Eusebius*, with an English translation by Frederick Cornwallis Conybeare, Harvard University Press, Cambridge Mass.-London 1912, rist. 1989.
- FOSE, Luanne Eris, *The Musica practica of Bartolomeo Ramos de Pareja. A critical translation and commentary*, diss., University of North Texas, 1992.
- FRINGS, Irene, *Manua me genuit – Vergils Grabepigramm auf Stein und Pergament*, «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik», 123 (1998), pp. 89–100.
- FUBINI, Riccardo, *ad vocem* «Castiglionchio, Lapo da, detto il Giovane», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. 22, Istituto dell'Enciclopedia Italiana-Treccani, Roma 1979, pp. 44-51.
- GAFFURIO, Franchino *Theorica musicae*, a cura di Ilde Illuminati e Cesarino Ruini, con un saggio di Fabio Bellissima, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, Firenze 2005.
- , *De harmonia musicorum instrumentorum opus*. Introduction and translation, by Clement Albin Miller, Hänssler-Verlag, Stuttgart 1977.

- , *Theoricum opus musice discipline*, a cura di Cesarino Ruini, LIM, Lucca 1996 (Musurgiana, 15).
- GAFFURIUS, Franchinus, *De harmonia musicorum instrumentorum opus*. Introduction and translation by Clement A. Miller, Hänssler-Verlag, Stuttgart 1977 (Musicological studies & documents, 33).
- GALLICO, Claudio, *Musica nella Ca' Giocosa*, in *Vittorino da Feltre e la sua scuola. Umanesimo, pedagogia, arti*, a cura di Nella Giannetto, Olschki, Firenze 1981.
- GALLO, Franco Alberto – MANTESE, Giovanni, *Nuove notizie sulla famiglia e sull'opera di Nicolò Leonicensi*, «Archivio veneto», s. V, 107/108 (1963), pp. 5-22.
- GALLO, Franco Alberto, *Die Kenntnis der griechischen Theoretikerquellen in der italienischen Renaissance*, in *Geschichte der Musiktheorie*, Band 7, hrsg. von Frieder Zaminer, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1989.
- , *La musica in alcune prolusioni universitarie bolognesi del XV secolo*, in *Sapere è potere: discipline, dispute e professioni nell'università medievale e moderna. Il caso bolognese a confronto*. Atti del 4° Convegno, Bologna, 13-15 aprile 1989, vol. 2, a cura di Andrea Cristiani, Istituto per la storia di Bologna, Bologna 1990 (Convegni e colloqui. N. S., 13), pp. 205-215.
- , *La trattatistica musicale*, in *Storia della cultura veneta*, Vol. 3, Tomo 3, a cura di Giovanni Arnaldi e Manlio Pastore Stocchi, Neri Pozza, Vicenza 1981, pp. 287-314.
- , *Le traduzioni dal greco per Franchino Gaffurio*, «Acta Musicologica», 35/4 (1963), pp. 172-174.
- , *Musica nel castello. Trovatori, libri, oratori nelle corti italiane dal 13. al 15. secolo*, Il Mulino, Bologna 1992.
- GAMILLSCHEG, Ernst, *Supplementum mutinense*, «Scrittura e Civiltà», 2 (1978), pp. 231-243.
- GARDENAL, Gianna, *Giorgio Valla e le scienze esatte*, in *Giorgio Valla tra scienza e sapienza*, a cura di Vittore Branca, Olschki, Firenze 1981, pp. 9-54.
- GARGAN, Luciano – MANFREDI, Antonio, *Le biblioteche dei certosini tra Medioevo e Umanesimo. Un repertorio di manoscritti superstiti e inventari antichi e uno studio sulle ricerche dei codici nella prima metà del sec. XV*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 2017 (Studi e testi, 515).
- GARIN, Eugenio, *Il pensiero pedagogico dello Umanesimo*, Giuntine Sansoni, Firenze 1958.
- , *La cultura filosofica del Rinascimento italiano. Ricerche e documenti*, Sansoni, Firenze 1961, ried. 1992.

GIACOMO PIRANI

- GASPARI, Gaetano, *Richerche, Documenti e Memorie risguardanti la storia dell'arte musicale in Bologna*, Tipografia Regia, Bologna 1867.
- GIONTA, Daniela, *Per i Convivia Mediolanensia di Francesco Filelfo*, Messina, Centro interdipartimentale di studi umanistici, 2005 (Quaderni di filologia medievale e umanistica, 11).
- GLOWOTZ, Daniel, *Byzantinische Gelehrte in Italien und die Musikkultur der Renaissance. Aspekte der Musiktheorie, der Musica sacra und der Quellenüberlieferung*, «Kirchenmusikalisches Jahrbuch», 96 (2012), pp. 7-19.
- , *Byzantinische Gelehrte in Italien zur Zeit des Renaissance-Humanismus*, Wagner, Schneverdigen 2006.
- , *Johannes Regiomontanus (1436-1476) – Musikanschauung und Weltbild eines Astronomen im 15. Jahrhundert*, «Kirchenmusikalisches Jahrbuch», 89 (2005), pp. 29-46.
- GOEING, Anja-Silvia, *Summus Mathematicus et Omnis Humanitatis Pater. The Vitae of Vittorino da Feltre and the Spirit of Humanism*, Springer, Dordrecht 2014.
- GOZZI, Marco, a cura di, *Struttura e retorica nella musica profana del Cinquecento*. Atti del Convegno. Trento, Centro S. Chiara. 23 ottobre 1988, Torre d'Orfeo, Roma 1990.
- GUALDO ROSA, Lucia, *ad vocem* «Cortesi Urceo, Antonio, detto Codro», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. 29, Istituto dell'Enciclopedia Italiana-Treccani, Roma 1983, pp. 773-778.
- , *Lapo da Castiglionchio il Giovane e la Curia al tempo di Eugenio IV: un rapporto difficile*, in *Raccolta di studi offerti a Isa Lori Sanfilippo*, a cura di Antonella Mazzon, Istituto storico italiano per il medio evo, Roma 2008, pp. 505-521.
- GUARINI, Battista, *Opuscula*, a cura di Luigi Piacente, Adriatica editrice, Bari 1995 (Biblioteca di critica e letteratura, XXX).
- GUARINO VERONESE, *Epistolario*, raccolto ordinato illustrato da Remigio Sabbadini, a spese della Società, Venezia 1915-1919.
- GUASTI, Cesare, *Intorno alla vita e all'insegnamento di Vittorino da Feltre: Lettere di Sassolo pratese volgarizzate con alcune notizie intorno alla vita e agli scritti dell'autore*, Cellini, Firenze 1869.
- GUIDONIS ARETINI *Micrologus*, ed. Joseph Smits van Waesberghe, American Institute of Musicology, Roma 1955 (Corpus scriptorum de musica, 4).
- HAAR, James – NÁDAS, John, *Johannes de Anglia (John Hothby): Notes on His Career in Italy*, «Acta Musicologica», 79/2 (2007), pp. 291-358.

- HAAR, James, *The Frontispiece of Gafori's Practica Musicae (1496)*, «Renaissance Quarterly», 27/1 (1974), pp. 7-22.
- HAGGH, Barbara, *Ciconia's citations in "Nova musica": new sources as biography*, in *Citation and authority in Medieval and Renaissance musical culture*, ed. by Suzannah Clark and Elizabeth Eva Leach, Boydell, Woodbridge 2005, pp. 45-56.
- HANKINS, James, *Humanism and music in Italy*, in *The Cambridge History of Fifteenth-Century Music*, ed. by Anna Maria Busse Berger and Jesse Rodin, Cambridge University Press, Cambridge 2015.
- HEIBERG, Johan Ludvig, *Beiträge zur Geschichte Georg Valla's und seiner Bibliothek*, Harrassowitz, Leipzig 1896.
- HERLINGER, Jan W., *A Fifteenth-Century Italian Compilation of Music Theory*, «Acta Musicologica», 53/1 (1981), pp. 90-105.
- HOLFORD-STREVENS, Leofranc, *The Harmonious Pulse*, «The Classical Quarterly», 43/2 (1993), pp. 475-479.
- , *The laudes musicae in Renaissance Music Treatises*, in *Essays on Renaissance music in honour of David Fallows*, ed. by Fabrice Fitch and Jacobijn Kiel, Boydell, Woodbridge 2011, pp. 338-348.
- HOMERUS, *Inni omerici*, a cura di Filippo Cassola, Fondazione Lorenzo Val-la-Mondadori, Roma-Milano 1975.
- HUGHES, Richard Vaughan, *The Ritus canendi vetustissimus et novus of Johannes Legrense. A critical edition with translation, introduction and notes on the text*, diss., University of Glasgow, 1996.
- JOUANNO, Corinne, *Alexandre et le flûtiste Timothée: fortune d'une anecdote de Dion Chrysostome*, in *Phileuripidès. Mélanges offerts à François Jouan, textes réunis par Danièle Auger et Jocelyne Peigney*, Presse universitaire de Paris, Nanterre 2008.
- KINKELDEY, Otto, *Music and music printing in incunabula*, «The Papers of the Bibliographical Society of America», 26, 1/2 (1932), pp. 89-118.
- KÖLBL, Bernhard, *Assimilation des Neuen – Reform des Systems. Strategien im Umgang mit griechischen Quellen in der Musiktheorie an der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert*, in „*Inter graecos latinissimus, inter Latinos graecissimus*“. *Bessarion zwischen den Kulturen*, hrsg. von Claudia Märtil, Christian Kaiser and Thomas Ricklin, De Gruyter, Berlin 2013 (Pluralisierung & Autorität, 39), pp. 229-244.
- KREYSZIG, Walter K., *Franchino Gaffurio als Vermittler der Musiklehre des Altertums und des Mittelalters: Zur Identifizierung griechischer und lateinischer Quellen in der „Theorica musicae“ (1492)*, «Acta musicologica», 65/2 (1993), pp. 134-150.

- KRISTELLER, Paul Oskar, *Music and learning in the early Italian Renaissance*, in ID., *Studies in Renaissance Thought and Letters*, III, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1986 (Raccolta di studi e testi, 178), pp. 451-470.
- LABOWSKY, Lotte, *Bessarion's Library and the Biblioteca Marciana. Six early inventories*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1979.
- LETTERIO, Mauro, *Filosofia e musica all'Università di Padova e dintorni nel secolo XV*, «Musica e storia», III (1995), pp. 189-226.
- , *La «Musica del polso» in alcuni trattati del Quattrocento*, in *Anima e corpo nella cultura medievale*. Atti del 5. Convegno di studi della Società italiana per lo studio del pensiero medievale, Venezia, 25-28 settembre 1995, a cura di Carla Casagrande e Silvana Vecchio, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, Tavarnuzze-Impruneta 1999, pp. 235-257.
- MALPANGOTTO, Michela, *Regiomontano e il rinnovamento del sapere matematico e astronomico nel Quattrocento*, Cacucci, Bari 2008.
- MANFREDINI, Mario, *Codici plutarchei di umanisti italiani*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», 17/4 (1987), pp. 1001-1043.
- MARCHETI DE PADUA, *Pomerium*, ed. Joseph Vecchi, American Institute of Musicology, Roma 1961 (Corpus scriptorum de musica, 6).
- MARTÍNEZ MANZANO, Teresa, *Un códice de Niccolò Niccoli en Salamanca*, «Studi medievali e umanistici», 4 (2006), pp. 233-251.
- MATHIESEN, Thomas J., *Ancient Greek Music Theory. A Catalogue Raisonné of Manuscripts*, Henle, München 1988 (Répertoire international des sources musicales, B 11).
- MCMANAMON, John M., *Pierpaolo Vergerio the Elder: the Humanist as Orator*, Medieval and Renaissance texts and studies, Tempe 1996.
- MENGOZZI, Stefano, *The Renaissance Reform of Medieval Music Theory: Guido of Arezzo between Myth and History*, Cambridge University Press, Cambridge 2010.
- MERIANI, Angelo, *Carlo Valgulio e il testo del "De musica"*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», 99/3 (2011), pp. 229-258.
- , *Musica greca antica a Brescia ai principi del Cinquecento. Il Prooemium in Musicam Plutarchi ad Titum Pyrrhinum e la Musica Plutarchi a Charolo Valgulio Brixiano uersa in latinum (Brescia 1507)*, «Philomusica on-line», 15/1 (2016), pp. 1-49.
- , *Notes on the Prooemium in Musicam Plutarchi ad Titum Pyrrhinum by Carlo Valgulio (Brescia 1507)*, «Greek and Roman Musical Studies», 3 (2015), pp. 116-136.

- , *Teoria e storia della musica greca antica alla scuola di Vittorino da Feltre*, «Rivista di cultura classica e medioevale», 58/2 (2016), pp. 311-335.
- MESSER, August, *Franciscus Philelphus „De morali disciplina“*, «Archiv für Geschichte der Philosophie», 9 (1896), pp. 337-343.
- MEYER, Christian, *Entre musique et philosophie de la nature: le défi de la section XIX des Problemata aristotéliens*, communication inédite présentée au colloque *Philosophy between Text and Tradition. Petrus de Abano and the Reception of Aristotle's Problemata in the Middle Ages*, International Workshop and Postgraduate Conference. Freiburg im Breisgau, 13th to 15th December 2007, versione on-line all'indirizzo <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00463821> (consultato il 28/12/2022).
- , *Mensura monochordi. La division du monocorde (IX^e-XV^e siècles)*, Publications de la Société Française de Musicologie, Paris 1996.
- MIONI, Elpidio, rec., *Bibliotheca divi Marci Venetiarum codices Graeci manuscripti*, vol. 2, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato-Libreria dello Stato, Roma 1960.
- MOYER, Ann E., *Musica scientia. Musical scholarship in the Italian Renaissance*, Cornell University Press, Ithaca-London 1992.
- , *The Quadrivium and the Decline of Boethian Influence*, in *A Companion to Boethius in the Middle Ages*, ed. by Noel Harold Kaylor, Philip Edward Phillips, Brill, Leiden-Boston 2012, pp. 479-517.
- MUGNAI CARRARA, Daniela, *La biblioteca di Nicolò Leonicensi. Tra Aristotele e Galeno: cultura e libri di un medico umanista*, Olschki, Firenze 1991.
- MÜLLER, Hermann, *Der tractatus musicae scientiae des Gobelinus Person*, «Kirchenmusikalisches Jahrbuch», 20 (1907), pp. 177-196.
- MÜLLNER, Karl, *Acht Inauguralreden des Veronesers Guarino und seines Sohnes Battista: ein Beitrag zur Geschichte der Pädagogik des Humanismus*, «Wiener Studien», XVIII-XIX (1896-1897), pp. 283-306, 126-143.
- , *Reden und Briefe italienischer Humanisten: ein Beitrag zur Geschichte der Pädagogik des Humanismus*, Odler, Wien 1899.
- MURATORE, Davide, *La biblioteca del cardinale Niccolò Ridolfi*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2009.
- MURRAY, Russel E. Jr., *New documentation concerning the biography of Nicolò Burzio*, «Studi musicali», 24 (1995), pp. 263-282.
- NIEMÖLLER, Klaus Wolfgang, *Die musikalische Rhetorik und ihre Genese in Musik und Musikanschauung der Renaissance*, in *Renaissance Rhetoric*, hrsg. von Heinrich F. Plett, de Gruyter, Berlin 1993, pp. 285-315.

- OCTOBI, *Johannis Tres tractatuli contra Bartholomeum Ramum*, ed. Albert Seay, American Institute of Musicology, Roma 1964 (Corpus scriptorum de musica, 10).
- PAGLIAROLI, Stefano, *ad vocem* «Gregorio da Città di Castello», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. 59, Istituto dell'Enciclopedia Italiana-Treccani, Roma 2002, pp. 260-265.
- PALISCA, Claude V., *Aristoxenus redeemed in the Renaissance*, «Revista de Musicología», 16/3, (1993), pp. 1283-1293.
- , *Humanism in Italian Renaissance musical thought*, Yale University Press, New Haven-London 1985.
- PANTAROTTO, Martina, *Franchino Gaffurio e i suoi libri*, in *Ritratto di Gaffurio*, a cura di Davide Daolmi, LIM, Lucca 2017, pp. 49-72.
- , *Per la biblioteca di Franchino Gaffurio: i manoscritti laudensi*, «Scripta», 5 (2012), pp. 111-117.
- PETRI COMESTORI *Scolastica historia. Liber Genesis*, ed. Agneta Sylwan, Brepols, Turnhout 2005 (Corpus Christianorum. Continuatio mediaevalis, CXCI).
- PHILELPHI, Francisci *Oratio de laudibus historiae, poeticae, philosophiae et quae hasce complectitur eloquentiae*, in GUALDO ROSA, Lucia, *Una prolusione inedita di Francesco Filelfo del 1429, rielaborata dal figlio Gian Mario nel 1467*, in *Francesco Filelfo nel quinto centenario della morte*. Atti del 17. Convegno di studi maceratesi: Tolentino, 27-30 settembre 1981, Antenore, Padova 1986, pp. 275-323.
- PIACENTE, Luigi, *Battista Guarini a Bologna*, «Giornale italiano di filologia», 40 (1988), pp. 201-211.
- , *Sul testo dell'«Oratio de septem artibus liberalibus» di Battista Guarini*, «Giornale italiano di filologia», 26 (1974), pp. 295-301.
- PIETZSCH, Gerhard, *Zur Pflege der Musik an den deutschen Universitäten bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*. Nachdruck mit Vorwort, Ergänzungen und neuer Literatur, Olms, Hildesheim-New York 1971.
- PIRANI, Giacomo, *Il Florum libellus di Nicolò Burzio*. Introduzione, testo e commento, Università di Pavia, Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali, 2018.
- , *Le vestigia di un perduto trattato teorico-musicale nel ms. Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, II 785*, in «Filologia mediolatina», XXVIII (2021), pp. 213-243.
- , *Il Ritus canendi vetustissimus et novus di Giovanni Gallico da*

Namur. Introduzione, testo e commento, Università di Pavia, Dottorato in Scienze del testo letterario e musicale, 2022.

PIRROTTA, Nino, *Musica e orientamenti culturali nell'Italia del Quattrocento*, in ID., *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Einaudi, Torino 1984, pp. 213-249.

PLUTARCHI CHAERONENSIS *De musica* Carolo Valgوليو interprete, a cura di Angelo Meriani, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2021.

PUNTONI, Vittorio, *Indice dei codici greci della Biblioteca estense di Modena*, Fratelli Bencini, Firenze-Roma 1896.

RAIMONDI, Ezio, *Codro e l'Umanesimo a Bologna*, Il Mulino, Bologna 1987.

RAMI DE PAREJA, Bartolomei *Musica practica*. Bononiae impressa opere et industria ac expensis magistri Baltasaris de Hiriberia, 1482, hrsg von Johannes Wolf, Breitkopf und Härtel, Leipzig 1901 (Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft, Beihefte, 2).

RAUSCH, Alexander, *Zur Musiklehre der Kartäuser im Mittelalter*, in *Gedenkschrift für Walter Pass*, hrsg. von Martin Czernin, Schneider, Tutzing 2002, pp. 201-216.

REGOLIOSI, Mariangela, *Gregorio Tifernate tra Lorenzo Valla e Giovanni Tortelli*, in *Gregorio e Lilio Tifernate. Due protagonisti dell'Umanesimo italiano*. Atti del Convegno internazionale di studi Città di Castello, 18 e 19 marzo 2016, a cura di John Butcher, Andrea Czortek e Matteo Martelli, University Book, Umbertide 2017, pp. 159-170.

RESTA, Gianvito, *Giorgio Valagussa umanista del Quattrocento*, Antenore, Padova 1964.

REYNOLDS, Leighton R., *Texts and Transmissions. A Survey of the Latin Classics*, Clarendon Press, Oxford 1983.

ROSSI, Vittorio, recensione a MÜLLNER, *Reden und Briefe*, «Giornale storico della letteratura italiana», XIX (1901), pp. 168-174.

SABBADINI, Remigio, *Storia e critica di testi latini. Cicerone. Donato. Tacito. Celso. Plauto. Plinio. Quintiliano. Livio e Sallustio. Commedia ignota*, Francesco Battiato Editore, Catania 1914 (Biblioteca di filologia classica, 10).

SCHEDER, Hermann, *Briefwechsel (1452-1478)*, hrsg. von Paul Joachimsohn, Literarischer Verein in Stuttgart, Tübingen 1893.

SCHMID, Hans, *Musica et Scolica Enchiridis una cum aliquibus tractatulis adiunctis*, Verlag der Bayerische Akademie der Wissenschaften, München 1981.

SESINI, Ugo, *Momenti di teoria musicale tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di Giuseppe Vecchi, Tamari Editori, Bologna 1966.

- SIRAISI, Nancy G., *The Expositio Problematum Aristotelis of Peter of Abano*, «Isis», 61/3 (1970).
- , *The Music of Pulse in the Writings of Italian Academic Physicians (Fourteenth and Fifteenth Centuries)*, «Speculum», 50/4 (1975), pp. 689-710.
- SPATARO, Giovanni, *Bartolomei Ramis honesta defensio in Nicolai Burtii Parmensis opusculum*, in *Iohannis Spatarii opera omnia*, cur. Giuseppe Vecchi, Antiquae musicae Italicae studiosi, Bologna 1967.
- STROHM, Reinhard, *Enea Silvio Piccolomini and Music*, in *Uno gentile et subtile ingenio. Studies in Renaissance Music in Honour of Bonnie J. Blackburn*, ed. by Maria Jennifer Blozam, Gioia Filocamo, Leofranc Holford-Strevens, Brepols, Tours 2009, pp. 719-727.
- , *Neue Aspekte von Musik und Humanismus im 15. Jahrhundert*, «Acta Musicologica», 76/2 (2004), pp. 135-157.
- TAMBRUN-KRASKER, Brigitte, *Philosophie, poésie et musique chez Pléthon*, in *Para/Textuelle Verhandlungen zwischen Dichtung und Philosophie in der Frühen Neuzeit*, edited by Bernhard Huss, Patrizia Marzillo and Thomas Ricklin, De Gruyter, Berlin-New York 2011, pp. 249-278.
- TATEO, Francesco, *ad vocem* «Coccio, Marcantonio, detto Marcantonio Sabellico», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 26, Istituto dell'Enciclopedia Italiana-Treccani, Roma 1982, pp. 510-515.
- TINCTORIS, Johannes, *Complete theoretical works*, <https://earlymusictheory.org/Tinctoris/> (consultato il 30/12/2022).
- , *Opera theoretica*, ed. Albertus Seay, American Institute of Musicology, s.l. 1975 (Corpus scriptorum de musica, 22).
- TOCCO, Felice, *Ancora sul "De morali disciplina" di Francesco Filelfo*, «Archiv für Geschichte der Philosophie», 9 (1896), pp. 486-491.
- TORSELLI, Elisabetta, «*Natura*» versus «*Ars*». *Appunti sulla teoria mensurale di Bartolomé Ramis de Pareja*, in *Musicam in subtilitate scrutando*, a cura di Daniele Sabaino, Maria Teresa Rosa Barezzani, Rodobaldo Tibaldi, Libreria Musicale Italiana, Lucca 1994, pp. 169-191.
- , *Musica practica di Bartolomeo Ramos de Pareja*. Nuova edizione, traduzione in italiano, studio e commento, diss., Università di Pavia, Scuola di paleografia musicale di Cremona, 1992.
- TRAVERSARII, Ambrosii *Latinae epistolae*. Accedit eiusdem Ambrosii Vita... deducta a Laurentio Mehus, ex typographio Caesareo, Florentiae 1759, rist. anastatica Forni, Bologna 1968.
- UGOLINI URBEVETANIS *Declaratio musicae disciplinae*, ed. Albert Seay,

- American Institute of Musicology, Roma 1959 (Corpus scriptorum de musica, 7).
- VALLA, Lorenzo, *De vero falsoque bono*, ed. Maristella De Panizza Lorch, Adriatica, Bari 1970.
- VASOLI, Cesare, *Vittorino da Feltre e la formazione umanistica dell'uomo*, in *Vittorino da Feltre e la sua scuola. Umanesimo, pedagogia, arti*, a cura di Nella Giannetto, Olschki, Firenze 1981, pp. 13-34.
- VENDRUSCOLO, Fabio, “*Iam pudet me repetere totiens libros illos*”. *Sui codici sequestrati a Francesco Filelfo dagli amici veneziani*, in *Libri e biblioteche di umanisti tra Oriente e Occidente*, cur. David Speranzi, Stefano Martinelli Tempesta, Federico Gallo, Centro ambrosiano, Milano 2019, pp. 141-172.
- VERGERII, Petri Pauli *De ingenuis moribus et liberalibus adulescentiae studiis liber*, in *Humanist Educational Treatises*, ed. Craig W. Kallendorf, Harvard University Press, Cambridge-London 2002 (The I Tatti Renaissance Library, 5).
- VITTORELLI, Paolo, *Il trattato “Practica musice” di Franchino Gaffurio (1496)*. Genesi, tradizione del testo, trascrizione interpretativa e traduzione, diss., Università di Bologna, 2014.
- WEGMAN, Rob C., *The Crisis of Music in Early Modern Europe. 1470-1530*, Routledge, New York 2005.
- WILSON, Blake, *Ut oratoria musica in the writings of Renaissance music theorists*, in *Festa musicologica*. Essays in honor of George J. Buelow, Pendragon Press, Stuyvesant 1995 (Festschrift series 14), pp. 341-368.
- WILSON, Nigel Guy, *From Byzantium to Italy. Greek studies in the Italian Renaissance*, Duckworth, London 1992, edizione italiana rivista e aggiornata *Da Bisanzio all'Italia. Gli studi greci nell'Umanesimo italiano*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2000.
- WIND, Edgard, *Misteri pagani nel rinascimento*, Adelphi, Milano 1971.
- ZABUGHIN, Vladimiro, *Vergilio nel Rinascimento. Da Dante a Torquato Tasso*, vol. 1, Zanichelli, Bologna 1921.
- ZANOVELLO, Giovanni, *Les humanistes florentins et la polyphonie liturgique*, in *Poétiques de la Renaissance: le modèle italien, le monde franco-bourguignon et leur héritage en France au 16. siècle*, sous la direction de Perrine Galand-Hallyn et Fernand Hallyn, Librairie Droz, Genève 2001.



NOTA BIOGRAFICA Giacomo Pirani è dottorando di ricerca presso il Dipartimento di Musicologia e Beni culturali dell'Università di Pavia. Il suo progetto dottorale riguarda la vita e l'opera del teorico Giovanni Gallico da Namur (†1473). Tra i suoi interessi, i rapporti tra musicografia e umanesimo, e le traduzioni di XV-XVI sec. della teoria musicale greca.

BIOGRAPHICAL NOTE Giacomo Pirani is PhD candidate at the Department of Musicology and Cultural Heritage of the University of Pavia. His doctoral research concerns the life and the works of the 15th century theoretician Johannes Gallicus. Among his other interests are the relationship between musicography and Humanism, and the 15th and 16th century translations of the Greek music treatises.