



CODICI PER CANTARE

I LIBRONI DEL DUOMO
NELLA MILANO SFORZESCA

A CURA DI DANIELE V. FILIPPI E AGNESE PAVANELLO

LIBRERIA MUSICALE ITALIANA

Libreria Musicale Italiana



PDF

I nostri PDF sono per esclusivo uso personale. Possono essere copiati senza restrizioni sugli apparecchi dell'utente che li ha acquistati (computer, tablet o smartphone). Possono essere inviati come titoli di valutazione scientifica e curricolare, ma non possono essere ceduti a terzi senza una autorizzazione scritta dell'editore e non possono essere stampati se non per uso strettamente individuale. Tutti i diritti sono riservati.

Su academia.edu o altri portali simili (siti repository open access o a pagamento) è consentito pubblicare soltanto il frontespizio del volume o del saggio, l'eventuale abstract e fino a quattro pagine del testo. La LIM può fornire a richiesta un pdf formattato per questi scopi con il link alla sezione del suo sito dove il saggio può essere acquistato in versione cartacea e/o digitale. È esplicitamente vietato pubblicare in academia.edu o altri portali simili il pdf completo, anche in bozza.

Our PDF are meant for strictly personal use. They can be copied without restrictions on all the devices of the user who purchased them (computer, tablet or smartphone). They can be sent as scientific and curricular evaluation titles, but they cannot be transferred to third parties without a written explicit authorization from the publisher, and can be printed only for strictly individual use. All rights reserved.

On academia.edu or other similar websites (open access or paid repository sites) it is allowed to publish only the title page of the volume or essay, the possible abstract and up to four pages of the text. The LIM can supply, on request, a pdf formatted for these purposes with the link to the section of its site where the essay can be purchased in paper and/or in pdf version. It is explicitly forbidden to publish the complete pdf in academia.edu or other similar portals, even in draft.

Studi e Saggi



. 27 .

La realizzazione del presente volume è stata possibile
grazie a un contributo
della Schola Cantorum Basiliensis FHNW



University of Applied Sciences and Arts Northwestern Switzerland
Schola Cantorum Basiliensis | Academy of Music

Redazione, grafica e layout: Ugo Giani

In copertina: Iniziale S istoriata con l'emblema della Veneranda Fabbrica del Duomo, Librone 1, c. 2vA, particolare (© Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano)

© 2019 Libreria Musicale Italiana srl, via di Arsina 296/f, 55100 Lucca
lim@lim.it www.lim.it

Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione potrà essere riprodotta, archiviata in sistemi di ricerca e trasmessa in qualunque forma elettronica, meccanica, fotocopiata, registrata o altro senza il permesso dell'editore.

ISBN 978-88-7096-978-8

CODICI PER CANTARE

I Libroni del Duomo
nella Milano sforzesca

A CURA DI
DANIELE V. FILIPPI E AGNESE PAVANELLO

CON UN CATALOGO DEI LIBRONI
A CURA DI CRISTINA CASSIA

LIBRERIA MUSICALE ITALIANA

SOMMARIO

Maddalena Peschiera	
<i>Cantare in Archivio: nuova vita per i Libroni di Gaffurio</i>	VII
Daniele V. Filippi e Agnese Pavanello	
<i>Introduzione</i>	IX
Abbreviazioni	XV

IL CONTESTO MILANESE

Massimo Zaggia	
<i>Materiali per una storia del libro e della cultura a Milano negli anni di Franchino Gaffurio (1484-1522)</i>	3
Edoardo Rossetti	
<i>L'«Isola beata» dei musicisti e degli aristocratici: qualche appunto su gerarchie sociali e culturali nella Milano del Rinascimento</i>	53
Norberto Valli	
<i>La liturgia a Milano nel Quattrocento: coesistenza di due riti?</i>	89

I LIBRONI GAFFURIANI: CODICOLOGIA E CONTENUTI MUSICALI

Martina Pantarotto	
<i>Franchino Gaffurio maestro di cantori e di copisti: analisi codicologico-paleografica dei Libroni della Fabbrica del Duomo</i>	101
Daniele V. Filippi	
<i>Breve guida ai motetti missales (e dintorni)</i>	139

Thomas Schmidt	
<i>The Coherence of the Cycle? The Notation of the Motetti missales in Manuscript and Print</i>	171
Bonnie J. Blackburn	
<i>Variations on Agricola's Si dederò: A Motet Cycle Unmasked</i>	187
Francesco Rocco Rossi	
<i>Franchino Gaffurio compositore: tra indagine stilistica e nuove conferme attributive</i>	219
Daniele Torelli	
<i>Gli inni e il repertorio per l'ufficio nei Libroni gaffuriani</i>	233

IL CATALOGO DEI LIBRONI GAFFURIANI

Cristina Cassia	
<i>La compilazione del Catalogo dei Libroni: problemi e osservazioni</i>	275
<i>Catalogo dei Libroni gaffuriani</i> a cura di Cristina Cassia	291
<i>Librone 1</i>	294
<i>Librone 2</i>	322
<i>Librone 3</i>	332
<i>Librone [4]</i>	349
Elenco delle opere citate nel Catalogo	367
Indice per compositore	379
Indice per titolo/incipit	381
Bibliografia generale	391
Indice dei nomi	411

Maddalena Peschiera

Archivista della Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano

CANTARE IN ARCHIVIO: NUOVA VITA PER I LIBRONI DI GAFFURIO

L'Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo è da oltre sei secoli il custode della memoria storica della Cattedrale, della sua costruzione, della vita in essa e intorno ad essa. Fin dalle origini di questa secolare impresa vi fu da parte degli amministratori la consapevolezza che una cattedrale non si costruisce solo con marmo e serizzo e che la sua bellezza non è solamente il frutto dell'armonia di architetture, ornati e vetrate. Mentre ancora si lavorava alacremente nell'immenso cantiere, infatti, tra le demolizioni della preesistente Santa Maria Maggiore e le ardite e vertiginose costruzioni di abside e transetto, la Veneranda Fabbrica volle aggiungere un altro fondamentale elemento di bellezza: la musica.

Era il 1402 quando venne istituita la Cappella musicale del Duomo e da allora una lunga teoria di maestri e *cantores*, all'ombra di un infinito cantiere, ha arricchito con il canto la liturgia, i momenti di festa, quelli di lutto e ogni occasione che ha visto il Duomo confermare la propria vocazione di *domus* dei milanesi. In questa lunga storia l'esperienza di Franchino Gaffurio rappresenta uno dei momenti di massimo splendore, oltre che un esempio di dedizione e impegno compositivo e didattico che ha certamente dato un importante orientamento allo sviluppo successivo della Cappella musicale.

Se per un archivista non è lecito considerare un documento più importante di altri, è innegabile che i quattro Libroni di Gaffurio, conservati con cura lungo i secoli e drammaticamente segnati nella loro unitarietà dal fatale incendio del 1906, rappresentano uno dei tesori più preziosi dell'Archivio della Veneranda Fabbrica. Il lavoro di studio pubblicato in questa sede costituisce pertanto una felicissima occasione per tanti aspetti.

Il primo, più immediato, è che si torna a indagare un passato che riserva ancora molti interrogativi irrisolti.

Il secondo risiede nell'approccio di questa rinnovata indagine, che è un dialogo libero e rigoroso tra specialisti di discipline diverse. Quel concerto di cartai, copisti, compositori e composizioni che il maestro Gaffurio convogliò nella realizzazione dei Libroni ritrova la sua armonia nell'odierno appassionato confronto tra

musicologi, storici, liturgisti, storici del libro e della cultura, codicologi e archivisti che si affacciano a questi manoscritti a distanza di oltre cinque secoli.

Il terzo e forse più cruciale aspetto è quello dichiarato già nel titolo della giornata di studi da cui questo libro prende le mosse: *Codici per cantare*. Un dato di fatto e uno scopo: erano codici per cantare e lo sono ancora. Il 16 ottobre 2016 le pagine del Librone 1 si sono riaperte, dopo secoli, davanti agli occhi dei giovani cantori della Schola Cantorum Basiliensis diretti dal maestro Dominique Vellard: quelle note scritte tanti secoli prima hanno ripreso vita direttamente dal codice originale, incorniciate dalla veduta della meravigliosa vetrata absidale. Credo di descrivere un'emozione condivisa dicendo che tutti i presenti hanno vissuto un momento di vero incanto.

Da quel giorno sono stati fatti tanti importanti progressi, non solo verso una maggior conoscenza dei Libroni, ma anche verso una più ampia valorizzazione e comunicazione. Il progetto *Polifonia Sforzesca: i cicli di mottetti nei Libroni del Duomo di Milano tra liturgia, devozione e patronage ducale*, avviato dalla Schola Cantorum Basiliensis nel 2018, ha consentito infatti la digitalizzazione dei primi tre Libroni e l'ottimizzazione delle riprese fotografiche dei resti combusti del quarto. Riprese ad altissima risoluzione, corredate da dati descrittivi e apparati critici, restituiranno in ambiente digitale l'insieme dei quattro codici, che finalmente saranno accessibili agli studiosi di tutto il mondo.

Si apre dunque una nuova vita per questi testimoni della cultura e spiritualità della Milano sforzesca.

Milano, dicembre 2018

INTRODUZIONE

I quattro Libroni musicali preparati per la cappella del Duomo sotto la direzione di Franchino Gaffurio sono fra le più preziose testimonianze della vita culturale a Milano nei decenni a cavallo dell'anno 1500. Imponenti per dimensioni, seppur non esteticamente ricercati, sono gli unici manoscritti a trasmetterci il variegato repertorio di polifonia sacra che dovette risuonare fra le arcate della cattedrale ancora in cantiere in un periodo particolare e decisivo nella storia della città. Gli anni, infatti, in cui il maestro di cappella Gaffurio (in carica dal 1484) allestisce i Libroni, includendovi composizioni per la messa e i vespri di autori come Loyset Compère, Gaspar van Weerbeke, Josquin des Prez o Heinrich Isaac, oltre alle proprie, sono quelli dell'ascesa di Ludovico il Moro, della sua drammatica caduta e poi del primo dominio francese sul ducato di Milano. Gli anni, insomma, che chiudono l'epoca e l'epopea dei Visconti e degli Sforza (a prescindere dalle successive effimere restaurazioni) e riconfigurano il destino della città su orizzonti geopolitici diversi.

Proprio grazie agli Sforza, e alla loro musicalmente illuminata ambizione, Milano era diventata a partire dagli anni Settanta del Quattrocento, *duce* Galeazzo, una capitale della polifonia europea: gli ingaggi stellari supportati da una spregiudicata politica beneficiaria attiravano i più qualificati cantori e compositori, reclutati direttamente in area franco-fiamminga oppure sottratti, con metodi a dir poco disinvolti, alle corti italiane rivali. Per le tormentose ironie della storia, del repertorio prodotto per i duchi, che naturalmente immaginiamo ricco e prestigioso, non ci è rimasto nulla, non una sola pagina scritta — ad eccezione, appunto, di quanto è 'passato' nei Libroni del Duomo. E qui sta, per lo storico della musica, il valore aggiunto dei quattro manoscritti, soli testimoni, seppur indiretti, dell'irripetibile stagione sforzesca, e punto d'incontro fra la cultura musicale della corte, di matrice franco-fiamminga, e quella del Duomo, la cui cappella aveva, negli anni di Gaffurio, un organico interamente italiano (anzi, lombardo).

A fronte di questi e tanti altri motivi di interesse, i Libroni non hanno goduto di un'adeguata attenzione da parte degli studiosi, e molte domande rispetto alla loro fattura, e alla loro natura di beni culturali complessi, sono rimaste senza risposta, o addirittura non sono state adeguatamente formulate. Per questo ha preso avvio la nostra iniziativa di ricerca intorno a questi manoscritti: cominciata nell'ambito del

progetto *Motet Cycles*¹ con una giornata di studi nell'ottobre 2016, essa è proseguita con l'elaborazione di questo volume, trovando poi ulteriori sviluppi nell'ambito di un nuovo, specifico progetto.² Il titolo del volume vuole appunto suggerire una ricchezza di prospettive complementari. Parlare di *Libroni del Duomo nella Milano sforzesca* significa, da un lato, sottolineare l'appartenenza storica dei manoscritti a una istituzione in sé molteplice: il Duomo in quanto cattedrale, centro culturale e riferimento per la comunità dei fedeli ambrosiani, ma anche la Veneranda Fabbrica, l'ente dalla forte connotazione civica che finanziò la produzione dei manoscritti e tuttora li custodisce nel suo Archivio. Dall'altro lato, però, occorre ricordare che tale appartenenza si inverte nel più ampio contesto della città e in rapporto con la corte ducale. La prima parte del titolo, *Codici per cantare*, dà invece risalto alla vocazione performativa dei Libroni, e richiama l'attenzione sulla materialità che la rende possibile (nonché, se ci si permette il calembour, sui diversi livelli di significato qui *codificati* e sulla corrispondente varietà di approcci necessari per decodificarli). È altresì un monito a riattuare nell'oggi questa vocazione performativa, anziché confinarla nella ricostruzione storica. Si tratta di un compito irrinunciabile per entrambe le realtà coinvolte in questo progetto: la Veneranda Fabbrica — fra i cui scopi c'è sì quello di musealizzare (nel senso più alto e dinamico) i lasciti del passato, ma anche e soprattutto quello di continuare a «tenere vivo il Duomo» — e la Schola Cantorum Basiliensis, che di ricerca applicata nell'ambito della musica antica ha una lunga e qualificata esperienza. Il lavoro comune fra studiosi e musicisti è stato parte integrante del nostro progetto, ed è sfociato anche in memorabili esecuzioni, a Milano (con i cantori radunati *more antiquo* davanti al Librone 1 nelle belle sale dell'Archivio) e a Basilea, grazie all'impegno dei maestri Dominique Vellard prima e Ozan Karagöz poi. Al valore artistico, scientifico, e simbolico di queste esecuzioni hanno corrisposto l'interesse e l'emozione del pubblico. Far sì che gli sforzi congiunti di archivisti, musicologi e musicisti estendano la fruizione di questi beni oltre la cerchia degli specialisti non è, oggi, una concessione al marketing culturale, ma un imperativo etico.

* * *

1. *Motet Cycles (c.1470–c.1510): Compositional design, performance, and cultural context* (2014–2017), finanziato dal Fondo Nazionale Svizzero presso la Fachhochschule Nordwestschweiz – Schola Cantorum Basiliensis (Basilea): si veda <<http://www.motetcycles.com/>> e <<http://p3.snf.ch/Project-149236>>.

2. *Polifonia Sforzesca: i cicli di mottetti nei Libroni del Duomo di Milano tra liturgia, devozione e patronage ducale* (2018–2020), sempre finanziato dal Fondo Nazionale Svizzero presso la medesima istituzione: si veda <www.polifoniasforzesca.ch> e <<http://p3.snf.ch/project-172933>>.

La tendenza a rivalutare l'importanza intrinseca dei manoscritti e delle stampe della prima età moderna è uno dei tratti distintivi emersi nella musicologia degli ultimi decenni. Se per altri periodi (pensiamo ad esempio all'Ars nova), le cosiddette «fonti» sono sempre state al centro dell'attenzione, manoscritti di polifonia rinascimentale come i Libroni sono stati per lo più considerati come meri veicoli per il testo letterario e musicale, cui attingere per elaborare edizioni moderne o per una valutazione storico-critica del repertorio. Oggi, grazie a una accresciuta sensibilità verso gli elementi materiali delle testimonianze storiche³ e alla migliore accessibilità dei manoscritti stessi tramite facsimili digitali, gli studiosi sono sempre più consci della complessità di significati non esclusivamente musicali che le fonti custodiscono, e interessati a comprenderne il funzionamento materiale e simbolico in seno alle istituzioni e comunità che le produssero.

Per quanto riguarda i Libroni, nonostante la loro importanza e unicità la bibliografia è, come già accennato, sorprendentemente esigua. Al di là delle asciutte (e non sempre corrette) descrizioni nei cataloghi di riferimento,⁴ delle riproduzioni anastatiche⁵ e delle introduzioni alle edizioni moderne di opere selezionate,⁶ disponiamo in sostanza di un unico breve lavoro monografico, quello pubblicato da Knud Jeppesen nel 1931:⁷ decisivo per far conoscere i Libroni alla comunità scientifica, l'articolo del musicologo danese è particolarmente importante anche perché egli poté esaminare i Libroni 1–3 prima del restauro condotto negli anni Cinquanta, in cui i fascicoli dei Librone 1 e 2 vennero presumibilmente rifilati, con parziale perdita di informazione riguardo alla struttura dei codici. Significative osservazioni sui manoscritti, anche di natura storica e codicologica, sono emerse in seguito nel corso di ricerche d'argomento più generale, specialmente quelle dedicate alla

3. Si veda ad esempio *Early Modern Things: Objects and Their Histories, 1500–1800*, ed. by Paula Findlen, Routledge, London – New York 2013; *The Routledge Handbook of Material Culture in Early Modern Europe*, ed. by Catherine Richardson, Tara Hamling and David Gaimster, Routledge, London – New York 2017. In campo specificamente musicale, si veda *The Museum of Renaissance Music: A History in 100 Exhibits*, ed. by Vincenzo Borghetti and Tim Shephard (in preparazione).

4. Si vedano specialmente le schede in CLAUDIO SARTORI, *Le musiche della Cappella del Duomo di Milano. Catalogo delle musiche dell'Archivio*, Veneranda Fabbrica del Duomo, [Milano 1957].

5. Le riproduzioni in facsimile dei Libroni 1–3 curate da Howard Mayer Brown sono incluse nella collana *Renaissance Music in Facsimile* edita da Garland (voll. 12a–c, New York 1987). I resti del quarto codice, gravemente danneggiato in un incendio nel 1906, erano già stati pubblicati dalla Veneranda Fabbrica nel 1968, a cura dell'archivista Angelo Ciceri e del maestro di cappella Luciano Migliavacca, col titolo *Liber capelle ecclesie maioris: Quarto codice di Gaffurio* (Archivium Musices Metropolitanum Mediolanense, 16).

6. Nei volumi della collana *Archivium Musices Metropolitanum Mediolanense*, pubblicata dalla Veneranda Fabbrica fra il 1958 e il 1969.

7. KNUD JEPPESEN, *Die 3 Gafurius-Kodizes der Fabbrica del Duomo, Milano*, «Acta Musicologica», III/1 1931, pp. 14–28.

vita e all'opera di Josquin des Prez,⁸ ma senza mai cristallizzarsi in studi specifici.⁹ Questa frammentazione ha a sua volta facilitato la diffusione di notizie contraddittorie o imprecise, quando non errate, riguardo ad esempio all'attribuzione di alcuni brani, e problemi essenziali come quello della datazione sono stati affrontati solo in maniera sommaria.¹⁰

Anche riguardo al repertorio, è evidente lo sbilanciamento fra l'attenzione dedicata ai mottetti, in particolare ai cosiddetti *motetti missales*,¹¹ e quella, assai esigua, per generi liturgici come i Magnificat, per le opere anonime, o per le composizioni dello stesso Gaffurio. È mancata altresì una valutazione complessiva (funzionale, storica e stilistica) del repertorio incluso nei Libroni. Del resto, anche sulla cappella del Duomo abbiamo lacune forse insanabili: mentre gli studi in particolare di Claudio Sartori hanno sapientemente attinto alla documentazione d'archivio per ricostruire la carriera di Gaffurio e aspetti come la remunerazione dei cantori e il loro avvicinarsi nel tempo,¹² nulla sappiamo sull'eventuale esistenza di altri manoscritti di polifonia e su come il repertorio si distribuisse nelle varie occasioni liturgiche. Allargando ulteriormente il campo, va segnalata l'assenza di ricerche attendibili sui libri liturgici e di canto in uso in Duomo e la scarsità di informazioni sulla liturgia ambrosiana e le peculiarità rituali della cattedrale nel periodo in questione — periodo che rimane, per gli studi sul rito ambrosiano, una malagevole zona grigia fra il pieno medioevo e l'epoca delle riforme borromaiche.

* * *

8. Pensiamo in particolare al saggio di JOSHUA RIFKIN, *Munich, Milan, and a Marian Motet: Dating Josquin's «Ave Maria ... virgo serena»*, «Journal of the American Musicological Society», LVI/2 2003, pp. 239–350.

9. Paradossalmente, l'unico dei manoscritti gaffuriani ad avere una bibliografia relativamente ampia (quasi tutta dedicata, però, alle vicissitudini dell'incendio e del restauro) è il quarto: la si veda ora compendiata in MADDALENA PESCHIERA, *Un «pratico» in soccorso della Veneranda Fabbrica: Achille Ratti e il restauro dei documenti bruciati nell'Esposizione internazionale del 1906*, in Pio XI e il suo tempo. Atti del convegno, Desio, 6 febbraio 2016, a c. di Franco Cajani, «I quaderni della Brianza», XL/183 2017, pp. 275–98.

10. Si vedano ad esempio le proposte di PAUL A. MERKLEY – LORA L. M. MERKLEY, *Music and Patronage in the Sforza Court*, Brepols, Turnhout 1999 (Studi sulla storia della musica in Lombardia, 3), pp. 322–32.

11. Si veda la bibliografia essenziale proposta in coda al capitolo di Daniele Filippi nel presente volume.

12. Si veda in particolare CLAUDIO SARTORI, *Franchino Gaffurio a Milano (Nuove notizie biografiche e documenti inediti sulla sua attività di Maestro di Cappella e sulla sua riforma della Cappella del Duomo)*, «Universitas Europae», I 1952–53, rispettivamente nei fascicoli 4–5 (pp. 18–20), 8–9 (pp. 13–16), e 11–12 (pp. 17–20); *La cappella del Duomo dalle origini a Franchino Gaffurio*, in *Storia di Milano*, vol. IX, parte III: *La musica nel Duomo e alla corte sino alla seconda metà del Cinquecento*, Fondazione Treccani degli Alfieri, Milano 1961, pp. 723–48.

In un quadro segnato da così pochi punti di riferimento, sarebbe stato arduo intraprendere *d'embrée* un'indagine onnicomprensiva sui Libroni. Abbiamo voluto, piuttosto, raccogliere come in un polittico una serie di studi organizzati in due pannelli: il primo di carattere contestuale e interdisciplinare, il secondo di taglio specificamente musicologico, ruotanti, per così dire, sull'asse della disamina codicologica proposta nel quarto capitolo e coronati da un nuovo Catalogo dei Libroni.

La prima sezione raccoglie contributi su questioni di precipua rilevanza interdisciplinare: la ricostruzione del contesto di storia del libro, storia della cultura e, *si licet*, storia della cultura del libro a Milano in cui si inserisce l'operazione gaffuriana (Massimo Zagaglia); il tema dei rapporti sociali e intellettuali dei musicisti attivi in città, all'intersezione fra ambienti o insiemi apparentemente separati: corte *vs* Duomo, locali *vs* stranieri, musicisti *vs* altri artisti (Edoardo Rossetti); e il problema della coesistenza di rito ambrosiano e rito romano nello spazio culturale e culturale milanese (don Norberto Valli). La seconda sezione è introdotta da una ricostruzione codicologica dei primi tre Libroni, per mano di una studiosa, Martina Pantarotto, che vi si accosta dopo aver studiato a lungo le preferenze e procedure di Gaffurio come redattore, committente e collezionista di libri.¹³ Seguono due nuove messe a punto sui *motetti missales*, ad opera di Daniele Filippi, che nella sua *Breve guida* riaffronta alcune *vexatae quaestiones* inerenti ai cicli alla luce delle acquisizioni più recenti, e Thomas Schmidt, che coniuga nella sua analisi teoria dei cicli e prassi notazionale. È poi la volta di due *case studies*, il primo dedicato alle insospettabili connessioni di una delle tante composizioni anonime dei Libroni (Bonnie Blackburn), il secondo al finora trascuratissimo Gaffurio compositore (Francesco Rossi). Infine, Daniele Torelli effettua un pionieristico ed erudito sondaggio su aree del repertorio dei Libroni pressoché inesplorate quali gli inni e le altre musiche per l'ufficio. Chiude il volume il nuovo Catalogo dei Libroni, che vuole essere un passo significativo in direzione di una 'centralizzazione' delle informazioni disponibili sul repertorio, le attribuzioni e le concordanze. Il Catalogo è a sua volta introdotto da un saggio della curatrice, Cristina Cassia, che enuclea i problemi e le novità emersi nel corso della stesura, chiarendo anche il rapporto con le schedature finora disponibili e con la futura versione online.

Veniamo così, in conclusione, ai lavori tutt'ora in corso e agli auspici per il futuro. Nell'ambito del progetto *Polifonia sforzeca*¹⁴ è stata già realizzata la digitalizzazione completa dei Libroni 1–3 e una scansione ad alta risoluzione delle stampe fotografiche disponibili per il quarto codice. Le immagini, provviste di metadati, saranno pubblicate online in un portale di ricerca dedicato ai Libroni (<<https://www.>

13. L'analisi codicologica e paleografica qui proposta privilegia i dati testuali rispetto a quelli musicali: l'integrazione di questo studio da una prospettiva propriamente musicologica (e allargando il campo ad includere anche il quarto Librone) è un compito per l'immediato futuro.

14. Si veda *supra*, n. 2.

gaffurius-codices.ch/>), che ospiterà anche la versione digitale del Catalogo, integrato con un inventario ricco di dati codicologico-paleografici, nonché l'edizione di alcuni cicli di mottetti e altre risorse.

Ci auguriamo che — *merito et tempore*, come recitava uno dei motti sforzeschi — la ricerca d'archivio combinata con più approfondite analisi codicologico-paleografiche e con la mappatura del repertorio (realizzata stabilendo nessi fra unità codicologiche e relative composizioni, come pure valutando il rapporto con altre attestazioni) consenta di pervenire a nuove certezze riguardo alla datazione dei manoscritti, identificare almeno alcune dei copisti coinvolti, e situare meglio i Libroni nel panorama coevo della trasmissione di polifonia vocale.¹⁵ In un'ottica più ampia, è sperabile che tanto le indagini confluite in questo volume quanto i dati e materiali che appariranno nel futuro portale stimolino un rinnovato interesse interdisciplinare verso i Libroni e verso problemi quali la vita rituale del Duomo negli anni di Gaffurio, il ruolo di quest'ultimo nel milieu intellettuale e creativo circostante, e i nessi fra cultura secolare ed ecclesiastica nella Milano degli Sforza e del primo dominio francese.

* * *

È come sempre un piacevole dovere terminare con i ringraziamenti: in particolare, agli studiosi che hanno accettato di dialogare con noi, anche varcando i sempre impervi confini disciplinari; ai colleghi Marie Verstraete e Davide Daolmi che hanno partecipato all'organizzazione della giornata di studi del 2016, e a Mirella Ferrari che ci ha offerto indicazioni illuminanti; al direttore della Schola Cantorum Basiliensis, Thomas Drescher, e al direttore del dipartimento di ricerca, Martin Kirnbauer, che hanno supportato la realizzazione del libro; infine, a Maddalena Peschiera, archivista della Veneranda Fabbrica del Duomo, che è stata una preziosa interlocutrice durante tutto il progetto e con il resto dello staff ha facilitato in ogni modo il nostro lavoro. Siamo inoltre grati alla Veneranda Fabbrica per aver gentilmente concesso la riproduzione delle immagini dei Libroni presenti nel volume.

Basilea – Milano, dicembre 2018

15. Per un primo bilancio dell'«operazione Libroni» in chiave storico-culturale, si veda DANIELE V. FILIPPI, *Operation Libroni: Franchinus Gaffurius and the Construction of a Repertory for Milan's Duomo*, in *Resounding Pasts: Music as History and Memory*, ed. by Karl Kügle et al., Brepols, Turnhout (in corso di stampa).

ABBREVIAZIONI

ASMi = Archivio di Stato di Milano

AVFDMi = Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano

DBI = *Dizionario Biografico degli Italiani*

Edit16 = *Censimento nazionale delle edizioni italiane del XVI secolo*, <http://edit16.iccu.sbn.it>

Grove Music Online = *Grove Music Online – Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com>

Librone 1 = Milano, Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo, Sezione Musicale, Librone 1 (*olim* ms. 2269)

Librone 2 = Milano, Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo, Sezione Musicale, Librone 2 (*olim* ms. 2268)

Librone 3 = Milano, Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo, Sezione Musicale, Librone 3 (*olim* ms. 2267)

Librone [4] = Milano, Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo, Cassette Ratti, n° VII, 34–43 (*olim* ms. 2266)

*MGG*₂ = *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Zweite neubearbeitete Ausgabe*, hrsg. von Ludwig Finscher, 28 voll., Bärenreiter – Metzler, Kassel – Stuttgart 1994–2008.

NJE = New Josquin Edition

Nei saggi in lingua inglese: $c = do_2$, $c' = do_3$ (do centrale), $c'' = do_4$, ecc.

IL CONTESTO MILANESE

Massimo Zagaglia

MATERIALI PER UNA STORIA DEL LIBRO
E DELLA CULTURA A MILANO
NEGLI ANNI DI FRANCHINO GAFFURIO (1484–1522)

La chiamata di Gaffurio a Milano nel 1484 e il rinnovamento della vita culturale milanese negli anni Ottanta del Quattrocento

Come è noto, Franchino Gaffurio viene assunto il 22 gennaio 1484 come maestro della cappella del Duomo di Milano.¹ Si trattava, a quell'altezza, da parte dei Deputati della Fabbrica, di una scelta coraggiosa: essa cadeva su un uomo di trentatré anni che non aveva compiuto il suo *curriculum* ascensionale in città, e nemmeno usciva da qualche prestigiosa scuola musicale straniera (fiamminga o francese o borgognona o tedesca), ma — come si potrebbe dire gergalmente nel linguaggio di oggi — veniva dalla gavetta.

Più concretamente, nato (nel 1451) e cresciuto in un centro di medie dimensioni come Lodi, il Gaffurio, scoperta la propria vocazione musicale, ai suoi vent'anni (divenuto *presbyter*) non si era diretto, come invece sarebbe stato più normale, verso la vicina capitale, ossia Milano: dove pure, particolarmente negli anni di Galeazzo Maria Sforza (1466–1476), la cappella ducale aveva raggiunto livelli d'eccellenza.² Invece, dal 1474 in avanti egli era andato peregrinando per altri centri d'Italia — Mantova, Verona, Genova, Napoli —, e lì si era fatto apprezzare, tanto che a Napoli nel 1480 aveva stampato pure un libro notevole, un *Theoricum opus musice discipline*;³ ma comunque non era riuscito a trovare una sistemazione

1. Per ogni dato minuto riguardante la biografia e le opere, si può far riferimento ora al volume collettivo *Ritratto di Gaffurio*, a c. di Davide Daolmi, LIM, Lucca 2017, cui si affianca il sito internet, continuamente aggiornato, <<http://www.examenapium.it/gaffurio>>. Il rinvio generale esonera anche dal dovere di indicare, caso per caso, la fonte di ogni singolo dato.

2. Per la storia pregressa si veda ultimamente MARCO BIZZARINI, *Gli enigmi del Musicista di Leonardo e dei cantori oltremontani alla corte sforzesca*, in *Cultura oltremontana in Lombardia al tempo degli Sforza (1450–1535). Atti del convegno (Université de Genève, 12–13 aprile 2013)*, a c. di Frédéric Elsig e Claudia Gaggetta, Viella, Roma 2014, pp. 261–79, con discussione anche della larga bibliografia precedente.

3. Una riproduzione anastatica di un esemplare integro dell'edizione (presso Francesco di Dino, Napoli 1480), quello al Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna (A. 70), è stata

onorevole e stabile. Quindi, alla fine del 1480 era tornato nel luogo natale, e da lì, grazie all'appoggio del vescovo Carlo Pallavicino, aveva trovato assunzioni decorose in centri più piccoli (Monticelli d'Ongina), o addirittura esterni allo stato (Bergamo). Ciononostante, o forse proprio per questo — cioè per il possesso di un *curriculum* tutto esterno —, e certo soprattutto sulla base della fiducia che l'uomo doveva ispirare per le sue qualità professionali fuori del comune, nel 1484 i Deputati della Fabbrica del Duomo scelsero lui.

Del resto, in quegli stessi anni a Milano si mettono in atto procedure analoghe anche in altri campi. Nel settore della cultura umanistica, venuta meno, dopo quarant'anni, l'egemonia del vecchio Filelfo, partito nel 1481 per Firenze, si pensò bene non di promuovere qualcuno degli allievi (ad esempio, Gabriele Paveri Fontana, il quale pure continuò a operare dignitosamente in loco), bensì di chiamare da Venezia un umanista cinquantenne nato ad Alessandria (dunque nel ducato di Milano) e già ben affermato, ancorché discusso, Giorgio Merula; questi fra l'estate e l'autunno del 1483 iniziava con successo il suo corso di arte oratoria all'Università di Pavia, spostandosi due anni dopo su Milano, e soprattutto accettava l'incarico ufficiale di stendere le *Antiquitates Vicecomitum*, destinate a celebrare la famiglia ducale (rimaste poi interrotte dalla morte dell'umanista, nel 1494). Per canali diversi, ma sempre da fuori città, giungeva a Milano nel 1484 Alessandro Minuziano: questi, nativo di San Severo in Puglia (e perciò chiamato *Apulus*), si era formato a Fermo, ma in qualche modo riuscì a farsi notare da Bartolomeo Calco, primo segretario ducale, e da lui venne assunto, poco più che trentenne, come precettore privato in casa; ebbe però dal Calco libertà e agio di operare anche come filologo e editore di testi: la prima edizione curata dal Minuziano fu un Orazio stampato nel 1486, con fervida dedica al Calco caldamente encomiato come *Mecoenas*; seguirono molti altri titoli, fino a tutto il secondo decennio del Cinquecento. Gradualmente, fra Quattro e Cinquecento il Minuziano divenne il massimo editore e il primo punto di riferimento per la cultura milanese: tanto che qualcuno ha voluto — *mutatis mutandis*, e *si parva licet componere magnis* — metterlo in parallelo al coevo percorso di Aldo Manuzio a Venezia.⁴

Per inciso, è entrato nel discorso il nome di Bartolomeo Calco, primo segretario ducale dal 1480 (dopo la caduta di Cicco Simonetta) al 1499–1500 (con la caduta del Moro). Il Calco è ben noto come personaggio di primo piano nella vita politica

curata da Cesarino Ruini, LIM, Lucca 1996. Nell'introduzione, pp. XII–VI, XLII–VI, LXIII–V, si mette in rilievo il fatto che questo primo esito a stampa è accompagnato — come poi anche le successive opere del Gaffurio — da una cospicua tradizione manoscritta: in questo caso, un'elegante copia autografa, coeva o appena precedente rispetto alla stampa, è il ms. Hirsch IV. 1441 della British Library di Londra. L'ultimo intervento è quello di GIANLUCA D'AGOSTINO, *Il soggiorno di Gaffurio a Napoli e il contesto musicale locale*, in *Ritratto di Gaffurio*, pp. 105–26.

4. Perciò, la ricostruzione di ARNALDO GANDA, *L'Umanesimo in tipografia. Alessandro Minuziano e il genere Leonardo Vegio editori e stampatori (Milano 1485–1521)*, Ed. di Storia e Letteratura, Roma 2017, porta a delineare anche un incisivo tracciato di storia culturale dell'epoca.

e amministrativa dello stato sforzesco:⁵ ma anche agli effetti della storia del libro e della cultura, occorre sottolineare che il suo nome ricorre spesso nei testi e nelle dediche, e insomma a buon diritto occorre riconoscergli un ruolo eminente di promotore di cultura nell'ultimo ventennio sforzesco. Appena sotto o accanto a lui, occupa un posto importante Iacopo Antiquari: anch'egli giunto dall'esterno (da Perugia) e presto assunto, fin dalla prima metà degli anni Settanta, nella cancelleria ducale, presso la quale gli fu assegnata in particolare la gestione dei benefici ecclesiastici; ma egli esercitò influenza e prestigio anche nei settori della cultura, e come si dirà più sotto, fu particolarmente legato al Gaffurio.

Si può dunque parlare, per più motivi, di un ricambio di persone — molte provenienti dall'esterno — e di un generale rinnovamento di prospettive nella vita culturale milanese a partire dai primi anni Ottanta del Quattrocento. Questa svolta, peraltro, è ancora più netta nella storia delle arti figurative, dato che in quegli anni irrompono sulla scena milanese le novità di Bramante e di Leonardo. Emblematicamente, l'Incisione Prevedari, del 1481, viene spesso indicata a rappresentare l'inizio di una fase nuova. Parallelamente, nel campo della cultura letteraria la partenza per Firenze e poi la morte, nello stesso anno 1481, di Francesco Filelfo, assoluto dominatore della scena culturale milanese dei quattro decenni precedenti, può rappresentare in un certo senso la conclusione di un'epoca, e l'apertura di una stagione diversa.

Cronologia della produzione libraria a Milano fra 1476 e 1499

Per quanto riguarda la produzione libraria, la novità più importante in quei decenni fu, a partire dal 1471 (o un poco prima), l'introduzione anche a Milano del libro a stampa: si trattò, nell'ambito della cultura scritta, di una vera rivoluzione, talvolta ben avvertita e proclamata dagli stessi protagonisti (pure a Milano). I primissimi promotori, ossia i tipografi e gli editori e i finanziatori, provenivano da fuori Milano: da Parma Antonio Zarotto, dal Veneto Panfilo Castaldi, dalla Liguria Filippo Cavagni, dalla Germania Christoph Valdarfer, Ulderich Scinzenzeler, Leonard Pachel; una posizione particolare di finanziatore esercitò Marco Roma, medico e imprenditore agrario che già nel 1477 fece stampare una lista di libri a stampa da lui promossi e in vendita sul mercato: essa costituisce — allo stato attuale delle conoscenze — il più antico catalogo di libri a stampa che si conosca. Tutti comunque impiantarono presto radici nella realtà milanese, operando e producendo tumultuosamente negli anni Settanta, Ottanta e Novanta del Quattrocento:

5. Molte indicazioni sono raccolte da GABRIELE MEDOLAGO – ANDREA SPIRITI, *Villa Calchi alla Vescogna di Calco. Il palazzo di Bartolomeo fra Bramante e Leonardo*, Cpz Group, Costa di Mezzate 2015, pp. 46–60, 89–92.

nell'insieme, per quantità e importanza di libri messi a stampa, negli ultimi tre decenni del Quattrocento Milano fu uno dei centri tipografici più importanti d'Italia (o d'Europa), secondo solo a Venezia e Roma.⁶

Si può quasi tentare, a questo punto, a mo' di scaletta cronologica e di griglia di riferimento, un elenco dei maggiori prodotti librari messi in circolazione a Milano nell'ultimo quarto del secolo XV, fra 1476 e 1499, cioè negli anni che vanno dall'assassinio di Galeazzo Maria Sforza (26 dicembre 1476) fino alla caduta del Moro (settembre 1499). Essa privilegerà i libri a stampa (omettendo peraltro la fase iniziale dei primi anni Settanta, che richiederebbe un'esposizione più problematica), ma senza trascurare del tutto la persistenza di prodotti a mano, anche di lusso.

Per quanto riguarda le coordinate di storia politica, si potrà ricordare, in sintesi (tenendo presenti le ultime acquisizioni sull'età sforzesca, soprattutto per opera di Letizia Arcangeli, Nadia Covini, Edoardo Rossetti), che, dopo l'assassinio di Galeazzo Maria, si apre un triennio nel quale, sotto la reggenza della duchessa vedova Bona di Savoia, la figura dominante è il primo segretario ducale Cicco Simonetta. Ma dopo la caduta in disgrazia e l'eliminazione di Cicco (1479–1480), si apre per il ducato di Milano un decennio di turbolenze, nel quale il potere formalmente è nelle mani del giovanissimo erede Gian Galeazzo, ma di fatto si concentra gradualmente in quelle dello zio Ludovico il Moro. Tuttavia Ludovico si mantiene in disparte dalla vita pubblica — tra uno sventato attentato il 7 dicembre 1483, un'epidemia di peste fra 1485 e 1487, una grave malattia nell'estate del 1487, nonché i continui scombussolamenti per le guerre di Ferrara e dei Rossi di Parma —; e le figure di maggior rilievo in quella fase sono il castellano di Porta Giovia Filippo degli Eustachi, con il cognato Aloisio Terzaghi (e più distante il fratello Francesco, protonotario apostolico), quindi altri aristocratici come Pallavicino Pallavicini (scomparso nel 1485) e Gian Giacomo Trivulzio, nonché il giovane Gaspare Ambrogio Visconti. Peraltro, gli anni Ottanta sono caratterizzati anche da una notevole vivacità e varietà culturale, animata soprattutto dai circoli aristocratici e cittadini. Solo nel 1489 ha luogo una seconda ed effettiva presa di potere da parte del Moro, il quale si circonda di una decina di fedelissimi, fra i quali il primo segretario Bartolomeo Calco, Marchesino Stanga e Bergonzio Botta. Solo nel decennio 1489–1499, assai diversamente che nel decennio precedente, si dispiega attorno al Moro una cultura di carattere prettamente cortigiano.

6. Un quadro degli studi sull'incunabolistica milanese si ricava dal volume collettivo *La tipografia a Milano nel Quattrocento. Atti del Convegno nel V centenario della morte di Filippo Cavagni da Lavagna, 16 ottobre 2006*, a c. di Emanuele Colombo, Ed. Comune di Comazzo, Comazzo 2007 (con bibliografia pregressa). Più di recente, apportano novità anche su Milano molti interventi nel convegno *Incunabula: Printing, Trading, Collecting, Cataloguing. Atti del convegno internazionale, Milano, 10–12 settembre 2013*, a c. di Alessandro Ledda, Olschki, Firenze 2014 (= «La Bibliofilia», CXVI).

- 1476 (30 genn): stampa presso Dionisio Parravicino degli *Erotemata*, grammatica greca di Costantino Lascaris (già a Milano dal 1458 al 1465), primo libro interamente in greco stampato in Italia (insieme con la coeva stampa fiorentina degli *Erotemata* di Emanuele Crisolora), in caratteri appositamente conati grazie al curatore, Demetrio Damilas (Demetrio da Creta).
- 1476 (6 apr): esecuzione del cosiddetto *Leggendario Sforza-Savoia* (attuale ms. Varia 124 della Biblioteca Reale di Torino), sontuosa raccolta di leggende sacre in volgare destinata al duca Galeazzo Maria Sforza e alla moglie Bona di Savoia, ricca di 324 scene miniate.
- 1476 (13 nov): stampa presso Christoph Valdarfer delle *Satyrae* del Filelfo, edizione principe di un'opera primaria, già di ampia tradizione manoscritta, del maggiore umanista visconteo-sforzesco.
- 1476 (12 dic): viene stampata presso Domenico da Vespolate la prima edizione del *Vocabulista* di Papia, importante opera lessicografica dell'età medievale, a cura dell'umanista Bonino Mombrizio (che nel 1474 aveva stampato una traduzione latina dalla *Teogonia* del greco Esiodo).
- 1476: prima stampa milanese del *Decameron*, «opus facetum», presso Antonio Zarotto.
- 1476–1477: stampa presso Zarotto di un'importante edizione di scritti di sant'Ambrogio (*Hexameron*, *De Paradiso*, *De Cain et Abel*) curata da Masello Venia, fondata principalmente, con notevole acume filologico, sul vetusto codice del XII secolo conservato presso la Basilica di Sant'Ambrogio.
- 1477 (fra 18 apr e 17 giu): il medico e imprenditore agrario Marco Roma, che negli anni 1473–1477 era divenuto finanziatore di libri a stampa a Milano, fa uscire il catalogo dei suoi prodotti editoriali, il primo noto a stampa; muore il 17 dicembre 1477.
- 1477, 12/13 novembre: muore a Milano l'umanista Pier Candido Decembrio (sepolto nel portico di Sant'Ambrogio), già insigne rappresentante nei decenni di Filippo Maria della seconda stagione dell'Umanesimo visconteo, e antagonista (perdente) del Filelfo nei primi decenni sforzeschi.
- 1477*: stampa (senza data né note tipografiche) del *Sanctuarium* a cura di Bonino Mombrizio, imponente raccolta in due tomi di 334 vite di santi in latino, con dedica (in versi) al segretario ducale Cicco Simonetta.
- 1477*: stampa delle *Litaniae triduanae* per cura del prete Arcangelo Ondegardi, in caratteri romani inusuali per i libri liturgici.
- 1477* (o post): stampa del poema in distici elegiaci *De vita et obitu Galeacii Mariae Sfortiae* dell'umanista Gabriele Paveri Fontana.
- 1478 (1° mar): termine della stampa presso Ludovico e Alberto Pedemontani, per finanziamento del nobile Guido Terzago, della cosiddetta edizione nidobeatina della *Commedia* di Dante, con commento, e dedica a Guglielmo VIII Paleologo, marchese del Monferrato. Nella storia dei commenti danteschi messi a stampa, viene dopo l'edizione veneziana presso Vindelino da Spira, 1477–1478, e precede quella fiorentina del 1481–1482 del Landino.

- 1478 (mar): stampa presso Iohannes Bonus, degli Agostiniani Osservanti, del *Breviarium secundum morem Romanae Curiae*, unica stampa fatta a Milano nel Quattrocento del *Breviarium Romanum*.
- 1478* (o ante): prima edizione presso Bono Accursio Pisano del *Lexicon Graeco-Latinum* allestito dal grecista Giovanni Crastone, poi sovente ripreso e ampliato anche fuori Milano.
- 1479 (24 mar): viene stampata da Filippo Cavagni la *Sumula o vero Sumeta de pacifica conscientia*, trattato di confessione, poi assai fortunato, del francescano Pacifico da Novara, o meglio da Cerano; è fra l'altro il primo libro milanese con illustrazioni, poiché presenta tre incisioni eseguite su rame (assenti però da diversi esemplari).
- 1480 (29 sett): Bono Accursio Pisano procura una nuova edizione degli *Erotemata* del Lascaris, nella quale su due colonne affiancate è posto a sinistra il testo greco, a destra la traduzione latina preparata da Giovanni Crastone.
- 1480 (20 dic): prima edizione a stampa presso Paolo de Suardi degli *Statuta Mediolani*, nella redazione già approvata nel 1396.
- 1480*: Bono Accursio Pisano procura un'edizione delle *Fabulae* di Esopo adottando, nella parte finale, un'impostazione della pagina su due colonne, quella a sinistra per il testo greco, quella a destra per la versione latina.
- 1480: dopo l'eliminazione di Cicco Simonetta (sul quale è stampata in foglio singolo s.n.t. una *epistula* latina di intento infamante, indirizzata da Giovanni Matteo Trovamala a Giovanni Stefano Ricci), diviene primo segretario ducale (fino al 1499) Bartolomeo Calco, dotato anche di ottima cultura umanistica, e attento alle ragioni della politica culturale.
- 1481 (25 febr): stampa presso Leonard Pachel e Ulderich Scinzenzeler dell'*Itinerario a Gerusalemme* del cancelliere sforzesco Santo Brasca, in prosa volgare.
- 1481, estate: l'anziano Filelfo lascia Milano per rientrare a Firenze, dove muore il 31 luglio 1481.
- 1480 (20 sett): stampa presso Bono Accursio Pisano dello *Psalterium* greco con la traduzione latina a fronte di Giovanni Crastone.
- 1481 (24 ott): l'incisore Bernardino Prevedari s'impegna, su committenza del pittore Matteo Fedeli, a trarre un'incisione da un disegno di Donato Bramante.
- 1481–1482*: stampa presso Zarotto dei *Commentarii rerum gestarum Francisci Sfortiae*, biografia latina 'ufficiale' di Francesco Sforza, in 31 libri, scritti (sostanzialmente fra 1473 e 1476) da Giovanni Simonetta, fratello di Cicco; l'autore era allora caduto in disgrazia, e della stampa prese cura Francesco Puteolano, con l'avallo del Filelfo.
- 1482 (15 mar): si stampa presso Valdarfer un'edizione del *Missale Ambrosianum* (la seconda dopo quella del 1475 presso Zarotto).
- 1482, 10 agosto: muore a Milano il veneratissimo (ancorché discusso) francescano di origine iberica Amadeo de Menes Silva, che aveva dato vita a una congregazione di Osservanza detta poi degli Amadeiti, insediata a Milano in Santa Maria della Pace, a Roma in San Pietro in Montorio; gli si attribuisce uno scritto visionario e profetico, l'*Apocalypsis nova*, che si diffonderà in molti manoscritti, e influenzerà certi settori del pensiero religioso e dell'arte.

- 1482*: esce s.n.t., ma presso lo Zarotto, l'edizione dei *Panegyrici veteres Latini*, con dedica a Iacopo Antiquari, curata da Francesco Puteolano, umanista di formazione bolognese dal 1477 trapiantato a Milano.
- 1482*: stampa del *Sermo ad populum Mediolanensem* del francescano Michele Carcano (sui peccati possibili nella vita matrimoniale), unica stampa milanese in vita del celebre e discusso predicatore milanese.
- 1483 (22 mar): stampa presso Pachel e Scinzenzeler del *Falconeto*, testo cavalleresco curioso per forme e contenuti (di cui resta anche qualche traccia di tradizione manoscritta).
- 1483 (28 mag): stampa presso Valdarfer del *Novellino* di Masuccio Salernitano, con dedica a Ippolita Sforza, prima e fedele ristampa dell'edizione principe stampata a Napoli nel 1476 (perduta).
- 1483, estate: invitato nel settembre 1482, si trasferisce da Venezia a Pavia l'affermato umanista Giorgio Merula, che insegna arte oratoria negli anni 1483-1484 e 1484-1485 all'Università di Pavia, dal 1485 a Milano; e soprattutto ha l'incarico ufficiale di scrivere un'opera storica sulle *Antiquitates Vicecomitum*.
- 1483, 11 ottobre: s'interrompe a questa data una serie di appunti biografici, forse di poco successivi, trasmessa in due blocchi dal ms. Trivulziano 2075, sui primi quarant'anni di vita di Gian Giacomo Trivulzio (ed. a cura di M. Viganò nel 2013).
- 1483* (o 1484): prima e unica edizione a stampa dei *Convivia Mediolanensia* di Francesco Filelfo, opera in prosa latina rappresentativa della passata stagione dell'umanesimo milanese (scritta nel 1443 o poco oltre), con una lettera di Giovanni Francesco Marliani, allievo di Bono Accursio Pisano.
- 1483*: prima stampa (poi nel 1496) di un *Compendio devotissimo di varie cose sante e spirituali* di Ubertino de' Busti, fra i primi compendi in volgare a stampa di vario materiale devoto.
- 1484*: Valdarfer stampa un volgarizzamento (di base toscana) dalle *Facetiae* di Poggio Bracciolini, parallelamente all'edizione veneziana presso Bernardino Celerio del 1483.
- 1485 (nov-dic): l'umanista medico Cristoforo Landino, che dal Magnifico, a sua volta su richiesta del Moro, aveva ricevuto l'incarico di volgarizzare i *Commentarii* di Giovanni Simonetta su Francesco Sforza, ottiene dal Moro il pagamento pattuito per il lavoro svolto; ma le complicazioni poi insorte — che impongono anche un'ulteriore revisione da parte del Simonetta, di cui restano tracce nel ms. di dedica, attuale ms. Ambrosiano A 271 inf. — ne ritardano la messa a stampa.
- 1485: Bernardino Corio principia a scrivere la sua *Patria Historia*, prima storia di Milano stesa direttamente in volgare (poi a stampa nel 1503).
- 1485: il faccendiere fiorentino Benedetto Dei, a Milano presso il Moro dal 1480 al 1487, stende il terzo e più consistente dei suoi glossari di vocaboli milanesi (nel 1472 aveva steso quattro sonetti in parodia del milanese, seguiti da altri tre di Luigi Pulci).
- 1485: si stabilisce a Milano il fiorentino Bernardo Bellincioni, poeta e animatore delle feste di corte.
- 1486 (11 mar): esce presso Zarotto un'edizione filologicamente accurata di Orazio col commento dello pseudo-Acrone, prima edizione di un classico seguita da Alessandro

- Minuziano, dal 1484 precettore in casa di Bartolomeo Calco, primo segretario ducale e «magnifico Mecoenati» (così nella dedica).
- 1486 (28 apr): prima stampa presso Pachel e Scinzenzeler del tradizionale *Psalterium Ambrosianum* (poi nel 1496).
- 1486 (23 sett): ristampa presso Zarotto, dovuta a una certa richiesta per le vendite, dei *Commentarii* di Giovanni Simonetta.
- 1486: stampa s.n.t. (ma presso Zarotto) di una *Apologia* in volgare del francescano Francesco da Mozzanica, in difesa della Immacolata Concezione.
- 1486*: stampa della *Vita e conversazione angelica del beato Amadio Ispano*, in prosa volgare, primo testo a stampa su Amadeo de Menes Silva, fondatore degli Amadeiti.
- 1487, 16 dicembre: detta a Milano il proprio testamento, morendo qualche giorno dopo, il tedesco Peter Ugelheimer, mercante, imprenditore librario e collezionista di manoscritti e incunaboli miniati, da un paio di decenni attivo fra i prototipografi veneziani, e da circa tre anni operoso anche a Milano.
- 1487*: stampa s.n.t., ma presso lo Zarotto, della prima edizione milanese di Tacito, curata da Francesco Puteolano con l'aiuto di Bernardino Lanteri.
- 1488*: stampa presso Zarotto della *Letilogia* di Bettino da Trezzo, poema volgare in quartine (ABBA) sulla peste del 1485, con privilegio finale diffusamente esposto in versi (primo e unico esempio fra gli incunaboli).
- 1489: in occasione delle nozze del duca Gian Galeazzo Sforza con Isabella d'Aragona (ratificato per procura il 5 febbraio 1489), Tristano Calco scrive la sua prima opera storica, le *Nuptiae Mediolanensium ducum*, in latino, con dedica a Ludovico Maria (ms. Ambrosiano H 55 sup., poi a stampa nel 1644).
- 1489 (13 apr): per la stessa occasione, stampa presso Zarotto delle *Nuptiae ducis Mediolani*, in prosa latina, del prete Stefano Dolcino, canonico di Santa Maria della Scala.
- 1489 (nov): è richiamato da Pisa all'Università di Pavia il giurista e oratore Giasone del Maino, luminaire del diritto.
- 1490, 13 gennaio: nel Castello Sforzesco si celebra la cosiddetta Festa del Paradiso, con testi di Bernardo Bellincioni, allestimento scenico di Leonardo da Vinci.
- 1490, 22 gennaio: essendo deceduto il Puteolano, gli subentra nella cattedra di eloquenza a Milano Alessandro Minuziano, dal 1484 precettore in casa di Bartolomeo Calco.
- 1490 (1° apr): stampa presso Scinzenzeler della *Chorographia Verbani lacus*, descrizione del Lago Maggiore, con rappresentazione cartografica (e riferimenti a Bramante) scritta da Domenico Macaneo, umanista assunto come precettore in casa di Gaspare Ambrogio Visconti, con dedica.
- 1490 (1° apr): il canonico ordinario del Duomo Pietro Casola fa stampare presso Zarotto un *Breviarium Ambrosianum* piuttosto innovativo nei contenuti e nella struttura, e di largo formato.
- 1490 (29 mag): prima stampa presso Pachel del *Tesaurus spirituale*, raccolta di 63 brevi componimenti in volgare di tema devoto, e di varia provenienza, ad opera del francescano milanese Bernardino de' Busti (riedizioni milanesi negli anni 1492 e 1494).

- 1490, 23 giugno: data apposta al primo dei quattro Libroni musicali della Veneranda Fabbrica del Duomo, eseguiti sotto il coordinamento di Franchino Gaffurio da un gruppo di dodici diversi copisti nel corso dei due decenni successivi (Milano, Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo, Libroni 1-3 e, per quel che rimane del quarto codice, Cassette Ratti, n° VII, 34-43).
- 1490 (15 sett): stampa presso Scinzenzeler dell'*Opera* di Ausonio per cura di Giulio Emilio Ferrari, il quale integra alcuni *excerpta* rinvenuti dal suo maestro Giorgio Merula.
- 1490 (11 nov): esecuzione del ms. Trivulziano 92, miscellanea di testi religiosi in volgare sottoscritta da Giovanni de Dazi.
- 1490 (1° dic): stampa presso Scinzenzeler delle *Comoediae* di Plauto, riedizione di quella curata da Giorgio Merula a Venezia nel 1472, curata dall'allievo Eusebio Scutari, con postfazione indirizzata al maestro (ed elenco delle opere).
- 1490: stampa presso Zarotto della *Sforziada*, ossia del volgarizzamento procurato dal fiorentino Cristoforo Landino dai *Commentarii* di Giovanni Simonetta sulla vita di Francesco Sforza. È questo il prodotto librario più altamente rappresentativo della cultura della corte sforzesca (diffusa anche in copie decorate a mano, alcune su pergamena).
- 1490 circa: attorno a questa data Leonardo principia a ideare un *Libro di pittura*, mai portato a compimento; dalle carte e dagli appunti, e in particolare dal ms. Vaticano Urb. lat. 1270, del 1540 circa, sarà pubblicato a Parigi nel 1651 come *Trattato della pittura*; la prima parte è nota modernamente come *Paragone delle arti*.
- 1491: in occasione delle doppie nozze, all'inizio dell'anno, del Moro con Beatrice d'Este (17 gennaio), e di Alfonso d'Este con Anna Sforza, nipote del Moro (24 gennaio), Tristano Calco scrive le *Nuptiae Mediolanensium et Estensium principum* (ms. Ambrosiano H 55 sup., a stampa nel 1644).
- 1491: esecuzione del Messale di Anna Sforza, che la sposa porta con sé a Ferrara (attuale ms. Alpha.T.4.11 = Lat. 438 della Biblioteca Estense di Modena).
- 1491, 6 novembre: prima lezione a Milano del celebrato grecista Demetrio Calcondila, chiamato da Firenze; Bartolomeo Calco scrive una lettera al duca per ringraziarlo della chiamata.
- 1492 (1° mar): stampa presso Zarotto, con dedica a Gian Galeazzo, della *Chronica gestorum dictorumque memorabilium* di Donato Bossi, detta *Cronica Bossiana* (dalla Creazione al 1492).
- 1492, 18 maggio: a Iacopo Antiquari, suo amico e corrispondente dal 1489, il Poliziano scrive una bellissima lettera latina, nella quale sono descritti gli ultimi momenti e la morte di Lorenzo il Magnifico.
- 1492 (5 giu): stampa presso Pachel del *Tractato vulgare de canto figurato* di Francesco Caza, che anticipa in volgare quella che sarà poi la seconda parte della *Practica musicae* del Gaffurio.
- 1492, 6 agosto: alla presenza dei duchi, è messa in scena la *Ripresentazione di Pavia* di Bernardo Bellincioni.
- 1492, 12 settembre: muore a Milano Bernardo Bellincioni, all'età di quarant'anni.
- 1492 (21 sett): prima stampa della *Vita di sant'Ambrogio* in prosa volgare (poi nel 1494).

- 1492 (15 dic): stampa presso Filippo Mantegazza della *Theorica musicae* di Franchino Gaffurio (radicalmente innovativa rispetto all'edizione napoletana del 1480), con dedica al Moro e carme finale di Lancino Curti.
- 1492 (17 dic): esce presso Zarotto un'edizione del trattato di varia umanità *De dignoscendis hominibus*, scritto originariamente in castigliano dal condottiero Pietro del Monte (di origine italiana, ma al servizio dei Re Cattolici), poi tradotto in latino da Gonzalo de Ayora di Córdoba, con dedica alla regina Isabella di Castiglia.
- 1492–1499: datazione approssimativa delle due grandi raccolte manoscritte di poesia volgare radunate nell'ambiente della corte del Moro: l'attuale ms. Par. It. 1543 della Bibliothèque Nationale de France e l'attuale ms. Sess. 413 della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma.
- 1493 (16 febr): stampa presso Zarotto del breve *Transito del Carnevale* del patrizio milanese Gaspare Ambrogio Visconti.
- 1493 (21 mag): stampa presso Pachel (dopo una parziale dell'anno precedente) del *Mariale*, raccolta di sermoni latini del francescano Bernardino de' Busti (uno sull'Immacolata Concezione).
- 1493 (15 lugl): stampa postuma presso Filippo Mantegazza delle *Rime* di Bernardo Bellincioni, per cura del prete Francesco Tanzi detto Cornigero.
- 1493 (10 ott): stampa presso Zarotto della raccolta (87 pezzi) di *Epistulae et carmina* del prete e cappellano ducale Giovanni Biffi, dedicata a Gian Galeazzo, ma imperniata soprattutto sul Moro e la sua corte, notevole testimonianza di letteratura cortigiana (poi riedizione ampliata nel 1512).
- 1493, 31 dicembre: con una lettera al Moro, seguita da una seconda nel gennaio 1494, Giorgio Merula annuncia, con tono trionfale, di aver scoperto nella biblioteca di Bobbio, tramite l'allievo Giorgio Galbiati, alcuni importanti testi antichi.
- 1493: stampa presso Pachel di un poemetto di 112 ottave, *Coronazione e sponsalizio della serenissima regina M. Bianca*, scritto da Baldassarre Taccone, cancelliere del Moro, in occasione della partenza da Milano, il 3 dicembre 1493, di Bianca Maria Sforza, destinata al matrimonio con Massimiliano d'Austria.
- 1493: contro il Taccone, il poeta (anche di sonetti in lingua, e soprattutto in latino) Lancino Curti indirizza a Gaspare Ambrogio Visconti sei sonetti in dialetto milanese (seguiti da uno in bergamasco e un altro in pavese), prima testimonianza sicura in Lombardia di un uso consapevolmente espressivo del dialetto (trasmessi principalmente entro il ms. Par. It. 1543).
- 1493*: stampa degli *Erotemata* del Calcondila, nuovo manuale scolastico per l'apprendimento del greco antico.
- 1493*: stampa dei *Rithimi* di Gaspare Ambrogio Visconti, con dedica a Niccolò da Correggio, per cura del prete Francesco Tanzi detto Cornigero.
- 1493*: stampa del *Sermo* latino di Pietro da Castelletto per le esequie di Gian Galeazzo Visconti (1402).
- 1494 (8 mar): stampa presso Filippo Mantegazza della *Vita di san Giovanni Battista* in terzine volgari di Francesco Filelfo.

- 1494, 19 marzo: muore Giorgio Merula, mentre stava per impegnarsi in un'ennesima polemica umanistica, questa volta contro il Poliziano, già suo amico; lascia inediti 14 libri della sua opera sulle *Antiquitates Vicecomitum* (dalle origini della città al 1339).
- 1494 (22 apr): stampa presso Zarotto delle *Letanie secundo l'ordine Ambrosiano*, in latino, già edite a Milano nel 1477, ma qui per la prima volta con rubriche in volgare per cura di Pietro Casola; seguiranno altre edizioni, anche presso altri tipografi milanesi, negli anni 1501, 1503, 1510*, 1520, 1539, 1546 e oltre.
- 1494 (1° ag): stampa presso Scinzenzeler (e Zarotto) del *Canzoniere*, col commento di Filelfo e Squarzafico, e dei *Triumphs*, col commento di Bernardo Lapini, per cura di Francesco Cornigero Tanzi (che utilizza un prezioso esemplare appartenente a G.A. Visconti), con sei notevoli silografie.
- 1494 (1° ott): per le nozze fra Bianca Maria Sforza e Massimiliano d'Asburgo, stampa presso Zarotto di un *Epithalamium* scritto da Pietro Lazzaroni, per più occasioni prolifico ma modesto celebratore in versi latini di membri della famiglia Sforza e di altri potenti lungo gli ultimi due decenni del Quattrocento.
- 1494*: per la stessa occasione, varie stampe (due a Milano) dell'*Epithalamium* del giurista Giasone del Maino.
- 1494*: per la stessa occasione, Tristano Calco scrive le *Nuptiae Augustae* (ms. Ambrosiano Z 43 sup., poi a stampa nel 1644).
- 1494: del pellegrinaggio in Terrasanta compiuto nel 1494 da Pietro Casola resta la relazione in volgare nel ms. Trivulziano 141 (a stampa nel 1855).
- 1494: diviene segretario della giovane duchessa Beatrice d'Este Vincenzo Colli (dell'importante famiglia vigevanese) detto il Calmeta. Fra 1494 e 1497 egli scrive un compendio in terzine volgari dall'*Ars amatoria* di Ovidio (ms. Londinese Additional 10426, ed. Grayson 1959, pp. 95-117). Come egli stesso testimonierà nel 1504, negli anni più fulgidi della corte sforzesca, fra 1494 e 1499, le presenze più importanti per la cultura letteraria in volgare a Milano erano state quelle di Gaspare Ambrogio Visconti, di Antonio Fileremo Fregoso e di Niccolò da Correggio, e anche quelle di Serafino Aquilano, del Calmeta stesso, di vari altri.
- 1495 (1° apr): stampa presso Filippo Mantegazza del poema volgare (8 libri di 80 ottave ciascuno) *De Paulo e Daria amanti* di Gaspare Ambrogio Visconti; per il duca viene eseguita una lussuosa copia manoscritta, attuale ms. 78. C. 27 del Kupferstichkabinett di Berlino. È probabilmente il massimo prodotto letterario in volgare dell'età sforzesca.
- 1495 (25 mag): stampa presso Scinzenzeler di un imponente volume con le *Decades* di Livio per cura di Alessandro Minuziano, con dedica a Bartolomeo Calco, «integerrimus Mecoenas».
- 1495 (11 lugl): stampa presso Scinzenzeler di un *Sermonarium* di Michele Carcano, unica raccolta stampata a Milano, postuma, di sermoni del celebrato predicatore.
- 1495: esecuzione del Messale Arcimboldi, così chiamato perché commissionato dall'arcivescovo (1489-1497) Guido Antonio Arcimboldi, attuale ms. II-D-01-013 della Biblioteca del Capitolo Metropolitano di Milano; sull'antiporta, è solennemente rappresentata la cerimonia dell'investitura ducale del Moro, celebrata il 26 maggio 1495.

- 1495–1496: datazione approssimativa del ms. Trivulziano 2157, membranaceo purpureo di grande lusso, con rime di Gaspare Ambrogio Visconti, destinato alla duchessa Beatrice d'Este.
- 1496, 31 gennaio: nella casa di Giovanni Francesco Sanseverino, figlio di Roberto, Leonardo da Vinci mette in scena la *Comedia di Danae* di Baldassarre Taccone (testo trasmesso solo dal ms. Sess. 413 della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma).
- 1496 (10 mar): stampa presso Scinzenzeler del *Confessionario utilissimo a ogni persona*, in volgare, del domenicano (priere di Sant'Eustorgio) Teodoro da Sovico, testo poi ristampato negli anni 1502, 1505, 1510, 1514, 1518 e 1523, sempre a Milano.
- 1496 (10 mag): stampa presso Pachel dell'*Anteros*, dialogo in volgare sull'amore, con copiose citazioni letterarie, e finale encomio dell'amore coniugale, del politico genovese (per lo più filosforzesco) Battista Fregoso.
- 1496 (30 sett): stampa presso Guillaume Le Signerre della *Practica musicae* di Franchino Gaffurio, con dedica al Moro.
- 1496*: viene stampato in un'edizione s.n.t., ma a Roma presso Johann Besicken e Andreas Freitag, un poemetto in terzine volgari, *Antiquarie prospetliche romane*, di un anonimo «Prospectivo melanese depictore», di controversa identificazione.
- 1496: il francescano Luca Pacioli, originario di Borgo San Sepolcro, da Venezia (dove aveva pubblicato nel 1494 la *Summa de arithmetica*) si trasferisce a Milano.
- 1496: dopo la morte di Giorgio Merula, Tristano Calco viene incaricato di stendere una nuova *Historia Vicecomitum* (in 22 libri; l'opera resterà inedita fino al 1627).
- 1496–1498: datazione approssimativa del *Liber Iesus* e del *Donatus*, mss. Trivulziani 2163 e 2167, codici di lusso per l'educazione del giovane primogenito del duca, Massimiliano Sforza.
- 1497, 3 gennaio: per la precoce morte di Beatrice d'Este, vengono stampati dodici *Epitaphia* di Pietro Lazzaroni e una *Deploratio* in prosa di Nicolò Lucaro (a Cremona), e scrivono versi di compianto Serafino Aquilano, Niccolò da Correggio, Antonio Grifo, Niccolò Lelio Cosmico, Michele Marullo, il Pistoia (ms. 2618 della Biblioteca Universitaria di Bologna, cc. 107–121, con 26 sonetti di tema politico e dedica al Moro, prima incompleta silloge d'autore del Pistoia).
- 1497 (4 febr): stampa presso Scinzenzeler del *De litteris, sillabis et metris Horatii* di Terenziano, per cura di Giorgio Galbiati, già segretario del Merula, che utilizza le scoperte filologiche del maestro (a c. 2v è impresso il privilegio che preannuncia la stampa di altri titoli).
- 1497 (13 magg): edizione presso Guillaume Le Signerre della *Disputatio inter solem, terram et aurum* e di altri testi dell'umanista Maffeo Vegio da Lodi (†1458), nella quale in una breve premessa Franchino Gaffurio indirizza l'opera del suo conterraneo lodigiano al segretario ducale Iacopo Antiquari.
- 1497, 14 dicembre: Luca Pacioli conclude il suo *Compendium de divina proportione* con dedica al Moro, e ne fa eseguire qualche copia manoscritta (l'attuale ms. Langues Ét. 210 della Bibliothèq.ue de Genève per il Moro, l'Ambrosiano & 170 sup. per Galeazzo Sanseverino, entrambi con disegni di poliedri eseguiti da Leonardo); la stampa seguirà nel 1509 a Venezia.

- 1497: conclude la sua storia di Milano, in nove libri (il primo perduto) dall'età di Costantino al 1497, Giovan Pietro Cagnola, castellano della Rocca di Sartirana, trasmessa dal ms. Par. It. 261 (poi edita nel 1842).
- 1497–1499: datazione approssimativa del ms. Viennese S.N. 2621, altra raccolta di rime di Gaspare Ambrogio Visconti, questa destinata a Bianca Maria Sforza.
- 1498 (10 nov): stampa, per cura di Alessandro Minuziano, degli *Statuta civilia Mediolani*, nella versione riformata che il Moro aveva affidato a una commissione di politici e di giuristi.
- 1498–1499: stampa presso Guillaume Le Signerre dell'*Opera omnia* di Cicerone in quattro tomi, per cura di Alessandro Minuziano.
- 1499, 8 marzo: muore Gaspare Ambrogio Visconti, all'età di trentotto anni.
- 1499 (4 giu): stampa milanese presso Scinzenzeler (successiva alla *princeps* modenese del 1498) delle *Opere* del poeta cortigiano Antonio Tebaldeo.
- 1499 (18 giu): Pietro Casola, canonico ordinario del Duomo, fa stampare presso Ambrogio Caponago, per Alessandro Minuziano, il *Rationale caeremoniarum Missae Ambrosianae*, nel quale dà ragione delle caratteristiche del rito ambrosiano.
- 1499 (29 ag): escono presso Pachel i *Dialogi de anima* del francescano conventuale Melchiorre Frizzoli da Parma, offerti al Moro nella premessa come «appetitosa insalatina» raccolta «in lo giardino de la sacra theologia», esempio di divulgazione religiosa in volgare.
- 1499 (15 nov): stampa presso Giovanni Bissolo e Benedetto Mangio del *Lexicon Graecum Suda* integrato a cura di Demetrio Calcondila, grande *summa* del sapere bizantino.
- 1499: giunge a Milano l'umanista Giano Parrasio, accolto come collaboratore dal Minuziano.
- 1499–1500* (o poco dopo): stampa postuma, presso Alessandro Minuziano, in sontuosa edizione, dei primi dieci libri delle *Antiquitates Vicecomitum* di Giorgio Merula.

I primi messali ambrosiani stampati a Milano e l'avvio delle notazioni musicali a stampa

Il prospetto cronologico ora abbozzato richiederebbe una estesa illustrazione, lemma per lemma (ciascuno munito di specifica bibliografia, però con pochissime riedizioni moderne dei testi), e con opportuni confronti e raccordi: ma ciò si trasformerebbe in un disegno di storia culturale milanese di quegli anni, che qui non è il caso di provare a delineare. Volendo comunque indicare alcuni fra i picchi di maggior rilievo, si potranno additare i *Commentarii rerum gestarum Francisci Sfortiae* scritti da Giovanni Simonetta (editi fra 1481 e 1482, poi nel 1486), e poi volgarizzati dal fiorentino Cristoforo Landino (ed. 1490), come l'apice, pur travagliato, della storiografia sforzesca, e insieme l'episodio più importante nella storia libraria milanese di quei decenni, con abbondanza di esemplari anche lussuosamente

decorati.⁷ In campo letterario, in mancanza di un capolavoro assoluto, la palma del testo più riuscito si può assegnare al poema in ottave *Di Paulo e Daria amanti* scritto da Gaspare Ambrogio Visconti e stampato nel 1495, che è un po' il degno contrappunto sforzesco all'*Orlando innamorato* estense.⁸ Fra l'altro, nella premessa all'edizione Mantegazza del 1495 si dice che l'opera fu «facta stampare in mille volumi», mentre oggi il mirabile repertorio in linea *Incunabula Short Title Catalogue* arriva a censire, su scala mondiale, quindici esemplari superstiti:⁹ se ne potrebbe ricavare, secondo un facile calcolo statistico, una percentuale di sopravvivenza ad oggi degli esemplari a suo tempo stampati di 1,5%.¹⁰

Guardando invece alla mole e anche alla diffusione internazionale, il prodotto di maggior peso è certamente il *Sanctuarium* di Bonino Mombrizio, raccolta in due ponderosi tomi di 334 agiografie messa a stampa in un'edizione senza data, ma verosimilmente nel 1477, con un carne celebrativo rivolto al primo segretario ducale Cicco Simonetta, allora non ancora caduto in disgrazia. L'opera è molto nota, costituendo un crocevia nella storia delle raccolte agiografiche tra la fine del

7. I quattro esemplari in pergamena omogeneamente miniati da Giovanni Pietro Birago per diversi personaggi della cerchia del Moro sono stati presentati nella recente mostra *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza. Milano al centro dell'Europa* (Milano, Palazzo Reale, 12 marzo – 28 giugno 2015), e illustrati nel catalogo a cura di Mauro Natale e Serena Romano, Skira, Milano 2015, pp. 342–4, 374–5, scheda (con bibliografia) a cura di P.L. Mulas. La carta con l'immagine della *Bella Principessa* acclusa nella copia alla Biblioteca Nazionale di Varsavia (Inc. F. 1378) ha avuto fortuna come lavoro leonardesco: cfr. MARTIN KEMP, *La Bella Principessa di Leonardo da Vinci: ritratto di Bianca Sforza*, Scripta Maneant, Reggio Emilia 2015; ma sono ragionevoli i sospetti, anche di una falsificazione più tarda: cfr. KATARZYNA KRZYŻAGÓRSKA-PISAREK, «La Bella Principessa». *Arguments against the Attribution to Leonardo*, «Artibus et Historiae», LXXI 2015, pp. 61–89. In ogni caso, sarebbe interessante un censimento sistematico di tutti gli esemplari sopravvissuti: 64 sono registrati nella scheda entro il repertorio *Incunabula Short Title Catalogue* (= ISTC, <http://data.cerl.org/istc/_search/>), isoo534000.

8. Un inquadramento dello scrittore entro la cultura letteraria sforzesca è dato da SIMONE ALBONICO, *Appunti su Ludovico il Moro e le lettere*, in *Ludovicus dux*, a c. di Luisa Giordano, Diakronia, Vigevano 1995, pp. 66–91; Albonico ha in preparazione un'edizione critica del testo. Sul Visconti molti nuovi dati sono stati apportati da EDOARDO ROSSETTI, *Ritratti di baroni in città e vedute urbane in campagna. Un inedito inventario di Gaspare Ambrogio Visconti (1499)*, in *Squarci d'interni. Inventari per il Rinascimento milanese*, a c. di Edoardo Rossetti, Scalpendi, Milano 2012, pp. 71–101.

9. ISTC, ivoo266000.

10. Si potrebbero elaborare statistiche di questo tipo anche per qualche altro incunabolo, di cui si conosca per accertamenti documentari l'originaria tiratura. Ad esempio, per alcuni libri milanesi di quegli anni, le ricerche di ARNALDO GANDA, «*Per hanc artem quam Christus Dominus coelitus demisit in terras*»: editori e stampatori ecclesiastici a Milano nel Quattrocento, in *La tipografia a Milano nel Quattrocento*, pp. 149–71: 161–2, permettono di accertare che del *Breviarium Ambrosianum* stampato nel 1487 furono prodotte seicento copie, e ne sopravvivono oggi (ISTC, ibo1145600) solo tre, per una percentuale di sopravvivenza dello 0,5%; del *Missale Ambrosianum* vennero stampate nel 1488 cinquecento copie, e ne sopravvivono oggi (ISTC, imoo644400) nove, per una percentuale di sopravvivenza di 1,8%. Combinando criticamente informazioni di questo tipo, si arriverebbe a qualche utile considerazione di storia del libro.

Medioevo e l'inizio dell'età moderna.¹¹ L'incunabolo — di cui sopravvivono ben 94 esemplari nelle biblioteche di tutto il mondo — andrebbe però conosciuto più a fondo: resta ancora sconosciuta l'identità del tipografo; e soprattutto, resta da ricostruire l'immenso lavoro filologico che sta a monte dell'edizione, con l'inevitabile ricerca dei testi nelle sedi più diverse (e certo anzitutto religiose), e sicuramente con estese collaborazioni;¹² non essendo credibile che il Mombrizio, figura pur rispettabile di umanista interamente laico, abbia potuto compiere l'impresa tutto da solo.¹³

In questa occasione, però, pare utile soffermare l'attenzione sulle stampe di uso liturgico, e in primo luogo sui messali, necessariamente bisognosi anche di notazioni musicali.¹⁴ In tal modo, ci si avvicinerà anche all'ambiente del Duomo, e al giro del prete Gaffurio.

Com'è noto, a Milano venne dato fuori il primo *Missale Romanum* messo a stampa in Italia, che è quello fatto uscire il 6 dicembre 1474 dal tipografo di origine parmense Antonio Zarotto: questi a buon diritto nel colofone rivendicò il primato.¹⁵ Di lì a poco, il 23 marzo 1475 lo stesso Zarotto stampò, di nuovo rivendicando

11. È qualificata come «the last medieval legendary» nel lavoro di ALISON KNOWLES FRAZIER, *Possible Lives: Authors and Saints in Renaissance Italy*, Columbia University Press, New York 2005, pp. 101–67, 448. La Frazier sta conducendo un censimento ragionato degli esemplari superstiti.

12. Indicazioni di ricerca danno BAUDOUIN DE GAIFFIER, *Au sujet des sources du «Sanctuarium» de Mombrizius*, «Mittellateinisches Jahrbuch», XIV 1979, pp. 278–81; SERENA SPANÒ MARTINELLI, *Bonino Mombrizio e gli albori della scienza agiografica*, in *Erudizione e devozione. Le raccolte di Vite di santi in età moderna e contemporanea*, a c. di Gennaro Luongo, Viella, Roma 2000, pp. 3–18; EAD., *Un umanista agiografo nella Milano sforzesca: Bonino Mombrizio*, in *Dai cantieri della storia: liber amicorum per Paolo Prodi*, a c. di Gian Paolo Brizzi e Giuseppe Olmi, Clueb, Bologna 2007, pp. 311–6.

13. Del Mombrizio, esperto di latino e di greco, sono più noti e studiati altri prodotti: cfr. VIOLETTA DE ANGELIS, *Ansie ortografiche d'autore e censure umanistiche: Papi e Bonino Mombrizio*, del 2004, poi in EAD., *Scritti di filologia medievale e umanistica*, D'Auria, Napoli 2011, pp. 73–92; AMEDEO ALESSANDRO RASCHIERI, *Bonino Mombrizio traduttore dell'«Epitome» grammaticale di Costantino Lascaris*, in «Tanti affetti in tal momento». *Studi in onore di Giovanna Garbarino*, a c. di Andrea Baldo, Federica Bessone ed Ermanno Malaspina, Ed. dell'Orso, Alessandria 2011, pp. 741–53.

14. In questo settore, per la fase precedente le prime stampe, ossia per la tradizione manoscritta, è in preparazione un *Repertorio dei manoscritti liturgici ambrosiani*, a c. di Matteo Garzetti, aperto dal 2003 entro il sito del Pontificio Istituto Ambrosiano di Musica Sacra, all'indirizzo <<https://www.unipi.ams.org/it/?id=170&start>>, con bibliografia aggiornata. Altre indicazioni sono giunte nel corso del convegno *Il canto ambrosiano* tenuto a Milano e Lugano fra 8 e 10 settembre 2017: si attende la pubblicazione degli atti.

15. Cfr. ARNALDO GANDA, *I primordi della tipografia milanese: Antonio Zarotto da Parma (1471–1507)*, Olschki, Firenze 1984, pp. 60–2, 100–1, 133, 136. Questi i distici finali col colofone: «Antoni, patria Parmensis, gente, Zarotte, / primus Missales imprimis arte libros. / Nemo repertorem nimium se iactet in arte / addere plus tantum, quam peperisse valet. / Mediolani MCCCCLXXIII die / VI Decembris finitum». Presso l'ISTC, im00688450, sono registrati due soli esemplari superstiti, uno all'Ambrosiana di Milano (Inc. 2024), l'altro alla Vaticana (Stamp. Ross.

esplicitamente nel colofone il primato, il *Missale Ambrosianum*.¹⁶ Specifiche ricerche archivistiche hanno anche chiarito che, attorno allo Zarotto, collaborarono al risultato altre figure: finanziatore fu il medico e imprenditore Marco Roma, mentre un vescovo ausiliario (per conto dell'arcivescovo Stefano Nardini) di nome Daniele si era impegnato a far sottoscrivere in anticipo l'acquisto del Messale a diverse decine di parrocchie della diocesi.¹⁷

Risulta interessante anche rilevare che, a quell'altezza cronologica, un libro come il Messale poteva sì uscire, per la prima volta, dai torchi tipografici testé inventati, ma su copie che poi dovevano passare, una ad una, in uno scrittoio, quanto meno per introdurre le necessarie rubriche (per i titoli e le iniziali da eseguire in rosso), e anche per l'aggiunta a mano, nei luoghi deputati, delle notazioni musicali, per le quali le officine tipografiche non erano ancora attrezzate. Per una verifica sugli oggetti, si rende necessaria una descrizione analitica dell'incunabolo, fondata (per la prima volta) sull'esame di tutti gli esemplari superstiti.¹⁸

ISTC, im00644100. Sette esemplari noti: MiA (Milano, Bibl. Ambrosiana, Inc. 2023), MiB (Milano, Bibl. Nazionale Braidense, AM. 13.1), MiC (Milano, Bibl. del Capitolo Metropolitano, II-G-01-001), Bol (Bologna, Bibl. Universitaria, A.V. B. VIII. 36), Vat (Città del Vaticano, Bibl. Apostolica Vaticana, Inc. III. 420), Par (Paris, Bibl. Nationale de France, Réserve B-1485), Lond (London, British Library, IB. 25954).

Volume in folio (misure massime, MiC: 323 × 233; minime, Bol: 275 × 204). Cc. I-VI (*Kalendarium*, un mese per facciata), 213. Carte non numerate (la numerazione è eseguita

125). Non è il caso di dare qui un'analitica descrizione di questa e delle successive stampe milanesi del *Missale Romanum* (anche presso lo stesso Zarotto negli anni 1476, 1478, 1481, eccetera), che dovranno essere esaminate in un'altra occasione. Qui basti dire che il primo *Missale Romanum* del 1474 è ovviamente privo di notazioni musicali a stampa (cc. 77v-81v, 84r-v, 85r); ma sull'esemplare ora alla Vaticana in quelle carte le righe e le note sono aggiunte a mano.

16. ISTC, im00644100. Il gusto per un colofone metricamente strutturato verrà continuato dallo Zarotto anche in volgare alla fine dell'edizione (senz'anno, ma attribuita al 1488) della *Letilogia* di Bettino da Trezzo (ISTC, 00427900): «Antonio di Zaroti parmesano / molto assentito nel mestier ha impressa / quest'opra et l'ha in piccol volume messa; / per mancho spesa ne l'amplo Millano / se ne darà a color chi ne vorano».

17. Cfr. ARNALDO GANDA, *La prima edizione del messale ambrosiano (1475). Motivi pastorali e aspetti commerciali*, «La Bibliofilia», LXXXIII 1981, pp. 97-112.

18. Per questo tipo di ricerca, il citato ISTC fornisce tutti gli indirizzi necessari, e il sito *Material Evidence in Incunabula* (= MEI, <http://data.cerl.org/mei/_search>) ha avviato una descrizione analitica di tutte le copie superstiti, attenta soprattutto alle note di possesso, dal Quattrocento ad oggi. Per il confronto fra esemplari, dal punto di vista metodologico sono utili come modello alcune ricerche recenti, pur mirate ad altre aree e volte ad altri fini (cioè all'indagine delle varianti testuali e alla decorazione), quali quelle di LOTTE HELLINGA, *Fare un libro nel Quattrocento. Problemi tecnici e questioni metodologiche*, Forum, Udine 2015, pp. 156-64; e MARTIN DAVIES, *From Mainz to Subiaco: Illumination of the First Italian Printed Books*, in *La stampa romana nella città dei papi e in Europa*, a c. di Cristina Dondi et al., Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 2016 (Studi e Testi, 506), pp. 9-42.

da mano antica in cifre romane in rosso al centro, sopra l'intercolumnnio, negli esemplari MiA, MiC, Bol, Par, Lond; assente negli esemplari MiB, Vat). Fascicolazione senza segni di richiamo: dopo il ternione col *Kalendarium*, I₆, II₁₀, III₆, IV₁₀, V-VI₈, VII₆, VIII₁₀, IX₆, X₁₀, XI₆, XII₁₀, XIII₆, XIV₁₀₋₁, XV-XXVI₈, XXVII₆.

Stampa in caratteri gotici in inchiostro nero, su due dimensioni, entro uno specchio su due colonne di mm. 226/228 × 159/160, intercolumnnio di mm. 13. Sono lasciati in bianco gli spazi per i titoli e le iniziali (maggiori alle cc. 1r, 86r, 112r, 130r, 178v), evidentemente destinati al successivo intervento di un rubricatore.

Titolo non a stampa, ma aggiunto a mano in rosso nei singoli esemplari, con varianti. Così MiA: *Liber Missarum totius anni secundum morem Ambrosiane Ecclesie*; MiB: *Missale totius anni secundum morem Ambrosianum*; Mic è acefalo; Bol, Vat, Par, Lond: *Missale per totius anni circulum more Ambrosiano compositum*.

Colofone a c. 213r: *Antoni, patria Parmensis, gente, Zarotte, / primus Missales imprimis arte libros. / Nemo repertorem nimium se iactet in arte / addere plus tantum, quam peperisse valet. / Impressum in alma civitate Mediolani / MCCCCLXXV decimo Kalen. Aprilis per / Antonium Zarottum Parmensem.*

Alla fine della prima parte, cc. 1r-110r (col *Sanctus sanctus sanctus* nelle ultime righe), sono lasciate in bianco tre facciate (c. 110v, 111r-v). A c. 112r si inizia col *Te igitur* la seconda parte (*Canon missae*).

In sette punti vengono lasciati in bianco dei larghi spazi interlineari, evidentemente destinati per l'aggiunta a mano di notazioni musicali: cc. 26v (*Noverit karitas vestra*), 45r-46v (*Domine miserere*), 50v-51v (*Kyrie eleison*), 85r (*Christus Dominus resurrexit*), 106v (*Gloria in excelsis Deo*), 108v-110r (*Quia dignum et iustum est*, dopo il *Credo*), 113r-114r (*Pater Noster*). Tali notazioni musicali sono effettivamente aggiunte da mano antica (con tetragramma in rosso, note in nero) soltanto negli esemplari MiA, MiC, Vat, Par; mancano negli esemplari MiB, Bol e Lond.

Quanto all'ornamentazione aggiunta, l'esemplare MiA mostra anzitutto i titoli aggiunti a mano in rosso, e le iniziali eseguite alternativamente in rosso e in blu, con filettatura laterale assai elaborata in blu e in rosso; inoltre, sono eseguiti in verde, blu e rosso dei tralci sui margini delle cc. 18v, 24v, 25v, 30r, 34r, 38v, 97v, 98r, 105v, 112r, 130r, 161v, 165v, 177r, 178v; nello stesso stile decorativo (frequente nei manoscritti lombardi di quegli anni) è decorata la c. 112r (di avvio della seconda parte), con iniziale di mm. 40 × 40 istoriata (celebrante all'altare) a pennello in oro e colori, con fregio a due tralci su due lati, uno rosso e uno blu; altre iniziali a colori con due tralci laterali, uno blu e uno rosso, alle cc. 130v e 178v. Un secondo intervento, più o meno coevo o appena successivo, ma certo di qualità più approssimativa, si riconosce a c. 1r, con iniziale a colori e cornice fitomorfa sui quattro lati (rifilata in alto), con cornice per stemma in basso, non eseguito e integrato con disegno di altri fiori; a questo secondo livello di decorazione si ascrivono per omogeneità formale i fregi sui margini delle cc. 86r, 102v, 107r, 114v, 128v. Ancora a un altro intervento si deve l'aggiunta a c. 111v di una Crocifissione con colori acquerellati su fondo nero entro riquadro di mm. 261 × 185; lo stesso disegno, diversamente eseguito, è nell'esemplare Lond.¹⁹ Inoltre, tra c. VI e c. I è aggiunta una

19. Secondo MARINA BONOMELLI, *Valori stilistici degli incunaboli milanesi: il «Missale Ambrosianum»*, in *Incunabula*, pp. 97-111: 103, tav. I, che rileva la Crocifissione solo nell'esemplare MiA,

carta (come negli esemplari Bol e Lond) di dimensioni inferiori (288 × 220), che reca sul recto un'incisione con sant'Ambrogio fiancheggiato dai santi Gervasio e Protasio, e sul verso un'Annunciazione: è ritagliata dall'edizione di un successivo *Missale Ambrosianum*, quella stampata da L. Pachel nel 1499, c. 1.²⁰

L'esempl. MiB, mutilo delle cc. 210, 211, presenta, oltre alla consueta rubricatura per titoli e iniziali, solo due grandi iniziali alle cc. 1r e 112r eseguite a mano in blu con filettatura in rosso.

L'esemplare MiC, mutilo di molte carte (I-VI, 1-11, 18-23, 37-38, 55, 69-70, 110-119, 122, 127, 210-213), presenta, oltre alla solita rubricatura per i titoli e la numerazione delle carte (anteriore alle mutilazioni), le iniziali eseguite a mano alternativamente in rosso o in blu; le iniziali alle cc. 86r e 130r sono decorate a tre colori, con fregio laterale a due tralci, uno verde e uno rosso (ritagliata quella a c. 178v).

L'esemplare Bol è mutilo delle cc. 110, 111, 115, 116, e mostra l'aggiunta di una c. tra c. VI e c. 1, lasciata in bianco (cfr. esemplari MiA e Lond). Presenta a c. 1r un'iniziale istoriata (entro rettangolo di mm. 42 × 40) eseguita a pennello in oro e colori con Madonna col Bambino, e cornice sui quattro lati a tralci verdi e rossi, rifilata sul margine inferiore. L'iniziale *T* a c. 112r è istoriata (celebrante all'altare con un chierico) a penna a tre colori, con fregio su due lati a due tralci, uno verde e uno rosso. Oltre alla solita rubricatura per i titoli, esso presenta le iniziali eseguite a mano alternativamente in rosso o in blu; le iniziali alle cc. 86r, 130r, 178v sono decorate a penna a colori. Inoltre, Bol è l'unico fra gli esemplari superstiti a presentare una legatura antica, pur molto deteriorata e in parte rifatta (per il dorso), con assi di cartone rigido foderate in cuoio con impressioni a secco a disegni geometrici e intrecci.

L'esemplare Vat, mancante delle cc. I-VI col *Kalendarium*, presenta la solita rubricatura per titoli e iniziali (con qualche omissione). A c. 1r è disegnata sui quattro lati una cornice a tralci, ma sono colorate solo le parti in rosso; in basso, disegno di scudo per stemma, non eseguito. Alle cc. 86r, 112r, 130r, 178v iniziali maggiori eseguite in rosso con fregio laterale a due tralci, di cui uno solo colorato in rosso.

L'esemplare Par mostra l'aggiunta di una c. tra c. VI e c. 1, lasciata in bianco (cfr. esemplari MiA e Bol). Esso presenta, oltre alla solita rubricatura per i titoli, le iniziali eseguite a mano alternativamente in rosso o in blu. A c. 1r iniziale figurata (busto di sant'Ambrogio) in oro e colori, sui quattro lati cornice a tralci verdi e rossi, e in basso disegno di scudo per stemma non eseguito. A c. 112r stesso tipo di cornice con iniziale istoriata (celebrante all'altare). Altre iniziali decorate a tre colori alle cc. 86r, 130r, 178v.

L'esemplare Lond mostra l'aggiunta di una c. tra c. VI e c. 1, lasciata in bianco (cfr. esemplari MiA e Bol), e presenta, oltre alla solita rubricatura per i titoli e le iniziali, la c. 1r con iniziale figurata (busto di sant'Ambrogio di profilo) con fregio laterale a due fogliami, uno verde e uno rosso. A c. 112r iniziale *T* decorata a tre colori, con fregio laterale su due lati a due tralci, uno rosso e uno verde. A c. 111v entro rettangolo di mm. 242 × 174 è una

lo stile si situa nell'area di Bernardino Butinone. La quasi identità con la corrispondente Crocifissione a c. 111v dell'esemplare Lond porta comunque a ipotizzare un'ascendenza comune, e a richiedere un supplemento d'indagine.

20. *ISTC*, im00644600.

Crocifissione con Maria e Giovanni, disegnata ad acquerello, di aspetto butinonesco (analoga a quella su c. 111v dell'esemplare MiA1).²¹

In generale, da questo confronto fra le copie superstiti si nota la presenza costante di una rubricatura condotta omogeneamente su tutti gli esemplari, almeno per i titoli e la numerazione a mano delle carte: ciò fa credere che quella prima fase di confezione dei prodotti dev'essere stata completata in un *atelier* prossimo alla tipografia. Quanto agli altri elementi ornamentali, essi sono stati aggiunti con varia misura su questo o su quell'esemplare, ma in ogni caso seguendo tipologie stilistiche diffuse nell'area milanese. L'aggiunta a mano delle notazioni musicali si riscontra in quattro casi su sette.

È interessante anche seguire la successiva fortuna editoriale del *Missale Ambrosianum*, opera evidentemente di facile vendibilità sul mercato, anzitutto per le esigenze liturgiche di ogni comunità ecclesiastica dell'arcidiocesi. Sette anni dopo, nel 1482, un concorrente dello Zarotto, il tedesco (di Ratisbona, ma già passato per Venezia, e con contatti e viaggi a Basilea) Christoph Valdarfer pensò bene di procurare una nuova edizione.²² Fra le novità introdotte, una riguarda le parti musicali: nella prima edizione Zarotto del 1475 lo stampatore si era limitato a lasciare in bianco sulle copie stampate le righe destinate alle notazioni musicali, che si sarebbero dovute aggiungere a mano sui singoli esemplari (anche se poi in più casi l'aggiunta non ebbe luogo); invece, il *Missale Ambrosianum* del Valdarfer introduce per la prima volta a Milano, nel 1482, le notazioni musicali impresse a stampa, ossia la riproduzione con caratteri mobili del tetragramma musicale (in rosso) e delle note (a rombo e a losanga, in nero).²³

ISTC, im00644200. Sette esemplari noti: MiA1 (Milano, Biblioteca Ambrosiana, Inc. 379), MiA2 (*ibid.*, Inc. 2004), MiC (Milano, Biblioteca del Capitolo Metropolitano, II-G-01-004), Rom (Roma, Bibl. Nazionale Centrale, 70-E-2.7), Vat (Città del Vaticano,

21. In questa parziale descrizione comparativa dei singoli esemplari, si omette di indicare la presenza di aggiunte manoscritte (in verità poche) e di note di possesso successive. Per queste ultime, si può far riferimento alle schede del MEI, il quale per ora (ottobre 2018) di quest'edizione del *Missale Ambrosianum* si limita a schedare gli esemplari MiB e MiC (schede 02122609 e 02015727). Comunque, delle sette copie superstiti di quest'edizione, solo l'esemplare Lond mostra una significativa nota di possesso più o meno coeva, o di poco successiva, a c. 213v, fra altre note e disegni: «Bernardinus de Buziis subscripsi».

22. Manca una monografia sul Valdarfer, figura di tipografo assai mobile e poliedrica: le conoscenze sono sintetizzate ultimamente nella voce, curata da Flavia Bruni, entro il *Dizionario degli editori, tipografi, librai itineranti in Italia fra Quattrocento e Seicento*, a c. di Marco Santoro, 3 voll., Fabrizio Serra, Pisa – Roma 2013, pp. 1028–32.

23. L'importanza di quest'edizione Valdarfer nella storia delle notazioni musicali a stampa è stata rilevata da MARY KAY DUGGAN, *Italian Music Incunabula: Printers and Type*, University of California Press, Berkeley 1992, pp. 43–4, 152–5.

Bibl. Apostolica Vaticana, Inc. II. 795), ParSG₁ (Paris, Bibl. Sainte Geneviève, Réserve OEXV 150 Rés), ParSG₂ (*ibid.*, Réserve OEXV 150(2) Rés).

Volume in folio (misure massime, esemplare MiA₁: mm. 327 × 227; minime, esemplare ParSG₂: mm. 290 × 202). Cc. I-VI (*Kalendarium*, un mese per facciata), 212. Carte non numerate (la numerazione è aggiunta modernamente a mano in tutti gli esemplari, ma non senza errori). Fascicolazione senza segni di richiamo, ma con registro finale aggiunto come c. 213r soltanto nell'esemplare MiA₁: dopo il ternione col *Kalendarium*, I-II₁₀, III-XII₈, XIII₆, XIV₄, XV-XXVI₈, XXVII₆.

Stampa in caratteri gotici in inchiostri nero e rosso, su tre dimensioni, entro uno specchio su due colonne di mm. 237/245 × 155/162, intercolumnio di mm. 10. Sono stampati in rosso i titoli e le iniziali; sono però lasciati in bianco gli spazi per iniziali grandi alle cc. 1r, 86r, 111r, 129r, 177v, per iniziali medie alle cc. 75v, 83r, 129v, 143r, 146v, 152r, 179r, 187r, 197r.

Titolo: *Missale per totius anni circulum secundum consuetudinem divi Ambrosii patris nostri compositum.*

Col.: *Impressum Mediolani per Christoforum Ratisponensem anno MCCCCLXXXII die XV mensis Martii.*

Alla fine della prima parte, cc. 1r-110r (col *Sanctus sanctus sanctus* nelle ultime righe), è lasciata in bianco la facciata di c. 110v. A c. 111r si inizia col *Te igitur* la seconda parte (*Canon missae*), poco prima delle formule a c. 111v stampate a caratteri molto grandi (come già a c. 72r-v) *Hoc est enim corpus meum* e *Hic est enim calix sanguinis mei*.

In sei punti si trovano notazioni musicali a stampa: 45r-46v (*Domine miserere*), 50v-51v (*Kyrie eleyson*), 85r (*Christus Dominus resurrexit*), 106v (*Gloria in excelsis Deo*), 109r-110r (*Quia dignum et iustum est*, dopo il *Credo*), 112r-113r (*Pater Noster*). A c. 26v (per *Noverit karitas vestra*) permane una scrittura su righe spazieggiate.

Quanto all'ornamentazione aggiunta, l'esemplare MiA₁ presenta tutte le iniziali lasciate in bianco dalla stampa eseguite a mano in rosso (salvo quella a c. 179r); la grande iniziale a c. 1r è in rosso con filettatura in violetto. Inoltre, a c. 110v è incollata su una carta di mm. 237 × 190 un'incisione con la Crocifissione, accuratamente colorata a mano.²⁴

Nell'esemplare MiA₂ gli spazi per le iniziali da eseguire in rosso sono lasciati in bianco, salvo quello a c. 1r, dove la *O* è eseguita a pennello in oro con disegni a colori di elaborati fogliami, e similmente quello per la *T* a c. 111r. Inoltre, tra c. 110 (fine prima parte) e c. 111 (inizio seconda) è inserita una carta recante una silografia con la Crocifissione colorata a mano in acquerello.²⁵

L'esemplare MiC non presenta alcuna decorazione a mano, e perciò tutti gli spazi per iniziali sono lasciati in bianco.²⁶

L'esemplare Rom, mutilo delle cc. 51 e 107, presenta a c. 1r l'iniziale figurata (busto di sant' Ambrogio di profilo) in oro e colori, con fregio a cerchi dorati e tralci e bulbi e fiori

24. Presso BONOMELLI, *Valori stilistici*, pp. 104-5, tav. II, si mostra come l'incisione è ripresa da un *Canon missae* stampato a Magonza da Peter Schöffer e Johann Fust nel 1458.

25. Presso BONOMELLI, *Valori stilistici*, pp. 105-106, questa silografia è ritenuta di provenienza lombarda.

26. L'esemplare è schedato presso MEI 02015739, in particolare per le note di possesso.

colorati su tre lati e lungo l'intercolumnio (colori sbiaditi). A c. 111r iniziale *T* decorata in rosso e blu, con fregio analogo su due lati.²⁷

L'esemplare Vat, mutilo delle cc. 51 e 212, presenta a c. 1r un'iniziale figurata (busto di sant'Ambrogio di profilo), con fregio su tre lati a due tralci, uno rosso e uno verde, e in basso disegno di scudo per stemma non eseguito. Similmente, a c. 111r iniziale *T* decorata a tre colori, con fregio su due lati a due tralci, uno rosso e uno verde. Gli altri spazi per le iniziali non eseguite a stampa sono lasciati in bianco.

L'esemplare ParSG₁, che pone il fasc. XXIV (cc. 183–190), scompaginato ma integro, dopo il fasc. XXVI (cc. 199–206), presenta ai luoghi dovuti le iniziali eseguite a mano in rosso (salvo quelle alle cc. 86r e 129r). A c. 1r iniziale figurata (busto di sant'Ambrogio di profilo), con fregio laterale a due fogliami, uno verde e uno rosso. A c. 111r iniziale *T* decorata in rosso e verde, con fregio su due lati a due fogliami, uno verde e uno rosso.

L'esemplare ParSG₂, mutilo delle cc. 139, 140, 208–211, presenta solo le iniziali maggiori regolarmente eseguite a mano in rosso.

Come si può notare, nella storia editoriale del *Missale Ambrosianum* è a partire da questa edizione che il tipografo si fa carico di tutte, o quasi, le operazioni di allestimento del libro, e anche delle notazioni musicali. Tutto il resto è lasciato alla discrezione dei diversi fruitori dei singoli esemplari usciti dalla tipografia: così, si possono trovare copie del tutto prive di interventi a mano (come l'esemplare MiC), o d'altra parte copie munite di qualche ornamentazione, sempre riconoscibile come di fattura milanese o lombarda.

Negli anni successivi, il *Missale Ambrosianum* verrà stampato a Milano più volte, ma a questo punto sarà il caso di limitarsi a dare solo indicazioni sommarie, relative alla presenza o meno di notazioni musicali a stampa. L'edizione prodotta da Pachel e Scinzenzeler nel 1486 ritornerà all'esempio della prima edizione Zarotto del 1475, lasciando in bianco larghi spazi interlineari ai sette luoghi deputati, destinati all'aggiunta a mano delle note musicali, non sempre eseguite nei singoli esemplari.²⁸ Invece, la nuova edizione Zarotto del 1488 introdurrà le notazioni musicali a stampa.²⁹ Il volume in quarto senza note tipografiche, ma collocabile nel 1494, uscirà del tutto privo di notazioni musicali, ma anzitutto perché la riduzione del formato imponeva

27. L'esemplare è schedato presso MEI 02000634, in particolare per le note di possesso (non trascritte integralmente). Questa è l'unica fra le copie superstiti dell'edizione che presenti una nota di possesso (a c. 212r, sotto il colofone) di poco successiva, che conviene qui riportare per intero: «Istud Missale est donatum per Paulinum de Suardis Romitariorum Mediolani scolarem societatis ecclesie et hospitalis Sancti Ambrosii de urbe Rome».

28. *ISTC*, im00644300 (esemplare di riferimento all'Ambrosiana, Inc. 1135, privo di aggiunte a mano, salvo che per una Crocifissione acquerellata a c. 136v): cc. 31v–32r, 53v–55r, 59v–60v, 100r, 127r, 129v–131r, 133v–134r.

29. *ISTC*, im00644400 (esemplare di riferimento all'Ambrosiana, Inc. 397): cc. 26r, 46v–47v, 49v–50r, 72r, 91v–92r, 93v–94v, 97r–98v.

anche sacrifici tipografici.³⁰ Il *Missale Ambrosianum* finito di stampare dal solo Pachel il 27 agosto 1499 (negli ultimi giorni della signoria del Moro) avrà le dovute notazioni musicali nei luoghi previsti.³¹ Nel nuovo secolo, il pregevole *Liber missarum totius anni* nuovamente curato dal *presbyter* Francesco Crespi, edito nel 1505, avrà ai luoghi dovuti le notazioni musicali a stampa; e così la stampa in quarto del 1515, poi quella del 1522 (ripresa dall'edizione del 1505), e così via.³²

È utile ricordare anche che, nel contempo, prosegue la parallela produzione manoscritta, di vario livello, del medesimo Messale: sarebbe peraltro utile un'indagine sulle cronologie, sugli influssi e sulle concorrenze con la nascente produzione a stampa.³³ Comunque, al livello più alto, si potrà dire che il sontuosissimo Messale per l'arcivescovo Guido Antonio Arcimboldi, del 1495 — forse il manoscritto più ricco di miniature dell'età sforzesca — presenta accuratamente eseguite a mano, nei sette luoghi deputati, le necessarie notazioni musicali.³⁴

Peraltro, sempre nell'ambito delle edizioni liturgiche, occorre ricordare che dal 1475 si inizia — proprio con un prodotto del Valdarfer — la serie a stampa del *Breviarium Ambrosianum*.³⁵ E nel 1486 viene stampato da Leonard Pachel e Ulde-

30. ISTC, im00644500 (esemplare di riferimento all'Ambrosiana, Inc. 1462). Ad esempio il *Pater Noster* è stampato a c. 112v di seguito, senza spazi per le note musicali.

31. ISTC, im00644600 (esemplare di riferimento alla Bibl. Nazionale e Universitaria di Torino, XV. III. 69): cc. 26r, 44v-45r, 49v, 72r, 74r, 90r-v, 91v-92v, 97r-98r.

32. In breve, la stampa del 1505 (per Alessandro Minuziano, mm. 335 × 230, cc. VI, 240, con silografia a tutta pagina della Crocifissione a c. 120bis/v) ha notazioni musicali alle cc. 29r, 52v-53v, 58v-59r, 89v, 91v-92r, 115v-116r, 118r, 118v-110v, 123v-125r; quella del 1515 (per Giovanni Castiglione, mm. 220 × 162, cc. VII, 208, con silografia a tutta pagina della Crocifissione a c. 102bis/v) alle cc. 100v, 102r, 102v-103v, 104r-105r; quella del 1522 (per G.A. Scinzenzeler, mm. 326 × 237, cc. XXIII, 292, con silografia a tutta pagina della Crocifissione a c. 131v) alle cc. 33r, 58v-60r, 65v-66r, 101v, 104r, 127r, 127v, 129r-130v, 134r-135v (esemplari di riferimento alla Bibl. del Capitolo Metropolitano di Milano, rispettivamente II-O-02-006, II-O-06-007 e II-O-02-019). Ma queste stringate descrizioni andrebbero sviluppate con approfondimenti bibliologici; per l'aspetto storico-liturgico è sempre utilissimo il tracciato di ENRICO CATTANEO, *Per una storia della Messa Ambrosiana*, «Ambrosius», XXIX 1953, pp. 55-71.

33. Appena prima dell'introduzione della stampa, un utile punto riferimento è costituito dal Messale donato il 22 giugno 1459 alla Cattedrale milanese dalla duchessa Bianca Maria Visconti Sforza, attuale ms. Ambrosiano A 257 inf., celebre per le miniature, con le notazioni musicali diligentemente introdotte nei luoghi dovuti alle cc. 40v, 55v-56v, 72r-73r, 130v, 131r, 132r, 132v-133v, 135v-136v.

34. Ms. II-D-01-013 della Bibl. del Capitolo Metropolitano di Milano, cc. 71r-72r, 124v-127v, 137v-139v, 213r, 258v, 264v-267v, 271v-274r. Più addietro, il Messale per l'arcivescovo Stefano Nardini (1461-1484), ms. II-D-02-032, datato 1462 (ma la data precisa non è sicura), presenta solo in due luoghi delle notazioni musicali, cc. 69r-71v e 75v-77r, ma più avanti, nelle zone del *Gloria* e oltre, ha intere facciate lasciate in bianco (cc. 135r, 136r-137v), evidentemente destinate per interventi poi non messi in atto.

35. Il percorso insieme liturgico e editoriale è seguito da ENRICO CATTANEO, *Il breviario ambrosiano. Note storiche ed illustrative*, s.e., Milano 1943. Ma oggi si potrebbe riprendere il lavoro utilizzando i nuovi strumenti di ricerca. La prima edizione è stampata dal Valdarfer nello stesso

rich Scinzenzeler il primo *Psalterium Ambrosianum*, quest'ultimo dotato anche di notazioni musicali a stampa per gli inni, che verranno riprese e portate avanti nella successiva edizione, stampata nel 1496 da Antonio Zarotto.³⁶

Un vicino del Gaffurio: il *presbyter* Pietro Casola, ordinario del Capitolo del Duomo

Fra gli anni Ottanta e Novanta del Quattrocento, si mostrò molto attivo nel mondo editoriale milanese, particolarmente per i libri liturgici, un *presbyter* di nome Pietro Casola, il quale accumulò una serie di titoli, fra i quali dal 1475 l'appartenenza al Capitolo canonico della Basilica di Sant'Ambrogio, e nel 1476 entrò fra gli ordinari del Capitolo della Cattedrale.³⁷ Il Casola dunque si trovò ad operare proprio nelle immediate vicinanze del maestro della cappella del Duomo. Allo stato attuale delle conoscenze, non sono noti documenti o testimonianze che colleghino esplicitamente il Casola e il Gaffurio; ma resta in gran parte da compiere uno scrutinio analitico di tutti gli scritti dell'uno e dell'altro, alla ricerca di tracce concrete di un rapporto che dev'esser stato, anche solo per la contiguità delle cariche e dei luoghi, in qualche modo significativo.

In breve, il Casola, cultore di storia liturgica e appassionato di libri, nel 1490 curò un'edizione del *Breviarium Ambrosianum* assai innovativa nell'impostazione e di formato inusualmente largo (fra mm. 301 × 215 e mm. 330 × 230); nella dedica all'arcivescovo Guido Antonio Arcimboldi volle precisare che la scelta del formato era motivata anzitutto per andare incontro alle esigenze di qualche fruitore magari

anno del primo *Missale Ambrosianum* dello Zarotto, 1475 (ISTC, ibo111475; due esemplari superstiti: all'Ambrosiana, Inc. 533, e alla Vaticana, Inc. V. 173). La seconda, s.n.t., è problematicamente datata attorno al 1477 (ISTC, ibo1145500; copia unica e lacunosa alla Bibl. del Capitolo Metropolitano di Milano, II-G-03-023: MEI, 02015444). Della terza edizione, finita di stampare in 600 copie il 17 dicembre 1487 «in canonica divi Ambrosii» per cura di Gentilino del Maino, ordinario della Chiesa milanese e canonico di Sant'Ambrogio, sono noti tre esemplari all'ISTC, ibo1145600 (all'Ambrosiana, Inc. 437; alla Bibl. Nationale de France, Vélins 1708; alla John Rylands Library di Manchester, 12488); l'esame autoptico mostra che tutti e tre sono in pergamena, e quello di Manchester, con nota di possesso ancora quattrocentesca a c. IIr («Presbiteri Hieronimi de Serono officialis Pii Loci Sanctae Coronae Mediolani»), presenta una fine e fitta decorazione di pennello, che meriterebbe una qualificazione storico-artistica. In ogni caso, questi breviari sono sprovvisti di notazioni musicali.

36. ISTC, ipo1060000 e ipo1060300. Le notazioni musicali su questi incunaboli sono state studiate da GIULIA GABRIELLI, *Inni nei primi salteri ambrosiani a stampa*, «Rivista italiana di musicologia», XLVII 2012, pp. 7–59.

37. Sull'intraprendente e simpatico personaggio si veda FEDERICA PERUZZO, *Pietro Casola editore di libri liturgici ambrosiani nel XV secolo*, «Italia medioevale e umanistica», XLVI 2005, pp. 149–206, e EAD., *Il «Breviarium ambrosianum» di Pietro Casola (1490)*, «Ricerche storiche sulla Chiesa Ambrosiana», XXIV 2006, pp. 9–52.

più attempato, e con vista più debole.³⁸ Due anni più tardi, ad ogni buon conto, lo stesso curatore ripresentò il suo *Breviarium* alla *Universitati Mediolanensi Cleri Ambrosiani* nel più consueto formato in ottavo.³⁹

Nel 1494, il Casola volle riprendere le Litanie Triduane *secundum ordinem Ambrosianum*, già stampate per la prima volta nel 1477 a cura del prete Arcangelo Ondegardi;⁴⁰ volle però aggiungervi, anche con una certa sagacia tipografica, specifiche rubriche in volgare — distinguendole con l'inchiostro rosso dalle parti latine — sulle stazioni processionali, meritevoli di attenzione sia per le indicazioni topografiche, sia per la lingua.⁴¹ Il brillante *curriculum* incunabolistico del Casola si conclude il 18 giugno 1499 (pochi mesi prima del crollo del regime sforzesco) con l'edizione in un bel volume in quarto stampato da Alessandro Minuziano in caratteri romani, con aspetto di libro piuttosto umanistico che liturgico, del notevole *Rationale caeremoniarum Missae Ambrosianae*, indirizzato nella premessa *Clero Mediolanensi* (c. 1r-v): in esso si dà ragione, con sicura competenza, delle specificità del rito ambrosiano.⁴² Negli anni successivi al 1499, il Casola, ormai anziano (era nato nel 1427), non si cimentò in altri prodotti a stampa, ma continuò fino alla morte, che lo colse il 6 novembre 1507 all'età di ottant'anni, a commissionare prestigiosi libri religiosi, anche con copiose miniature, e con trascrizioni musicali.⁴³

38. *ISTC*, ibo1446000; le misure minime e massime sono prese da due esemplari alla Bibl. del Capitolo Metropolitano di Milano, rispettivamente II-G-01-008 e II-G-01-009: *MEI*, 02015519 e 02015521. La bella e diffusa dedica all'Arciboldi è ristampata da CATTANEO, *Il breviario ambrosiano*, pp. 63-5, 298-9.

39. *ISTC*, ibo1446100. La prefazione è edita da CATTANEO, *Il breviario ambrosiano*, pp. 65, 300; in essa, questo Breviario è chiamato *portatile* (c. 7v: «uno verbo dicam, portatile breviarium»).

40. *ISTC*, il002230000. L'edizione è senza data, ma l'anno e ogni dettaglio tipografico-editoriale sono stati accertati grazie ai documenti ritrovati da GANDA, «*Per hanc artem*», pp. 151-3, 169-71. Nella liturgia ambrosiana, le Litanie Triduane si celebravano nei tre giorni successivi alla Domenica di Ascensione, e consistevano nella visita processionale a trentadue *stationes* o chiese, con sosta per l'esecuzione di una breve litania, una lettura evangelica e un'orazione.

41. *ISTC*, il00231000. L'edizione, stampata dallo Zarotto, è in caratteri gotici (mentre quella del 1477 era in romani), evidentemente ritenuti più adatti agli usi liturgici. Si veda ad esempio la rubrica a c. 28v: «Andando verso la Giesia Estiva, cioè Sancta Tegla, ma ora che non ci sta tutavia si va a la Giesia Maggiore, dicesse le infrascripte antiphone». Comunque, nel volume non ci sono notazioni musicali. Alla Biblioteca del Capitolo Metropolitano del Duomo si conservano tre codici omogenei (mss. II-D-01-008, 009, 010, tutti di mm. 358 × 260, con identica legatura coeva), non datati, con le Litanie distribuite *die primo*, *die secundo* e *die tertio*, voluti *per presbiterum Petrum de Casolis ordinarium*, con frontespizi decorati, provvisti di stemma, e nel primo della serie anche con ritratto del committente (c. 1r). Mancano però le indicazioni in volgare.

42. *ISTC*, ic00230000. L'esemplare alla Bibl. Braidense di Milano, AM.X.19, ha una nota di possesso datata 12 maggio 1550 di Francesco Castelli, a sua volta ordinario del Capitolo del Duomo e importante cultore di storia ecclesiastica milanese.

43. Un elenco dei manoscritti da lui commissionati è dato da MONICA PEDRALLI, «*Novo, grande, coverto e ferrato*». *Gli inventari di biblioteca e la cultura a Milano nel Quattrocento*, Vita e Pensiero Università, Milano 2002, pp. 273-4, con bibliografia. L'ultima committenza è una grande Bibbia in tre tomi, datata 1507, ora mss. M 42, M 43 e M 44 alla Bibl. della Basilica di Sant'Ambrogio. Fra

Certo, il Casola primeggia a Milano fra gli uomini di Chiesa del suo tempo per le competenti attenzioni dedicate ai libri, anzitutto liturgici, manoscritti e a stampa. Ma in quegli stessi decenni non furono pochi i preti dell'arcidiocesi che s'impegnarono attivamente, pure con diversi intenti e risultati, nella nuova arte del libro, percepita anzitutto come mezzo — o dono divino — utile per la divulgazione della fede cristiana.⁴⁴

Sarebbe una ricerca interessante un censimento ragionato dei libri liturgici stampati e diffusi nell'arcidiocesi milanese in quei decenni, e degli esemplari superstiti, e delle personalità coinvolte a vario titolo. Qui però basti dire, in generale, che il Gaffurio, prete e maestro della cappella del Duomo, si trovò a operare in un ambiente dove molto vivace era la produzione e la circolazione e l'uso di libri (anche) liturgici, provvisti pure di notazioni musicali stampate con caratteri mobili.

Per una collocazione del Gaffurio nel sistema culturale milanese dell'età sforzesca

Il Gaffurio, dunque, incaricato nel 1484 di presiedere alla cappella musicale del Duomo di Milano, si trova ad operare in un ambiente culturalmente variegato e vivace, e dove la cultura del libro — manoscritto e a stampa — aveva raggiunto livelli di eccellenza. Egli esercitò la sua attività professionale prima di tutto come maestro di cappella e compositore (le sue opere musicali sono trasmesse principalmente dai quattro Libroni del Duomo di Milano, fra l'altro prodotti librari di alto e complesso livello qualitativo); e subito arrivò a risultati eccelsi, riconosciuti immediatamente dai contemporanei, i quali gli tributarono onore e fama. Qui però importa mettere in rilievo anche il suo costante impegno di teorico della musica, sostenuto su una raffinata cultura umanistica, che trova espressione primariamente in prodotti librari decisamente appartenenti a una elevata cultura del libro; si tratta in particolare della *Theorica musicae*, stampata nel 1492 da Filippo Mantegazza, e della *Practica musicae*,

quelli con trascrizioni musicali, si segnalano, nella Bibl. del Capitolo Metropolitano di Milano: il *Responsoriale* e *Processionale* datato 1502 (ms. II-E-01-006); il grande *Officium* datato 1504 (ms. II-U-01-001); il sottile *Missale Ambrosianum pro defunctis* datato 1506 (ms. II-D-02-029, di 31 carte: alle cc. 3v-5r *Vere quia dignum et iustum est*, alle cc. 10r-13r *Pater Noster*); la raccolta di *Responsoria et antiphonae in tribus diebus rogationum* datata 1507 (ms. II-E-01-025). Gli anni sono gli stessi nei quali vengono portati avanti i Libroni gaffuriani della Veneranda Fabbrica del Duomo.

44. Presso GANDA, «*Per hanc artem*», pp. 149-71, è presentato un analitico censimento di diverse decine di preti coinvolti nelle attività incunabolistiche, come i già nominati Arcangelo Ondegardi e Gentilino del Maino, colleghi del Casola. La frase «*per hanc artem quam Christus Dominus coelitus demisit in terras*» è usata dall'Ondegardi nella dedica alle *Litaniae secundum ordinem Ambrosianum* stampate nel 1477, ed esprime bene l'entusiasmo di molti uomini della Chiesa quattrocentesca (ad es. del cardinal Cusano) nell'accogliere e nel praticare la nuova arte come dono divino e mezzo per diffondere e rinsaldare la fede cristiana. Del resto, circa due terzi delle opere stampate a Milano nel Quattrocento sono di argomento religioso.

stampata nel 1496 da Guillaume Le Signerre: l'uno e l'altro libro, a parte l'originalità e la novità e la squisitezza dell'impostazione e dei contenuti, s'impone anche per le qualità bibliologiche (già solo per le belle silografie) come un gioiello dell'arte tipografica del tempo, degno di stare alla pari coi maggiori prodotti librari dell'epoca.⁴⁵

Per motivare e per argomentare queste valutazioni così generali, occorrerebbe, a questo punto, un esame analitico delle due edizioni e di tutte le copie superstiti: risultano noti 40 esemplari per la *Theorica*, 67 per la *Practica*, non pochi dei quali sono impreziositi da decorazioni.⁴⁶ Fra tutti, spicca la copia in pergamena dell'edizione 1496 della *Theorica* ora alla Sächsische Landesbibliothek di Dresda, Ink. 2426: è un esemplare lussuosamente decorato per un'alta destinazione, probabilmente per Ludovico il Moro, e meriterà una estesa illustrazione in uno studio a parte. E andranno esaminati e confrontati in modo analitico vari altri manoscritti, anche di aspetto elegante, che presentano le due opere, o parti di esse.⁴⁷ Ma per dar conto in modo ampio e sistematico di questa ricerca, che si potrebbe intitolare semplicemente «I libri di Gaffurio», occorrerà attendere un'altra occasione e uno spazio più adeguato.⁴⁸ E prima di tutto occorrerà sottoporre a un esame anche bibliologico i grandi Libroni della Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano, la cui esecuzione è avvenuta, fra 1490 e 1520, sotto la diretta sorveglianza di quel grande maestro. Per questo obiettivo, le ricerche in corso — di cui ora si danno importanti risultati a stampa — stanno apportando decisivi avanzamenti di conoscenza.

Qualche osservazione generale, intanto, è lecito avanzare. Anzitutto, è notevole il fatto che i due libri messi a stampa nel 1492 e nel 1496 siano dedicati entrambi al duca Ludovico (le espansive dediche sono rispettivamente alle cc. 3r-4r e 3v-4v), e non invece, ad esempio, all'arcivescovo in carica, che era allora (1489-1497) Guido Antonio Arcimboldi, o a qualche alto rappresentante del clero dell'Arcidiocesi,

45. Informazioni essenziali, entro una ricostruzione globale dell'attività del Gaffurio, dà DAVIDE STEFANI, *Le vite di Gaffurio*, in *Ritratto di Gaffurio*, pp. 27-48: 40, 42. Numerose le riproduzioni anastatiche di alcuni esemplari fatte negli ultimi decenni. Fra le riedizioni, si segnala quella della *Theorica musicae* a c. di Ilde Illuminati e Cesarino Ruini, Ed. del Galluzzo, Firenze 2005, e quella della *Practica* a c. di Paolo Vittorelli, Ed. del Galluzzo, Firenze 2017. Un episodio minore, ossia una tappa intermedia del percorso elaborativo, è costituito dal *Tractato vulgare de canto figurato*, stampato ben più dimessamente nel 1492 col nome dell'allievo cantore in Duomo Francesco Caza, che presenta un compendio in volgare di quella che sarà poi la seconda parte della *Practica*: cfr. ISTC, ic00355900, e STEFANI, *Le vite di Gaffurio*, pp. 34, 40.

46. ISTC, ig00006000 e ig00003000. Particolarmente per le silografie si veda DAVIDE DAOLMI, *Iconografia gaffuriana*, in *Ritratto di Gaffurio*, pp. 143-211.

47. Per questa ricerca, il punto di partenza dovrà essere la pagina web <<http://www.examenapium.it/gaffurio/treatises.html>>, nella quale Davide Daolmi presenta un'ampia mappatura del materiale conosciuto.

48. Un utile contributo in questo settore è apportato da MARTINA PANTAROTTO, *Franchino Gaffurio e i suoi libri*, in *Ritratto di Gaffurio*, pp. 49-71, che passa in rassegna i codici autografi (13) e i libri posseduti dal musico (8 manoscritti e 16 stampe).

superiore o pari al responsabile della cappella del Duomo.⁴⁹ A titolo di confronto, Pietro Casola, prete e canonico ordinario del Duomo, e dunque figura in quegli anni vicinissima al Gaffurio, nel 1490 dedicava il suo grande *Breviarium Ambrosianum*, com'era più normale, all'arcivescovo Arcimboldi. Non così il Gaffurio: il quale, benché prete e maestro nella cappella del Duomo, evidentemente teneva piuttosto a coltivare rapporti ad alto livello con la corte sforzesca.⁵⁰ Per celebrare il Moro, del resto, il Gaffurio scrisse il celebre mottetto *Salve decus genitoris*, riportato nel primo dei Libroni del Duomo, cc. 82v–84r.

Insomma, in generale, sembra evidente il fatto che il Gaffurio nelle sue relazioni pubbliche preferisce mettersi in rapporto non con altri membri del clero (come i vicini Pietro Casola o Gentilino del Maino o altri, fino all'arcivescovo in carica), ma piuttosto con i più alti rappresentanti della corte e della cultura umanistica cortigiana. Per altro verso, va notato anche che egli restò sempre al servizio della cappella del Duomo, e mai si trasferì alla cappella ducale, che pure negli anni del Moro tornò a rifiorire.

Dall'altra parte, è vero che l'accettazione del musicista al più alto livello del sistema culturale sforzesco fu, almeno dai primi anni Novanta, senza riserve. Molti sono i documenti e le testimonianze che attestano l'ottima considerazione da lui goduta negli ambienti della corte. Un documento particolarmente eloquente, in termini molto concreti, è un *rotulus salariatorum* dell'Università di Pavia per l'anno 1498, ossia una sorta di libro-paga dell'amministrazione ducale con l'elenco dei singoli docenti, indicati nominalmente per la materia impartita e per il salario assegnato. Il documento è interessantissimo perché consente di visualizzare quali erano, all'altezza del 1498, gli insegnanti più reputati nell'ambiente universitario

49. Per la verità, risulta conservata nel ms. Mus. 142 della Houghton Library presso la Harvard University, con data di acquisto 1480, una versione provvisoria del secondo libro della *Practica*, con dedica all'Arcimboldi: cfr. PANTAROTTO, *Gaffurio e i suoi libri*, p. 54. Ma l'età del manoscritto porta a collocare la stesura a ridosso della stampa napoletana del 1480, dedicata al fratello Giovanni Arcimboldi, però in età anteriore al passaggio alla sede milanese.

50. Per converso, suscita sorpresa il fatto che l'edizione stampata a Napoli nel 1480 del *Theoricum opus musicae disciplinae*, nucleo originario della *Theorica musicae* del 1492, tanto più evoluta anche come oggetto librario, sia dedicata proprio al fratello dell'Arcimboldi, Giovanni, allora cardinale e vescovo di Novara (ISTC, ig00005000, cc. 2v–4v; peraltro, è curioso il fatto che più d'un esemplare si presenti acefalo e dunque privo della dedica iniziale: così quello alla Bibl. Ambrosiana, Inc. 18, quello all'Archiginnasio di Bologna, 16.H.II.25, quello alla Bibl. Nazionale di Firenze, Magl. A. 6. 36; forse, fin dall'origine circolarono copie senza la dedica iniziale; e la versione manoscritta trasmessa dal citato ms. Hirsch IV. 441 della British Library presenta una dedica ad Antonio de Guevara, cfr. PANTAROTTO, *Gaffurio e i suoi libri*, pp. 53–54). Secondo alcuni, il musicista rimase deluso in certe sue aspettative, allora riposte nel cardinale, di sistemazione o di avanzamento di carriera: cfr. FRANCESCO SOMAINI, *Un prelato lombardo del XV secolo. Il card. Giovanni Arcimboldi vescovo di Novara, arcivescovo di Milano*, Herder, Roma 2003, 3 voll., I, p. XXXVI. Resta da segnalare il silenzio, la mancanza di rapporti documentati con gli Arcimboldi negli anni milanesi.

di Pavia, e in parte anche di Milano, e insomma un po' la gerarchia monetaria dei valori intellettuali nella società e nella cultura sforzesca.⁵¹

Senza poter impiantare qui un esame analitico, basti dire che lo stipendio più alto, di 3600 lire imperiali, spettava al grande giurista Giasone del Maino, titolato anche come consigliere ducale, e più di mille lire guadagnavano altri tre luminari del diritto (Lancellotto Decio, Pietro Grassi e Carlo Ruini), nonché il medico e astrologo e consigliere ducale Ambrogio Varisio da Rosate, e a parte il reputatissimo maestro di greco (chiamato dalla Firenze del Magnifico) Demetrio Calcondila; quest'ultimo risulta registrato fra i docenti «ad lecturam Rhetorice aliasque lecturas Mediolani legendas». Tra gli stipendi medi, figura quello del francescano «Lucas de Sancto Sepulcro», ossia Luca Pacioli, «qui legat Mediolani geometriam et arithmetica» per uno stipendio di 310 lire (lo stesso assegnato a un altro francescano, Gomez da Lisbona, dal 1482 docente di teologia a Pavia). Finalmente, è registrato anche Franchino Gaffurio, doverosamente qualificato come *presbyter*, incaricato «ad lecturam musices» sempre «Mediolani legens», per uno stipendio di 77,10 lire. Gli squilibri nelle remunerazioni sono evidenti, ma va anche considerato che, dal punto di vista dell'amministrazione, gli incarichi al *Gymnasium Mediolanense* dovevano apparire didatticamente meno impegnativi rispetto a quelli, soprattutto giuridici, dell'Università di Pavia, e nel caso del Pacioli e del Gaffurio si cumulavano come incarichi suppletivi, per quanto prestigiosi, rispetto ad altre primarie affiliazioni (l'afferenza all'Ordine dei Minori per Pacioli, alla cappella del Duomo per Gaffurio). Ne risulta, in ogni caso, l'appartenenza e la speciale considerazione goduta dal musicista ai più alti livelli della corte e del sistema culturale del tempo.

Quanto alle testimonianze letterarie, è interessante un carme latino compreso entro la raccolta di *Epistolae et carmina* messa a stampa nel 1493 dal prete Giovanni Biffi, raccolta che costituisce l'espressione forse più larga e comprensiva dell'ambiente culturale attorno al Moro nell'ultimo decennio del secolo.⁵² I versi sono modesti e ripetitivi, ma fervida è l'ammirazione per la «diversa discordia concurs» dei suoni (v. 15):

De musica domini Franchini Gaffuri Laudensis
in eius lectione

Pandite nunc Helycona, deae, cantusque movete,
dulcisono et varios ore ciete modos,

51. Il documento è stato pubblicato da GIULIO PORRO, *Pianta delle spese per l'Università di Pavia nel 1498*, «Archivio Storico Lombardo», Serie 2, v 1878, pp. 507–16. Risulta da altre fonti che fin dal 1492 il Gaffurio teneva una docenza al *Gymnasium Mediolanense*, cfr. STEFANI, *Le vite di Gaffurio*, p. 41.

52. Sull'importanza storico-culturale di questa raccolta, ben superiore all'intrinseca qualità letteraria, si vedano le indicazioni di ALBONICO, *Appunti su Ludovico il Moro*, pp. 90–1.

haec iuga Parnasi solido sint marmore templa,
 hic quoque Pieridum docta caterva canat;
 gutture mellifluo manet synphonia concors: 5
 marmoreum suavi voce resultet opus;
 hic rotet assidua vocum dulcedine caelum
 et resonent modulis carmina culta suis,
 hic artis praecepta vigent coetusque canentum,
 hic speculatricis dogmata certa viae, 10
 hic et mirus honos vario certamine vocum
 altius hic sonitat: pressius ille canit,
 ille tenore placet, vox hunc iuvat ipsa superne
 hicque modis variis ora sonora movet:
 vos diversa sonat dulcis discordia concors. 15
 Elysiis nolles tunc habitare locis,
 illic Thebaeae sit quamvis conditor urbis
 et cui delphinis reddita vita fuit,
 illic Troianae sit quamvis conditor arcis
 cuique stetit fracta grata cicada fide. 20
 Sfortia dux Bari Ludovicus Caesare maior
 artibus eximiis munera larga tulit.⁵³

Un altro carme celebrativo per il Gaffurio si trova aggiunto alle cc. 65r–68r dell’edizione 1492 della *Theorica musicae*: si tratta di asclepiadei minori (222 in tutto) firmati da Lancino Curti, aristocratico e poeta fra i più prolifici e sofisticati del tempo, in più occasioni presente nelle stampe legate al musico lodigiano.⁵⁴

Quanto alle entrate politiche, il rapporto più importante fu certamente quello con Iacopo Antiquari. L’Antiquari, nativo di Perugia, era entrato nell’amministrazione sforzesca fra 1472 e 1473, press’a poco negli stessi anni di Bartolomeo Calco, il quale però, entrato già nel 1476 nel Consiglio segreto, dopo la caduta del Simonetta (1480) era divenuto primo segretario ducale. Il Calco era affiancato per le entrate ducali da Giovanni Giacomo Feruffini, per gli affari criminali da Giovanni Molo da Bellinzona, per l’amministrazione dei benefici ecclesiastici appunto dall’Antiquari. Ma a parte le responsabilità amministrative e politiche, il perugino si segnalò (come del resto il Calco) per le attenzioni alla cultura e le influenze sulle scelte culturali dello stato (ad esempio sulla chiamata di Giorgio Merula nel 1482–83), e per i prestigiosi contatti anche all’esterno. Un encomio della sua cultura è

53. GIOVANNI BIFFI, *Epistolae et carmina*, Antonio Zarotto, Milano 1493 (ISTC, iboo667500, copia di riferimento alla Bibl. Braidense di Milano, AM.9.35/3A), cc. 7v–8r, carme xxvii. Il componimento non risulta ripreso nelle successive raccolte di scritti del Biffi, messe a stampa nel 1511 e nel 1512.

54. Il carme *Dicamus numeris Therpsicore genus* venne ripreso nell’edizione postuma (essendo il Curti morto nel 1512) dei *Sylvarum libri decem*, Milano, Rocco e Ambrogio da Valle e Filippo Foyot 1521, l. vi, 2, cc. 113v–116v.

nella dedica premessa dall'umanista Francesco Puteolano (da lui protetto) all'edizione stampata da Antonio Zarotto senz'anno, ma verosimilmente nel 1482, dei *Panegyrici veteres Latini*, cc. 1r–2r. Dieci anni dopo, il 18 maggio 1492, l'Antiquari sarà il primo destinatario di una famosa lettera del Poliziano, suo corrispondente e amico dal 1489, nella quale l'umanista mediceo descrive gli ultimi momenti e il trapasso del Magnifico. Più oltre, nel marzo 1509 gli manderà da Venezia una fervida dedica della sua edizione degli *Opuscola* plutarchei in greco il grande Aldo Manuzio, il quale tre anni prima nel suo soggiorno milanese aveva avuto modo di conoscere personalmente il perugino.⁵⁵

All'Antiquari il Gaffurio si rivolse in una dedica in latino, non datata, premessa a un'edizione di scritti di Maffeo Vegio messa a stampa il 13 maggio 1497 da Guillaume Le Signerre (lo stesso che l'anno prima aveva stampato la *Practica musicae*). La scelta di pubblicare scritti di Maffeo Vegio, umanista lodigiano vissuto dal 1407 al 1458, è giustificata anzitutto dalla comune origine: il Vegio è infatti chiamato *contribulis* e *municipis noster*. Del Vegio però si sceglie motivatamente non di ristampare i due scritti più noti, ossia il trattato pedagogico *De educatione liberorum* (già stampato a Milano presso Leonard Pachel dal 1491) o il tredicesimo libro aggiunto all'*Eneide* (stampato in appendice al poema virgiliano a Venezia a partire dal 1471, a Milano a partire dal 1474); bensì cinque altri scritti, a cominciare dalla *Disputatio inter terram, solem et aurum*, che apre la stampa.⁵⁶ Come suo sodale, il Gaffurio nomina anche Filippino Bononi, *vir et doctrina et religione maxime venerandus*: questi risulta anche altrimenti noto come un lodigiano che, dopo esser stato a Napoli attorno al 1480 (negli anni del soggiorno del Gaffurio),⁵⁷ in quegli anni operava fra Lodi e la capitale dello stato come copista e raccoglitore di epigrafi e bibliofilo, e insomma partecipava all'avanguardia umanistica milanese di fine Quattrocento.⁵⁸

55. Per la fisionomia e i contatti culturali dell'Antiquari è sempre utile il profilo dato da Emilio Bigi nella voce del *Dizionario Biografico degli Italiani*, III, 1961, pp. 470–2. Tuttavia sarebbe utile una monografia che raccogliesse compiutamente gli scritti (sparsi in diverse pubblicazioni), le dediche, la rete di rapporti.

56. ISTC, iv00110000. Il lungo titolo elenca le cinque opere comprese nella raccolta: *Disputatio inter terram, solem et aurum*; *Philalethes*; *De felicitate et miseria*; *De morte Astyanactis*; *Describendae rerum gestarum historiae excusatio*. I primi due scritti, peraltro, erano già stati messi a stampa: la *Disputatio* a Digione nel 1492, il *Philalethes* dal 1470 circa a Colonia, e poi spesso in terra tedesca.

57. Nel *prohemium* all'edizione napoletana del *Theoricum opus*, rivolto all'Arcimboldi, il Bononi, qualificato come *scriba regius*, è ringraziato come colui che per primo incoraggiò l'autore (c. 3v). Anche nella versione del ms. Lond. Hirsch IV. 1441 la dedica ad Antonio de Guevara menziona il Bononi: cfr. RUINI, introduzione al *Theoricum opus*, pp. XII–VI, XLII–VI, e D'AGOSTINO, *Gaffurio a Napoli*, pp. 106, 122.

58. Un denso profilo del Bononi è tracciato da MIRELLA FERRARI, *Le scoperte a Bobbio nel 1493: vicende di codici e fortune di testi*, «Italia medioevale e umanistica», XIII 1970, pp. 139–80: 172–6. Qualche altro dato nel catalogo *L'oro e la porpora. Le arti a Lodi al tempo del vescovo Pallavicino (1456–1497)*, a c. di Mario Marubbi, Silvana, Cinisello Balsamo (MI) 1998, pp. 63–6 (parte di Alessandro Caretta), 139–40 (parte di Giuseppe Cremascoli).

È utile riportare il testo di questa dedica, scritta in un latino elevato con ampie volute sintattiche e raffinate scelte lessicali:

Franchinus Gaforus Laudensis
integerrimo viro Iacobo Antiquario ducali secretario
salutem

Contemplatus interdum ego et Philippinus Bononius, vir et doctrina et religione maxime venerandus, Iacobe Antiquarie, egregiam illorum curam, sic nobis visum est, qui doctissimorum virorum non veterum modo, sed recentium etiam scripta haud minima impensa atque labore imprimenda curarunt, non potuimus non laudare tam benignam eorum operam piūque (ut ita dixerim) affectum, non tam quod vigiliis tantorum virorum laboresque torpere per incuriam atque abditos in tenebris iacere passi non sunt, quam quod ipsi quoque consulere posteritatis profectui pro virili portione studuerunt; quaque mente authores aut nova invenerunt, aut aliorum inventa per innumerabiles codices sparsa diligenti investigatione colligere studiosorum commoditati servientes elaborarunt; eadem ipsi preciosissimos libros, qui apud paucos latitantes vix noscebantur, ut in lucem prodirent atque ad quamplurimos minimo impendio pervenirent, effecerunt. Quorum tam benefica solertia permovet, fateor, animum nostrum admonuitque, ut eruditioni publicae nos quoque aliquid operae nostrae impartiremur.

Itaque Maphei Vegii contribulis nostri lepidissimum opus, in quo Terram, Solem, Aurum mirabili commento de praestantia dignitatis, deque effectuum eminentia, quae in mortalium usum singula producunt, sub arbitrio summi Iudicis magnique Dei concertantia inter se ingegnossissime inducit, castigatum emendatumque tuo ductu tuisque auspiciis imprimendum curavimus. In quo etsi non magnopere elegantiam publicam iuvare videbimur, quod elimatior stilus in eo viro desiderari potest, in hoc labor noster favorem merebitur, quod municipis nostri vigilatos labores, lucubrationes studiumque per incuriam perire passi non sumus, quem satis constat si non ad limam secuti saeculi, temporum suorum inter eruditissimos et in philosophia et in poesi habitum fuisse: probat hoc non constans solum de illo et publica phama, sed Appendix etiam ille in Virgiliana Aeneide, qui in manibus est, et de erudiendis instituentisque liberis opus ex philosophiae penetralibus erutum, quamquam etiam huiusmodi non elaborata locutio non tam imperitiae authoris, quam proposito tribuenda est. Achademicae enim sectae argutiis sobrietatique sermonis deditus, dicendi phaleras ampullantiaque verba contempsit. Rebus namque ipsis omnibus ingenii viribus intentus, verborum concentum ac lenocinia compositionis non curavit, quamquam, si quis hic argumentorum acumina disputationisque nodos, seposito interim cultioris orationis desiderio, diligentius rimatus sit, sentiet ex ipsa disserendi subtilitate haud contemnendam utilitatem, quae si non scalpere torpentem lectoris stomachum senescentemque appetitum excitare ac replere vacantes venas salubri, magis quam gulosi cibo firmare nervos corpusque languidum delitiis abunde constituere possit, satis ne haec sint ad promerendum authori favorem certe nescimus. Atque ideo te, qui publico eruditissimorum iudicio ad disciplinarum omnium fastigia

pervasisti, quique ex ipsa stili antiquioris felici imitatione cognomen reportasti, in ipso operis vestibulo arbitrum assertoremque statuendum putavimus, ut authorem, si non propria merces tui nominis prefacio tueatur, cum alioquin nos id ad observantiae quoque et pietatis erga te nostrae testimonium egimus, ut qui magnitudinem tuorum erga nos meritorum nullis obsequiis aequare confidimus, memoria saltem crebraque officii nostri praefatione consequamur. Vale.⁵⁹

È una dedica di forte pregnanza storico-critica, che richiederebbe un'analitica illustrazione. Qui basti sottolineare un fatto evidente: nella riesumazione filologica di quei testi, mossa da nobili ragioni di *pietas* municipalistica, il Gaffurio a più riprese tiene a prendere le distanze dal livello stilistico medio dell'autore pubblicato: il latino di quell'umanista precedente di due generazioni è giudicato alquanto impolito, ben al di sotto delle esigenze degli umanisti più squisiti del tempo, fra i quali evidentemente il musico si iscrive, chiamando a sodali gli amici Antiquari e Bononi. Se ne ricava l'appartenenza non solo al cetto umanistico del tempo, ma all'élite più avanzata e più sofisticata dell'Umanesimo milanese di fine secolo, cui appartenevano figure come l'Antiquari, il Bononi, Lancino Curti, o anche umanisti venuti da fuori come Giovanni Battista Pio, bolognese formatosi alla scuola di Filippo Beroaldo il Vecchio, che operò a Milano fra 1497 e 1500.

Il rapporto con l'Antiquari si fondava, beninteso, anche su questioni più concrete: risulta infatti da più documenti che il cancelliere sforzesco preposto ai benefici ecclesiastici si prodigò a più riprese per procurare all'amico prete titolarità e proventi nel settore di sua competenza.⁶⁰

Cronologia della produzione libraria a Milano fra 1500 e 1522

Com'è noto, fra agosto e settembre 1499, sotto la pressione dei Francesi, cade rovinosamente lo stato sforzesco, e si apre, fra contrasti interni e guerre esterne, il primo periodo della dominazione francese (1500–1512, con l'effimero ritorno del Moro tra febbraio e aprile 1500); segue, fra 16 giugno 1512 e 8 ottobre 1515, la prima

59. VEGIO, *Disputatio*, esemplare di riferimento all'Ambrosiana, Inc. 1947, c. 1r–v. Si interviene solo per correggere due banali errori di stampa (*eruditimssimos* e *Achademcae*) e per ravviare ortografia e punteggiatura. Anche i due testi successivi del Vegio sono preceduti nell'edizione da brevi lettere del Gaffurio all'Antiquari, alle cc. 16r e 23r.

60. Ciò risulta da più lettere ora conservate all'Archivio di Stato di Milano, *Autografi*, 94, già segnalati e riprodotti (cfr. STEFANI, *Le vite di Gaffurio*, pp. 41–2): il primo settembre del 1494 l'Antiquari chiede al duca per il Gaffurio il canonicato della chiesa di Santo Stefano di Criviasca; il 22 aprile 1495 il Gaffurio scrive al duca (lettera autografa, utile anche per conoscere la grafia del lodigiano, cfr. PANTAROTTO, *Gaffurio e i suoi libri*, pp. 50–59, 65–67) per chiedergli un chiericato nella chiesa di Pontirolo, nominando pure «miser Iacomo Antiquario»; il 10 dicembre 1497 l'Antiquari chiede al duca per l'amico il beneficio della cappella di Sant'Ambrogio nella chiesa maggiore di Lodi.

restaurazione sforzesca sotto Massimiliano Sforza, cui succede però la seconda dominazione francese fra 11 ottobre 1515 e 19 novembre 1521; gli Sforza riacquistano il potere con Francesco II dal 19 novembre 1521, ma i Francesi riprendono il sopravvento fra 14 settembre e 14 novembre 1523, e poi fra 23 ottobre 1524 e febbraio 1525. Con la battaglia di Pavia (24 febbraio 1525) si afferma definitivamente l'autorità imperiale, cui infine si allinea anche Francesco II Sforza, fino alla morte nel 1535, la quale segnerà il definitivo passaggio dello stato di Milano entro i confini dell'Impero di Carlo V.

Ma conviene fermare il discorso entro i termini della vita di Franchino Gaffurio, che si concluse il 24 giugno 1522. Fra 1500 e 1522, gli episodi principali nella storia del libro si possono presentare con l'elenco cronologico che qui si abbozza.

1500 (10 sett): dopo tre stampe a Brescia presso Angelo Britannico (1497, 1500), viene stampata a Milano presso Pachel per cura di Giovanni da Legnano la *Regula musicae planae*, in volgare, del francescano conventuale Bonaventura da Brescia, opera poi sovente ristampata anche da altri tipografi milanesi (1501, 1507, 1514, 1523), in concorrenza con le stampe veneziane (1505, 1510, 1511, 1513, 1516, 1518, 1519, 1522, 1523, eccetera).

1500: dopo un'edizione di Sidonio Apollinare e una di Fulgenzio (1498) e ancora una di Plauto (18 genn 1500) stampate presso Ulderich Scinzenzeler, presso il figlio Giovanni Angelo viene stampata un'edizione con *De proprietate sermonum* di Nonio Marcello, *De verborum significatu* di Festo Pompeo e *De lingua latina* di Varrone, tutti lavori curati da Giovanni Battista Pio (dal 1497 a Milano, ma nel 1500 già tornato nella sua Bologna), espressioni di un gusto umanistico orientato a una latinità linguisticamente preziosa, peregrina.

1500: per l'ingresso a Milano dei Francesi e la cacciata del Moro, il musicista franco-fiammingo Loyset Compère (che fra 1474 e 1477 era stato membro della cappella ducale sotto Galeazzo Maria Sforza) compone la *chanson* a tre voci *Vive el noble rey de France / qui a si bien chassé les Lombards / avec leurs bards et tabars / plusieurs en a mis à souffrance*; si trova precocemente riportata entro il celebre *Cancionero* della Cattedrale di Segovia, 1500 circa.

1500*: a partire da quest'anno si stampa più volte a Parigi il *De captivitate Ludovici Sfortiae*, poemetto esametrico nel quale Publio Fausto Andrelini, umanista divenuto *poeta regius* alla corte di Francia, illustra da parte francese la sconfitta e la prigionia del Moro.

1501 (14 ott): prima edizione milanese (poi altra nel 1522), presso Alessandro Pellizzoni, di un *Solennissimo vocabulista*, destinato «a chi se dilecta de intendere todescho», sorta di piccolo vocabolario tascabile italiano-tedesco, per uso soprattutto dei mercanti, già stampato a Venezia nel 1498 e nel 1500.

1502 (30 ag): stampa presso Minuziano dell'*Epigrammaton elegiarumque liber primus* di Piattino Piatti, la più ampia silloge di versi latini a stampa dell'umanista milanese, che aveva principiato a stampare brevi raccolte già dal 1483.

1502 (30 nov): stampa del *Sirmio*, poemetto sul lago di Garda in endecasillabi faleci catuliani, unico testo in versi noto di Stefano Dolcino, canonico di Santa Maria della Scala e apprezzato umanista.

- 1502: a completamento degli *Statuta civilia* stampati nel 1498, con dedica al Moro, il Minuziano stampa, con indirizzo al re Luigi XII, gli *Statuta iurisdictionum Mediolani*, in un solenne volume in folio.
- 1502*: stampa presso Minuziano dell'*Utile dialogo amoroso*, dialogo in prosa volgare di Bernardino Corio nel quale sottilmente si recuperano temi anche della tradizione anti-amorosa.
- 1503 (15 lugl): stampa presso il Minuziano della imponente *Mediolanensis Patria Historia* di Bernardino Corio, con dedica ad Ascanio Sforza e premesse *De laudibus historiae* e *Defensio historiae*, prima storia di Milano scritta direttamente in volgare, dalle origini al 1499.
- 1504 (9 genn): prima stampa milanese, presso G.A. Scinzenzeler, dell'*Arcadia* di Iacopo Sannazzaro (ripresa a Milano ancora nel 1509 e nel 1518), indizio di una certa volontà di aggiornamento anche a Milano sulle novità della letteratura volgare uscite in altri centri italiani.
- 1504 (lugl): nelle importanti *Collectanee grece, latine e vulgari per diversi auctori moderni nella morte de l'ardente Seraphino Aquilano*, stampate a Bologna da Caligola Bazalieri per cura di Giovanni Filoteo Achillini, la *Vita del facondo poeta vulgare Serafino Aquilano* (cc. 4v-14v) scritta da Vincenzo Calmeta, già segretario di Beatrice d'Este, contiene anche una notevole rievocazione della vivacità letteraria nella corte del Moro.
- 1504: stampa presso Minuziano di *Trenodiae* in esametri latini (1109, su due libri) scritte per l'uccisione del duca Galeazzo Maria (1476) da Bonino Mombrizio, unica stampa cinquecentesca di un testo del prolifico umanista di età sforzesca.
- 1505 (19 nov): Minuziano stampa la *Vita* della mistica mantovana Osanna Andreasi, appena defunta, scritta in latino dall'insigne domenicano Francesco Silvestri; poi in versione volgare, con modifiche, nel 1507.
- 1506 (13 genn): stampa presso G.A. Scinzenzeler, con dedica a Geoffrey Charles (Iafredus Carolus), presidente del Senato, del *Libellus adversus magos*, prima pubblicazione di Isidoro Isolani, dotto domenicano milanese, e notevole testimonianza di una ripresa d'interesse per le manifestazioni di magia.
- 1506, fra aprile e giugno: compie un soggiorno a Milano il grande editore Aldo Manuzio, il quale ha modo di conoscere personalità della politica, come Geoffrey Charles, e della cultura, come Iacopo Antiquari, e altri.
- 1506*: stampa delle *Epistulae* di Piattino Piatti, con dedica a Gian Giacomo Trivulzio, importante testimonianza di una rete di relazioni intellettuali nei tre passati decenni.
- 1506* (o poco dopo): stampa s.n.t. di un'edizione di Valerio Massimo con premessa di Teofilo Calcondila, figlio di Demetrio, nel quale si accusa il Minuziano di plagii perpetrati ai danni del collaboratore Giano Parrasio; questi nel 1506 lascia Milano per Vicenza.
- 1507 (23 magg): stampa presso Leonardo Vegio, per cura del Minuziano (suocero dello stampatore), della *Defensio astronomiae*, ossia apologia dell'astrologia, in latino, di Gabriello Pirovano (+1505), scienziato e pensatore, con lettera del Minuziano a Gian Giacomo Trivulzio.

- 1507 (10 lugl): stampa presso Leonardo Vegio, per cura del Minuziano, di un *Panegyricus* di 510 esametri per Luigi XII scritto da Andrea Marone *Brixianus*, nel quale il re viene esortato, nel suo secondo ingresso a Milano, a schierarsi contro i Turchi; l'autore, bresciano, aveva irriso alla caduta del Moro in tre sonetti pesantemente espressivi in dialetto bresciano-bergamasco (trascritti nel ms. Marciano It. XI. 66 = 6730).
- 1507 (31 ag): stampa presso A. Minuziano degli *Opuscula* in latino di Pietro del Monte, eclettica figura di uomo d'arme e curioso pensatore.
- 1507, 6 novembre: muore a ottant'anni Pietro Casola, canonico ordinario del Capitolo del Duomo, cultore di storia liturgica e appassionato di libri, manoscritti e a stampa.
- 1507*: stampa presso Pietro Martire Mantegazza, a spese di Francesco Tanzi detto Cornigero, del doppio poemetto allegorico-morale *Riso de Democrito* (questo anticipato a stampa nel 1506) e *Pianto de Heraclito*, prima pubblicazione a stampa di Antonio (detto Fileremo) Fregoso, uno dei tre «magnifici cavalieri» (con G.A. Visconti e Niccolò da Correggio) che avevano reso illustre la corte sforzesca di fine Quattrocento.
- 1508 (18 apr): stampa dell'ultima raccolta di carmi latini dell'umanista Piattino Piatti, ancora presso Gottardo da Ponte.
- 1508 (16 sett): stampa presso Gottardo da Ponte dell'*Angelicum ac divinum opus musice* di Franchino Gaffurio, in volgare, con silografie e numerosi carmi latini di accompagnamento (uno di I. Antiquari).
- 1508 (4 nov): esce presso Giovanni Giacomo Ferrari un *Opus Foundationis Hospitalis Magni Mediolani*, con analitica illustrazione in latino, distribuita in 48 capitoli, dell'organizzazione del nosocomio, dovuta a Giovanni Giacomo Ghilini, già cancelliere sforzesco e allora (1507–1509) priore del capitolo dell'Ospedale Maggiore; sul frontespizio, campeggiano due distici di Iacopo Antiquari e una bella silografia con veduta della costruzione (con chiesa ottagonale al centro del cortile, non realmente edificata); l'autore ne curò anche una versione in volgare, alquanto diversa, a circolazione manoscritta.
- 1508, 18 giugno: muore Bartolomeo Calco.
- 1508–1509: stesura di un *Panaegyricus* in prosa latina per Luigi XII scritto da Bernardino Arluno; nell'elegante ms. Ambrosiano D 34bis inf. fa séguito a un altro analogo per Francesco I, evidentemente composto dopo.
- 1509, marzo: a Venezia il grande Aldo Manuzio dedica a Iacopo Antiquari l'edizione degli *Opuscula* di Plutarco in greco, e a Geoffrey Charles, presidente del Senato milanese, l'edizione delle *Odae* di Orazio.
- 1509, post 14 maggio (battaglia di Agnadello): esce su un quaterno s.n.t., ma attribuito a una stamperia milanese, un poemetto in ottave di gusto semi-popolare su *La miseranda rotta de Venetiani a quelli data da lo invictissimo e christianissimo Ludovico re de Franza e triumphante duca de Milano*, che celebra (a un paio di giorni dall'evento, come si dice nel testo) la vittoria del re di Francia da un punto di vista milanese.
- 1509: sullo stesso evento, viene stampato pure su un quaterno s.n.t., ma verosimilmente di produzione milanese, un testo metricamente diverso (frottola-barzioletta in ottonari, qui su 65 strofe) prolissamente intitolato *Opera novamente composta inela quale se contene como la Sacra Maiestà del Re è venuta de Franza, e gran parte de li signori che à menato con seco el giorno che entrò in Milano e quando se ne partì...*, anche questo di accesi

sentimenti anti-veneziani e filo-francesi, firmato da Simone da Milano, certo il Simone Litta che sottoscrive altri testi semi-popolari nello stesso metro destinati a illustrare gli eventi bellici dal punto di vista milanese, fino al 1528 (erronea la datazione al 1501 riportata in *Edit16* [<http://edit16.iccu.sbn.it/>], CNCE 57871).

- 1509 (1 giu): stampa a Venezia presso Paganino Paganini del trattato *De divina proportione* di Luca Pacioli, con bellissime tavole risalenti a disegni di Leonardo, opera che rispecchia per gran parte le conversazioni scambiate attorno al 1498 nell'ambiente milanese di Ludovico il Moro, qui nostalgicamente evocato.
- 1509 (22 giu): esce postuma presso Giovanni Giacomo Ferrari la silloge di detti e fatti memorabili raccolta dal politico genovese (filo-milanese) Battista Fregoso (†1504), *De dictis factisque memorabilibus collectanea*, che conosce notevole diffusione.
- 1509 (27 lugl): escono presso G.A. Scinzenzeler i *Collectanea exercitiorum atque artis militaris* del condottiero Pietro del Monte, da poco morto ad Agnadello.
- 1509 (31 ag): escono postumi presso G.A. Scinzenzeler due trattati di Pietro del Monte, fra i quali l'esteso *De unius regis veritate et sectarum falsitate*, che affronta il problema della Salvezza con una certa spregiudicatezza e singolare eclettismo.
- 1509: stampa presso Gottardo da Ponte della versione latina tratta dalla novella decameroniana di Tito e Gisippo (x 8), prima pubblicazione e prima prova narrativa di Matteo Bandello, domenicano allora affiliato al convento di Santa Maria delle Grazie.
- 1509: esce presso il Minuziano, a spese di Franchino Gaffurio, che firma una breve premessa, una *Oratio pro populo Mediolani*, unica pubblicazione autonoma in vita di Iacopo Antiquari.
- 1509*: il trionfale ingresso a Milano di Luigi XII vincitore ad Agnadello celebrato il primo luglio viene illustrato nell'opuscolo *L'entrée du roy à Milan* stampato s.d. a Lione da Nouel Abraham.
- 1510 (10 febr, 14 mar): stampe presso Alessandro Pellizzoni di un *Confessionale* scritto dal francescano osservante Francesco da Mozzanica, destinato principalmente alle donne, e indirizzato anzitutto a Beatrice d'Avalos, moglie di Gian Giacomo Trivulzio e perciò «Marchesa de Viglevano e Mareschala», interessante anche per curiose osservazioni di costume.
- 1510, 14 luglio: muore Antonio Zarotto.
- 1510 (21 ag): stampa presso Pietro Martire Mantegazza della *Cerva bianca*, poema in ottave di intento moraleggiante, massimo prodotto poetico di Antonio Fileremo Fregoso.
- 1510 (18 sett): stampa presso Gottardo da Ponte, a cura di frate Francesco da San Colombano, del *De conformitate vitae beati Francisci ad vitam Domini Iesu*, voluta dai Francescani Osservanti di Sant'Angelo, libro di grande formato, con alcune silografie, e di grande diffusione; seguirà un'altra stampa pure milanese nel 1513, ma promossa dai Francescani Conventuali, e con scelte iconografiche e ideologiche alquanto diverse.
- 1510*: viene stampato su un esile opuscolo di sei carte il *De Venetis Gallicum trophaeum* di Benedetto Giovio, in 224 esametri, prima pubblicazione a stampa — esprimente, dopo Agnadello, un'esultanza anti-veneziana più che un entusiasmo filo-francese — dell'erudito notaio comasco fratello maggiore di Paolo, che poi passò a un pieno sostegno della causa imperiale.

- 1510*: vengono stampati a Pesaro i *Triumphii* di Vincenzo Calmeta, poemetto in terza rima di matrice petrarchesca in memoria della duchessa Beatrice d'Este, morta nel 1497.
- 1511, 9 gennaio: muore Demetrio Calcondila.
- 1511, 7 marzo: muore il tipografo Leonard Pachel.
- 1511, 16 e 19 maggio: vengono stampati a Milano gli editti di convocazione del Concilio gallicano di Pisa – Milano.
- 1511 (7 ott): Gottardo da Ponte stampa la *Calipsychia sive de pulchritudine animae* del domenicano Tommaso Radini Tedeschi, con premesse di Francesco Silvestri e Matteo Bandello, narrazione in prosa latina che intesse una complessa allegoria filosofico-religiosa (l'autore poi dal 1516 a Roma s'impegnerà nella controversistica antiluterana).
- 1512, 2 febbraio: muore Lancino Curti.
- 1512 (7 giu): stampa per Giovanni Castiglione presso Giovanni Giacomo e fratelli Da Legnano della *Vendeta de Falconeto*, opera cavalleresca in ottave che si riattacca al *Falconeto* stampato nel 1483.
- 1512 (15 lugl): vengono stampati presso Minuziano gli *Statuta Mediolani*, in versione aggiornata rispetto alla stampa del 1502, con dedica al re Luigi XII.
- 1512 (9 ag–16 nov): vengono stampati presso Gottardo da Ponte otto opuscoli distinti ma omogenei, contenenti testi latini, in prosa e in versi, del prete Giovanni Biffi, che integrano e continuano i testi già editi nella raccolta del 1493.
- 1512 (25 nov): stampa presso Giovanni Castiglione del *Tyrtaeus ad Italas gentes* e di altri carmi latini, in encomio di Massimiliano Sforza, dell'umanista Girolamo Claricio.
- 1512: viene pubblicato a Milano l'*Epistolarium* di Giovanni II da Tolentino; l'opera, che raccoglie lettere dal 1485 al 1512, è curata da Matteo Bandello e Marcantonio Sabino. L'autore è responsabile anche di *Commentaria* per gli anni 1470–1498, 1511, trasmessi dal ms. Ambrosiano S.P. II 254.
- 1512: vengono stampati da Gottardo da Ponte gli atti del Concilio gallicano di Pisa – Milano.
- 1512* (o poco dopo): viene stampata s.n.t. un'*Oratio in felicissimum Maximiliani Mediolani ducis in urbem reditum* del giureconsulto Paolo Pietrasanta, il quale già negli anni del Moro aveva steso in terzine un *Panagyrico* per la valente Bianca Lucia Stanga (ms. Ambrosiano Trotti 412).
- 1512: muore Iacopo Antiquari.
- 1513 (23 febr): presso Leonardo Vegio, genero del Minuziano, si stampa la prima edizione milanese dell'*Innamorato* boiardo in quattro libri (il quarto aggiunto da Nicolò degli Agostini), ripresa dall'edizione veneziana Rusconi del 1506 (dalla quale discende anche un'altra milanese nel 1518, per G.A. Scinzenzeler).
- 1513*: viene stampata a Milano presso Giovanni Castiglione e contemporaneamente a Roma una breve *Oratio* in prosa latina scritta da Girolamo Morone in *praestanda oboedientia* verso il neo-eletto papa Leone X da parte di Massimiliano Sforza duca di Milano: compiangendo i disastri della *collapsa Italia, communis patria*, si esorta Leone X a farsi baluardo di quelli che anelano alla *pristina quies ac dignitas Italiae*; il Morone, figura cruciale della politica milanese di quei decenni (+1529), fra 1513 e 1515 fu spesso

- in missione diplomatica a Roma, e questa è la sua unica pubblicazione in vita (molte notevoli epistole e orazioni latine, rimaste manoscritte, sono state edite nel 1863).
- 1513*: si stampa a Roma una epistola *Ad invictissimum Maximilianum Sfortiam, ducem Mediolani, de liberatione Italiae*, con la quale il celebre umanista di ambiente mantovano Mario Equicola celebra la vittoria di Novara contro i Francesi (6 giu 1513).
- 1513 circa: stesura de *L'isola beata*, dialogo (noto in un solo ms. ora di proprietà privata) in prosa volgare, con dedica a Simone Crotti e sonetto proemiale di A. Fregoso, scritto dall'umanista Enrico Boscano, nel quale è nostalgicamente rievocato, con ricchezza di nomi, l'ambiente della corte del Moro (si veda il contributo di Edoardo Rossetti in questo stesso volume).
- 1514 (23 giu): presso Giovanni Castiglione si stampa a Milano – dopo la prima edizione romana del 1506 – una nuova edizione della *Celestina* tradotta in italiano da Alphonso de Hordoñez, rivista (tenuemente) da Girolamo Claricio; sarà ripresa ancora a Milano nel 1515 da A. Minuziano (senza il nome del Claricio) e nel 1519 da G.A. Scinzenzeler; dal 1515 il testo verrà più volte riedito a Venezia.
- 1515, gennaio: morte (poco prima dell'11 gennaio) di Tristano Calco. Lascia incompiuta la sua *Historia Mediolani*, in prosa latina, dalla fondazione al 1323, in 22 libri (mss. Ambrosiani A 188 inf. e H 256 inf.; edizioni nel 1627 e nel 1644).
- 1515 (18 apr): viene stampato presso Giovanni Castiglione, con dedica al vicario imperiale Andrea Borgo, il *Tractatus de peste* scritto dal medico Giovanni Pietro Arluno (fratello dello storico Bernardino), trasmesso anche dall'elegante ms. Ambrosiano S.P. II 25; l'autore sarà titolare di varie altre pubblicazioni mediche nei successivi due decenni.
- 1515, post 13/14 settembre (battaglia di Marignano): si stampa su un bifolio s.n.t., ma attribuito al Minuziano, un poemetto adespoto di 36 ottave su *El fatto d'arme del duca de Milano contra del re de Franza*, nel quale si illustra la battaglia di Marignano, fino al successivo ingresso (avvenuto l'11 ottobre) del re Francesco I in Milano.
- 1515, post 13/14 settembre: la vittoria dei Francesi nella battaglia di Marignano è festeggiata dal musicista francese Clément Janequin nella *chanson La bataille de Marignan*, che ebbe notevole circolazione manoscritta e poi a stampa (dal 1529 in Francia, e dal 1531 anche a Roma).
- 1515: conclusione della Cronaca milanese avviata dal 1476 di Ambrogio da Paullo, fattore nelle tenute ducali, rimasta manoscritta (ms. Ambrosiano P 61 sup., poi edita nel 1873).
- 1515–1516: dopo la vittoria di Marignano, la madre di Francesco I, Luisa di Savoia, per il rientro in Francia fa allestire un lussuoso manoscritto contenente il celebrativo Salmo 26 (*Dominus illuminatio mea*), in versione francese, con venti tondi illustrati con scene dell'impresa italiana, attuale ms. Fr. 2088 della Bibliothèque Nationale de France.
- 1516 (febb): Minuziano stampa, con dedica a Jean Grolier, tesoriere generale di Luigi XII a Milano, nonché mecenate e bibliofilo, *Il Petrarcha*, ossia un'ampia antologia dal *Canzoniere* e dai *Triumph*, in un elegante volumetto in ottavo con caratteri corsivi, esemplato sul modello dell'aldina del 1514.
- 1516 (4 dic): stampa presso G.A. Scinzenzeler di un nuovo voluminoso *Confessionale* in latino di Mattia da Milano, frate amadeita presso il convento di Santa Maria della Pace.

- 1516 (24 dic): stampa presso Gottardo da Ponte di un consistente volume in quarto contenente, dopo un *Protrepticon* in esametri al re di Francia e una dedica a Gian Giacomo Trivulzio, una *Trivultias*, poema in distici elegiaci latini in sei libri di Andrea Assaraco: nella forma di un dialogo fra Giunone e Atena sulle recenti vicende milanesi, celebra le imprese di Gian Giacomo Trivulzio, cui la Fede assegna infine il titolo di Magno. L'opera si affianca ad altri testi latini a circolazione manoscritta in celebrazione del Trivulzio, scritti da Angelo Callimaco, Giovanni Michele Nagonio, Antonio Crasso, Francesco Scauro, Antonio Maria Sturione.
- 1516: dopo la pubblicazione a Venezia presso Aldo Torresano delle eruditissime *Antiquae lectiones* (ristampate nel 1517 a Basilea e a Parigi; poi in riedizione ampliata postuma a Basilea nel 1542), Celio Rodigino viene chiamato sulla cattedra di latino e greco nello Studio di Milano, voluto da Francesco I; sarà l'umanista di maggior rilievo a Milano nel successivo quinquennio.
- 1517 (23 giu): si stampa a Milano presso Gottardo da Ponte il dialogo latino *Simia*, rappresentazione satirica dell'ambiente papale, con protagonista Bramante; l'autore Andrea Guarna, originario di Cremona (dove nel 1511 aveva stampato il fortunato *Bellum grammaticale*), viveva allora a Roma.
- 1517 (17 ott): vengono ristampate a Milano (dopo la principe anconitana del 1516) dal Minuziano (e poi il 22 dic da G.A. Scinzenzeler) le *Regole grammaticali della volgar lingua* di Giovanni Francesco Fortunio, precoce esempio di una proposta di normalizzazione grammaticale del volgare.
- 1517: presso Gottardo da Ponte viene stampato, anche con belle silografie, il *De imperio militantis Ecclesiae*, lo scritto dottrinale più impegnativo del dotto domenicano Isidoro Isolani, il quale in quegli anni pubblicò più trattati anche a Pavia e a Bologna.
- 1517: nella stampa di Tacito presso Minuziano (che riprendeva quella romana del 1515 per cura di Filippo Beroaldo iunior), sono premesse alcune *Annotationes* di Andrea Alciato, prima stampa in Italia del giovane giurista e umanista (il quale già nel 1515 aveva fatto pubblicare i suoi primi opuscoli giuridici); la lettera dedicatoria a Galeazzo Visconti avrà anche fortuna autonoma col titolo *Encomium historiae*.
- 1518 (2 mar, 2 giu, 17 nov): per Nicolò da Gorgonzola, esce una nuova edizione milanese dell'*Innamorato* del Boiardo, con l'aggiunta di un *Quinto libro*, dovuto a Raffaele Valcienco da Verona (questo già stampato a Venezia nel 1514), e di un *Sexto libro*, detto *Rugino*, dovuto a Pierfrancesco de' Conti da Camerino (disceso dall'edizione principe perugina, perduta).
- 1518 (3 apr): presso Gottardo da Ponte è stampata (con bella silografia iniziale) la biografia latina della mistica agostiniana Veronica Negroni da Binasco (†1497), scritta dal domenicano Isidoro Isolani, con dedica a Francesco I re di Francia, in parte fondata sul *Libro* in volgare (ms. Ambrosiano I 179 inf.) di suor Benedetta da Vimercate (†1515); nello stesso convento milanese di Santa Marta, allora notevole centro culturale, è badessa dal 1500 alla morte nel 1525 (con intervalli) Arcangela Panigarola, altra significativa figura di mistica.
- 1518 (1 sett): edizione principe presso il Minuziano del *Tempio d'Amore*, dramma allegorico di Galeotto Del Carretto, funzionario e scrittore della corte dei Paleologi del Monferrato.

- 1518 (27 nov): stampa presso Gottardo da Ponte del *De harmonia musicorum instrumentorum* di Franchino Gaffurio, con dedica a Jean Grolier, tesoriere generale di Luigi XII.
- 1518: stampa s.n.t. di un panegirico di Milano, *Gestorum ac laudum urbis Mediolanensis totius Galliae Cisalpinae metropolis epithoma*, pronunciato l'11 maggio 1518 dal domenicano Isidoro Isolani davanti alle autorità cittadine.
- 1518*: stampa presso Minuziano, in un voluminoso tomo in folio, dei *Paradoxa* e altri scritti, prima grande miscellanea storico-giuridica del giovane Andrea Alciato, che conobbe immediata e lunga fortuna europea, anche attraverso ristampe e riedizioni ampliate.
- 1519 (febr): stampa presso Agostino da Vimercate dell'*Oratio funebris* tenuta alle esequie, il 19 gennaio, di Gian Giacomo Trivulzio, scritta in grave prosa latina dall'umanista di origine calabrese, ma a Milano dal 1517, Antonio Telesio (zio di Bernardino).
- 1519, 20 aprile: muore a Pavia il grande giurista Giasone del Maino.
- 1519 (20 magg): stampa presso Gottardo da Ponte della *Misochea Magni Trivultii*, poema in distici elegiaci, con un'appendice di otto sonetti, del grigionese Martino Bovolino.
- 1519: viene stampata a Perugia, luogo natale di Iacopo Antiquari (+1512), una raccolta postuma di sue *Epistulae*, che però documentano più che altro i contatti sempre mantenuti dal segretario sforzesco con la città di origine.
- 1519: conclusione del *De rebus Mediolanensibus sui temporis*, cronaca milanese in volgare portata avanti, a continuazione dell'opera del Corio, dal 1499 al 1519 dal patrizio milanese Giovanni Andrea Prato, diffusa in più manoscritti, poi edita nel 1842.
- 1519 circa: viene allestito un sontuoso codice (attuale ms. Trivulziano 2159), destinato a Francesco I, con i ritratti delle trenta donne più belle di Milano, dipinti dalla mano di Giovanni Ambrogio Giapini da Noceto.
- 1519 (16 sett)–1520 (5 mar): presso G.A. Scinzenzeler vengono stampati in otto imponenti tomi i *Commentaria* di Giasone del Maino, appena defunto, al Codice, al Digesto Vecchio e Nuovo e all'Infortiato, seguiti (4 mar 1521) da un *Repertorium*.
- 1520: stampa s.n.t., ma forse del Minuziano, seguita da altra di Agostino da Vimercate, delle *Noze de Psyche e Cupidine* di Galeotto Del Carretto «poeta in lingua tosca non volgare», versione polimetrica del mito apuleiano.
- 1520 (10 giu): stampa presso il Minuziano dell'*Ameto* boccacciano a cura di Girolamo Claricio, con sue notevoli *Osservazioni in volgare grammatica sopra esso*, e una prefazione di Andrea Calvo in difesa del volgare.
- 1520 (20 sett): stampa a Parigi presso Gilles Cousteau di un testo francese su *Le couronnement du roy François*, di Pasquier Le Moyne, nel quale si descrive, parte in versi, parte in prosa, l'impresa in Italia di Francesco I, fino all'ingresso a Milano del 23 ottobre.
- 1520 (primavera)–1521 (marzo): probabile soggiorno a Milano del grecista Giano Lascaris (già nella città ospite del Calcondila nei primi mesi del 1510), che insegna nel Collegio greco voluto da Francesco I.
- 1521 (10 febr): edizione fortemente innovativa (o meglio in parte falsificata) dell'*Amorosa Visione* di Boccaccio stampata da Giovanni Castiglioni per le cure di Girolamo Claricio, il quale vi appone una *Apologia contro detrattori della poesia del Boccaccio* e sue *Osservazioni di volgar grammatica del Boccaccio*.

- 1521 (15 lugl): si stampa a Como ma «per magistro Gotardo da Ponte cittadino milanese» una sontuosa edizione, con molte illustrazioni, del *De architectura* di Vitruvio tradotto in volgare e con enciclopedico commento di Cesare Cesariano.
- 1521 (30 lugl): stampa a Milano di un *Epithalamion* in prosa latina del vercellese Pietro Leone, canonico di Santa Maria della Scala, per il matrimonio fra Carlo II di Savoia e Beatrice di Portogallo (celebrato dopo lunghe trattative il 5 ottobre 1521).
- 1521 (ag): viene pubblicato a Milano, presso Giovanni Castiglione, e contemporaneamente a Roma e a Colonia, il *De divina institutione pontificatus Romani pontificis* del grande domenicano Tommaso De Vio, argomentata difesa dell'autorità del pontefice. Il cardinale (dal 1517) detto Gaetano, allora primo avversario di Lutero, aveva insegnato all'Università di Pavia fra 1497 e 1499, e a Pavia e Milano era rimasto legato, anche come maestro generale dei Predicatori dal 1508 al 1518.
- 1521 (ag): stampa presso Giovanni Castiglione di una raccolta di *Translationes* dal greco di Stefano Negri, insigne grecista allievo di Demetrio Calcondila, di cui varie stampe si fecero all'estero (mentre in patria il Negri cadde presto in disgrazia, tanto da entrare postumamente nel *De litteratorum infelicitate* del Valeriano).
- 1521 (1° dic): si celebrano le esequie di Baldassarre Tacconi.
- 1521: stampa postuma presso Rocco e Ambrogio Da Valle dei venti libri di *Epigrammata* (in tutto 2079) e dei dieci di *Sylvae* (in tutto 87) di Lancino Curti (†1512), imponente monumento di un sofisticato ed eccentrico Umanesimo latino.
- 1521: stampa presso Giovanni Castiglione della *In Martinum Lutherium oratio paraenetica* del medico e consigliere imperiale Luigi Marliani, con esortazione finale «Lutheri, redde te nobis».
- 1521: edizione principe, presso Giovanni Castiglione per Andrea Calvo, di una *Historia in lingua castigliana composta da Giovanni de Fiori*, «ove se disputa chi più dia occasione di peccare, l'huomo alla donna o la donna a l'huomo», ossia la *Historia de Grisel y Mirabella* di Juan de Flores, da *Lelio Aletiphilo in parlare italico tradutta*, da identificare probabilmente nel letterato di ambiente gonzaghesco Lelio Manfredi, noto traduttore dal castigliano.
- 1521: presso Giovanni Castiglione si procura l'unica stampa in Italia del dialogo latino *Iulius*, qui attribuito a Ulrich von Hutten, ma ritenuto da molti opera di Erasmo, aspramente critico contro papa Giulio II (già edito più volte dal 1517 in poi a Nord delle Alpi).
- 1522, post 27 aprile (battaglia della Bicocca): viene stampato su 84 cc. in ottavo s.n.t., ma verosimilmente prodotte a Milano, un curioso poemetto in ottave in quattro parti, le prime tre dialogiche, l'ultima narrativa (fino alla battaglia della Bicocca), col titolo *Nova inventione*, ma meglio etichettabile col nome del protagonista *Lautrecho* (qui pesantemente criticato), firmato da un Francesco Mantuano, di controversa identificazione.
- 1522: conclusione della *Historia rerum in Insubribus gestarum sub Gallorum dominio ab anno 1515 ad annum 1522* del profetico (poi senatore dal 1529 sotto Francesco II Sforza) Scipione Vegio, trasmessa dal ms. Ambrosiano D 93 suss. (edita nel 1876).
- 1522, 24 giugno: muore Franchino Gaffurio.

Continuità del successo personale del Gaffurio nella Milano dei primi due decenni del Cinquecento

In linea generale, risulta evidente che a Milano fra il 1500 e il 1522 la vita culturale si mantenne, nonostante le forti turbolenze politiche e militari, assai rigogliosa. Inoltre, è stata ben riconosciuta, da Carlo Dionisotti e da altri, una linea di sostanziale continuità rispetto alla precedente stagione sforzesca: emblematicamente, si può ricordare il repentino e indolore passaggio dalla fedeltà al Moro all'obbedienza ai Francesi da parte di Alessandro Minuziano, che fu l'editore più importante e l'intellettuale di maggior rilievo nella Milano fra Quattro e Cinquecento; e come il Minuziano fecero molti altri.⁶¹ La rottura, anzi il crollo avvenne appena dopo il 1522: quando nel giro di pochi anni i continui contrasti e capovolgimenti politici, le guerre e le carestie e le epidemie, nonché l'uscita di scena dei maggiori intellettuali (fra i quali il Minuziano, il Gaffurio e vari altri), portarono a una drammatica penuria anche della produzione libraria (fra il 1524 e il 1534 a Milano vennero stampati meno di dieci titoli all'anno, di contro alle diverse decine degli anni precedenti).⁶² Di lì a poco, la definitiva affermazione della potenza ispano-imperiale avrebbe portato a un radicale cambiamento anche culturale.

La tesi della sostanziale continuità fra la fase sforzesca e quella prevalentemente francese del primo Cinquecento si applica benissimo al caso del Gaffurio: il maestro della cappella del Duomo, protetto dall'autorità arcivescovile, non sembra subire traumi nel passaggio dall'una all'altra dominazione (mentre i colleghi della cappella ducale del Moro cadono repentinamente in disgrazia);⁶³ dai nuo-

61. Questa periodizzazione della storia culturale milanese, che vede una sostanziale continuità fra epoca sforzesca e primo ventennio del Cinquecento, e poi una frattura nel terzo decennio, è stata delineata da Carlo Dionisotti in due lavori, *Notizie di Alessandro Minuziano*, del 1946, e *Girolamo Claricio*, del 1964, ora nella raccolta postuma degli *Scritti di storia della letteratura italiana*, Ed. di Storia e Letteratura, Roma 2008-ss., I, pp. 133-53, e II, 2009, pp. 141-71. Per approfondimenti si veda SIMONE ALBONICO, *Oratoria e letteratura a Milano nell'epoca di Luigi XII*, in *Louis XII en Milanais. XLIIe Colloque International d'études humanistes, 30 juin-3 juillet 1998*, éd. par Philippe Contamine et Jean Guillaume, Champion, Paris 2003, pp. 53-65, e ID., *Appunti sulla cultura letteraria a Milano dalla prima dominazione francese al 1560*, in *Prima di Carlo Borromeo. Lettere e arti a Milano nel primo Cinquecento*, a c. di Eraldo Bellini e Alessandro Rovetta, Bulzoni, Roma 2013 (*Studia Borromaica*, 27), pp. 45-60; *Le Duché de Milan et les commanditaires français (1499-1521)*, éd. par Frédéric Elsig et Mauro Natale, Viella, Roma 2013.

62. Questi dati quantitativi si possono ricavare da uno spoglio del repertorio in linea delle cinquecentine italiane *Edit16*, consultabile al sito <<http://edit16.iccu.sbn.it>>: nel 1520 a Milano vengono stampati 50 titoli; 1521: 42; 1522: 24; 1523: 24; 1524: 5; 1525: 6; 1526: 6; 1527: 2; 1528: 0; 1529: 1; 1530: 7; 1531: 5; 1532: 3; 1533: 9; 1534: 7; 1535: 15.

63. Significativamente, nei mesi fra l'estate del 1499 e la primavera del 1500, drammatici per lo stato milanese, il Gaffurio stava ritirato nella sua parrocchia di San Marcellino, prima a trascrivere la *Harmonia* di Tolomeo nella traduzione latina di Nicolò Leonicensi (attuale ms. Harley 3306 della British Library, ultimato il 3 agosto 1499), poi a stendere una prima versione del proprio trattato

vi signori, anzi, Franchino riceve il titolo di *regius musicus*.⁶⁴ Continua anche una produzione libraria a stampa di alto livello: essa trova le sue maggiori espressioni nell'*Angelicum ac divinum opus musice*, del 1508 (sorta di riscrittura in volgare della *Practica musicae*), e nel *De harmonia musicorum instrumentorum* stampato dieci anni dopo:⁶⁵ entrambi oggetti librari di grande formato con abbondanza di notazioni musicali a stampa e belle silografie e carmi di accompagnamento.⁶⁶ Inoltre, il *De harmonia* conosce pure una cospicua diffusione su manoscritti elegantemente miniati, con dediche personalizzate indirizzate ai potenti di turno.⁶⁷ Morendo infine nel 1522, il lodigiano poté completare ben trentotto anni consecutivi di onorata carriera alla conduzione della cappella del Duomo, attraversando le traversie di quei calamitosi tempi.⁶⁸ E forse, fu anche tempestiva la sua scomparsa: l'ulteriore precipitare degli eventi fra 1522 e 1527 probabilmente non avrebbe lasciato indenne nemmeno la sua posizione.

De harmonia, circolante in più copie manoscritte dal marzo 1500: cfr. PANTAROTTO, *Gaffurio e i suoi libri*, pp. 56-7, 71-2.

64. Cfr. MARIA CARACI VELA, *De Compère à Gaffurio: la musique à Milan à l'époque de la conquête française*, in *Louis XII en Milanais*, pp. 365-90; STEFANI, *Le vite di Gaffurio*, pp. 43-8.

65. *Edit16*, CNCE rispettivamente 20118 (17 esemplari conservati in biblioteche italiane) e 20121 (12 esemplari conservati in biblioteche italiane). La prima opera, in volgare, è dedicata al patrizio milanese Simone Crotti, la seconda a Jean Grolier, tesoriere generale di Luigi XII a Milano (c. 1r-v). Tutte e due le stampe presentano anche diversi carmi celebrativi in latino: in particolare quella del 1508 ne offre uno di Iacopo Antiquari a c. 2v, *Inflarem buccas praeconis more cientis*, e uno di Lancino Curti a c. 46r-v, *Franchini nitidus arbor*; quella del 1518 un nuovo carme saffico di Lancino Curti alle cc. 88v-89v, *Gaphuri tandem modulis levata*, ora riedito e tradotto da Guido Mambella in *Ritratto di Gaffurio*, pp. 21-4. Sul primo trattato, e sulle complesse implicazioni linguistiche (nell'ambito delle dinamiche fra latino e volgare locale, e delle problematiche specifiche del linguaggio settoriale), si veda DENIS FORASACCO, *Latino e volgare allo specchio nell'«Angelicum ac divinum opus musice»*, in *Ritratto di Gaffurio*, pp. 127-42.

66. Volendo fare una comparazione eloquente con un altro libro di musica in circolazione ai quei tempi, si confrontino questi libri con le coeve edizioni milanesi (1500, 1501, 1507, 1514, 1523) della *Regula musicae planae*, in volgare, del francescano Bonaventura da Brescia: queste ultime si mostrano, anche solo dal punto di vista bibliologico, come stampe di aspetto assai modesto, come del resto anche le precedenti e successive prodotte a Brescia (1497, 1500) e a Venezia (1505, 1510, 1511, 1513, 1516, 1518, 1519, 1522, 1523, eccetera): cfr. OSCAR MISCHIATI, *Bibliografia delle opere dei musicisti bresciani pubblicate a stampa dal 1497 al 1740*, 2 voll., Olschki, Firenze 1992, 1, pp. 117-66.

67. In particolare, fra i cinque testimoni manoscritti superstiti (cfr. STEFANI, *Le vite di Gaffurio*, pp. 45-6, PANTAROTTO, *Gaffurio e i suoi libri*, pp. 56-8, 63-4, 71-2), tre sono stati oggetto d'indagine per la decorazione miniata presso PIER LUIGI MULAS, *Les manuscrits lombards enluminés offerts aux Français*, in *Louis XII en Milanais*, pp. 305-32: 312-3: ms. P.A. 47 della Bibl. Municipale di Lione (datato 1500), ms. S.N. 12745 della Österreichische Nationalbibliothek di Vienna (datato 1507) e ms. XXVIII A 9 della Bibl. Comunale di Lodi.

68. I due testamenti e il monumento funebre (disperso, e poi in parte ricomposto nella chiesa di Santa Maria Maggiore a Treviso) sono presentati da DAOLMI, *Iconografia gaffuriana*, pp. 159-89, 204-11.

Continuò anche nel Cinquecento l'amicizia con Iacopo Antiquari: questi alla caduta degli Sforza, e non più giovane, si era ritirato a vita privata, ma in ogni caso dichiarava il suo appoggio verso i nuovi governanti francesi. Il sodalizio tornò ad avere ancora un'espressione libraria: il 28 giugno 1509 Alessandro Minuziano stampò *cura et impensa Franchini Gaffurii Laudensis* una articolata *Oratio pro populo Mediolanensi* dell'Antiquari, preceduta da una lettera non datata del Gaffurio al lodigiano Filippino Bononi, nel frattempo divenuto abate commendatario del locale monastero di San Bassiano.⁶⁹ Si torna a configurare, dunque, in termini diversi, la triangolazione amicale che nel 1497 aveva portato all'edizione degli scritti di Maffeo Vegio, ricordata più sopra. Può essere utile riportare anche questo breve testo del Gaffurio, del quale si noti, ancora una volta, la veste linguistica latina quanto mai elegante:

Franchinus Gaffurius
Philippino Bononio Laudensi
monasterii divi Bassiani commendatario
salutem dicit plurimam

Triumphavit modo de Venetis Christianissimus rex Francorum Ludovicus XII ac Mediolanensium dux invictissimus, fuitque pompa per summam populi hilaritatem atque laeticiam ornatissime deducta. At oratio, quam gravissimorum hominum hortatu et rogatu composuerat Iacobus Antiquarius, recitari loci et temporis impedimento non potuit; nec etiam ipse aliter volebat, quia sat putavit, si ad unum regem tantummodo scripta perferretur; nam etsi fecerit quod cives visi sunt cupere, non potuit tamen non commoveri eorum miserabili fortuna, qui ex summis rebus, opinione sapientiae amissa, repente conciderunt. Tenuit vero moderationem quantam potuit in materia latissima perstrinxitque leniter eorum potius peccata, plura dissimulans, quam expresserit, qui aliorum prius et nunc demum suam perniciem concitaverunt, cum latissime pateret, quod videbatur praesertim ex perturbata saepius Italia atque religione violata redarguendum et accuratius persequendum. Sed quia res mihi digna visa est, quae latebris non tegetur, acceptam a viro bono et homine amicissimo orationem cusoribus tradidi: qui enim triumphum spectarunt, unis moenibus includuntur; qui vero (ut arbitror) cupiunt eadem nosse, quae acciderint, multis locis continentur. Qua re cupio operam et consilium hoc tantillum a te probatum iri, qui soles ista non contemnere. Vale.⁷⁰

69. È documentato che il Bononi (+1518) divenne nel primo Cinquecento abate commendatario di quel monastero: cfr. FERRARI, *Le scoperte*, pp. 172–6.

70. *Edit 16*, CNCE 1989 (testo fondato sugli esemplari alla Bibl. Braidense e alla Trivulziana di Milano, rispettivamente ZCC.IV.1/13 e Triv. H 1011), c. 1v. Ci fu anche una ripresa in una stampa in caratteri gotici senza note tipografiche: *ISTC*, ia00774600, e *Edit 16*, CNCE 1988; è stata attribuita a una stamperia romana verosimilmente nello stesso 1509 da DENNIS E. RHODES, *A Milanese Speech of 1509*, «Gutenberg Jahrbuch», XLVI 1971, pp. 96–8; ma non si registrano varianti di rilievo, come si ricava da un esame dell'esemplare alla Bibl. Trivulziana, Triv. H 1010, c. 1v.

L'*Oratio* si colloca in un momento storico preciso: poco dopo la battaglia di Agnadello nella quale l'esercito francese di Luigi XII aveva sbaragliato i Veneziani (14 maggio 1509), aveva avuto luogo, il primo luglio dello stesso anno, l'ingresso del re di Francia nella città di Milano; in quella giornata, l'Antiquari non aveva potuto declamare pubblicamente la sua orazione, e del resto è noto che il re francese rifiutò in parte le modalità di festeggiamento previste dai Milanesi; ma infine, l'amico Gaffurio pensò bene di procurare a proprie spese la stampa di quell'*Oratio*.

Il testo dell'Antiquari si estende per dieci carte, in una prosa latina assai ricercata nei giri sintattici, chiara espressione di una cultura umanistica di alto livello.⁷¹ Dal punto di vista ideologico, non sorprende il tono fortemente encomiastico per il re di Francia, allora vincente; colpisce invece l'ampia, circostanziata invettiva contro i Veneziani, aspramente criticati sulla base di motivazioni contingenti, ma anche ben radicate nel passato. Insomma, questo testo (che meriterebbe di essere riprodotto per intero) testimonia bene — da parte di un uomo di forte esperienza politica e insieme di elevata preparazione culturale — quegli accesi sentimenti di avversione contro i Veneziani che trovarono sfogo, in molte parti d'Italia fuori della Repubblica Veneta, all'indomani della battaglia di Agnadello.

È da credere che anche il Gaffurio condividesse quei sentimenti. Pare opportuno mettere in rilievo tale presa di posizione da parte del musico lodigiano all'altezza del 1509 anche in relazione a un'altra evidenza, che è stata rilevata da qualche musicologo per la parte veneziana: ossia, colpisce il fatto che nelle molte raccolte musicali messe a stampa in quegli anni a Venezia da Ottaviano Petrucci non si trova alcun testo del Gaffurio;⁷² eppure, lo stesso Petrucci andava pubblicando in quegli stessi anni altri testi musicali di autori milanesi del tempo, anche meno noti.⁷³ Si può forse supporre, a questo punto, che in quella fase non ci fossero le condizioni personali e politiche propizie per un successo di Gaffurio anche a Venezia.

71. Il testo non è incluso nella raccolta *La rotta di Ghiaradadda. Agnadello – 14 maggio 1509. Studi, testi e contributi per una storia della battaglia di Agnadello*, Ed. Cassa Rurale di Treviglio, Treviglio s.a., ma 2009; ma trattandosi di una testimonianza storica importante, tornerebbe utile una riedizione.

72. La curiosa assenza è sottolineata da GUGLIELMO BARBLAN, *Vita musicale alla corte sforzesca*, in *Storia di Milano*, 17 voll., Fondazione Treccani degli Alfieri, Milano 1953–1966, IX, 1961, pp. 786–852: 849, 851–2.

73. Nel 1507 il Petrucci stampa entro il *Libro Octavo* delle sue *Frottole* quattro composizioni di Ludovico Milanese, e nel 1508 le *Intabolate de lauto* del pure milanese Giovanni Ambrogio Dalza.

Ultime celebrazioni in vita: Alciato, Folengo, Fregoso

A mo' di conclusione, si possono qui ricordare ancora due o tre testimonianze sulla fama del Gaffurio: finora ignote o poco note, esse sembrano meritevoli di attenzione anche perché provenienti da ambiti professionali diversi.

La prima è stata fatta conoscere recentemente da Annalisa Belloni.⁷⁴ Tra la fine del secondo e l'inizio del terzo decennio del Cinquecento, l'allora giovane Andrea Alciato — destinato poi a una fulgida carriera europea di giurista e di erudito — iniziò a raccogliere in più manoscritti una larga messe di materiali di lavoro, preparatori per molte delle sue successive pubblicazioni a stampa. In uno di questi manoscritti, ora alla Sächsische Landesbibliothek di Dresda, F 82 b, e perciò denominato negli studi di settore *Silloge Dresdense* (ricca anche di disegni, e affidata in parte a tre fidi copisti), l'Alciato affronta molte diverse questioni insieme epigrafiche, storiche ed etimologiche, spaziando dall'Antichità greco-latina all'età contemporanea, e a c. 278v si sofferma sul nostro *Franchinus* (non risulta peraltro che il passo sia ripreso in qualcuna delle opere successivamente messe a stampa). Più in particolare, l'Alciato avvalorava l'etimologia del cognome Gaffurio (o forme simili) dal latino *Calp(h)urnius*, a sua volta sul greco γλαφυρός, ossia «adorno, elegante, fine», con conseguente gioco sul *nomen* come *omen*;⁷⁵ e sempre facendo sfoggio insieme di erudizione e di fantasia — assecondando un certo gusto antiquario ed eccentrico diffuso in quegli ambienti, ed espresso in modo eccelso appunto dall'Alciato —, il giovane umanista adatta al Gaffurio, volgendolo elegantemente in latino, un epigramma encomiastico greco scritto da Antipatro di Tessalonica per il flautista Glaphyros. È bene anche precisare che in quel torno di tempo l'anziano musicista acquistava una copia dei *Paradoxa* messi a stampa nel 1518, prima grande miscellanea di scritti del giovane erudito giurista.⁷⁶ Si può insomma ragionevolmente credere che i due si conoscessero personalmente e si stimassero, condividendo anzitutto una profonda passione per i classici greci e latini.

Ma conviene riprendere il passo, ricorrendo direttamente al manoscritto ora a Dresda:

Mihi tamen magis verisimile est Calphurnios Latinis fuisse, qui Graecis Glaphuri ab elegantia iucunditateque, a nobis vero Gaphuri, ex quibus Franchinus nuperrime de musica opus edidit, valde doctis probatum et a me quoque ex Graeco Antipatri epigrammate sic commendatum:

74. ANNALISA BELLONI, *L'Alciato e il diritto pubblico romano. I Vat. lat. 6216, 6271, 7071*, 2 voll., Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 2016 (Studi e testi, 507–508), pp. 62–3, 84, 97, 102, 448–9, cui si rimanda per tutta la contestualizzazione storica.

75. Altre etimologie del cognome di famiglia, meno colte e più legate alla realtà locale, sono presentate da STEFANI, *Le vite di Gaffurio*, p. 28.

76. La copia della stampa con nota di possesso autografa datata 15 marzo 1518, ora alla Bibl. Comunale di Lodi, Cinq. XXXV.A.1, è descritta da PANTAROTTO, *Gaffurio e i suoi libri*, p. 68.

Traxerat arte feras Orpheus, at tu Orphea; Phoebo
Marsya Phryx cessit, Phoebus at ipse tibi.
Nomen ut omen habes: bifores Tritonia cannas
haud frangat, tales si det ab ore sonos,
tu quales, Gaphurre; tuo modulamine victus
Pasitheae Somnus dormiat in gremio.⁷⁷

S'intenda: «Per me però è più verosimile che per i Latini i Calfurni fossero quelli che per i Greci erano per via dell'eleganza e della piacevolezza i Glaphuri, per noi invece i Gaffuri; disceso da questi, Franchino in tempi recentissimi ha pubblicato un'opera di musica, molto approvata dai dotti e anche da me così lodata con un epigramma ripreso da uno greco di Antipatro: "Con la sua arte Orfeo ha conquistato le fiere, ma tu (hai conquistato) Orfeo; il frigio Marsia ha ceduto ad Apollo, ma lo stesso Apollo (ha ceduto) a te. Tu hai un nome come presagio: la Tritonia (Minerva) non franga le canne a due fori (cioè i flauti), se dalla bocca dà suoni quali tu dà, Gaffurio; né, vinto dalla tua melodia, il Sonno dorma nel grembo di Pasitea"».

Fitti ma trasparenti i riferimenti mitologici: nel primo verso si menziona Orfeo che conquista le fiere con la musica, nel secondo Marsia sconfitto da Apollo, nel terzo Minerva che distrugge la *tibia* a due fori, da lei creata, a causa dell'insuccesso nel convito degli dèi, e infine si allude al mito di Pasitea, una delle tre Cariti, sposa di *Hýpnos* o *Somnus*, dio appunto del sonno. Nell'insieme, tutti e quattro si risolvono in un encomio iperbolico delle qualità del musico.

Come dichiara espressamente l'autore, si tratta di una ripresa da un epigramma greco scritto da Antipatro. Più precisamente, la fonte si può riconoscere in un carme scritto da Antipatro di Tessalonica per un eccellente musico (di controversa identificazione) di nome Glaphyros: questo epigramma risulta far parte della vastissima *Anthologia Graeca* oggi nota come *Anthologia Palatina*, ma che fra Quattro e Cinquecento si presentava con una configurazione molto diversa, etichettata come *Planudea* in quanto risalente alla sistemazione, fra XIII e XIV secolo, di Massimo Planude.⁷⁸ Non è il caso di fornire qui ulteriori approfondimenti filologici, ma

77. Il passo è edito da BELLONI, *L'Alciato*, p. 449, ma la ricollazione sul ms. Dresdese F 82 b, c. 278v (possibile anche sulla digitalizzazione accessibile sul sito <<http://digital.slub-dresden.de>>) consente diverse correzioni (in particolare *Pasitheae* dell'ultimo verso è letta dalla Belloni come *Pantheae*, con conseguente fraintendimento del riferimento mitologico); e nuova è l'interpretazione qui proposta, con l'identificazione della fonte greca.

78. Si tratta del carme IX, 517 (che a sua volta riprende IX, 266) dell'*Anthologia Palatina*, attribuito appunto ad Antipatro di Tessalonica. Per tutte le problematiche connesse e la bibliografia relativa si rinvia a LORENZO ARGENTIERI, *Gli epigrammi dei due Antipatri*, Levante, Bari 2003, pp. 38, 80, 192, 244, dove anche sono fornite indicazioni essenziali per l'identificazione storica del flautista Glaphyros. L'edizione più accessibile dell'epigramma è entro l'ed. dell'*Anthologia Palatina* a cura di Filippo Maria Pontani, 4 voll., Einaudi, Torino 1978-1981, III, pp. 264-5, 705.

si potrà almeno presentare il carme greco seguendo la lezione che verosimilmente l'Alciato teneva presente, ossia quella presentata entro la fondamentale edizione dell'*Anthologia Graeca* stampata presso Aldo Manuzio nel 1503:

Ὅρφεύς θήρας ἔπειδε, σὺ δ' Ὀρφέα· Φοῖβος ἐνίκα
τὸν Φρύγα, σοὶ δ' εἶκει μελπομένῳ, Γλάφυρε,
οὔνομα καὶ τέχνης καὶ σώματος. Οὐ κεν Ἀθήνη
ἔρριψεν λωτοὺς τοῖα μελιζομένη
οἶα σύ, ποικιλοτερπές· ἀφυπνώσαι κεν ἀκούων
αὐτὸς Πασιθέης Ὑπνος ἐν ἀγκαλίσιν.⁷⁹

Di stile più leggero ma con apprezzamento non meno alto è la menzione del Gaffurio entro l'*Opus macaronicorum* stampato a Toscolano sul Garda dall'intraprendente editore Alessandro Paganini il 5 gennaio 1521, dunque quando l'anziano musico era ancora in vita. L'autore dell'*Opus* si celava dietro lo pseudonimo di Merlin Cocai, ma in realtà era un monaco trentenne, Teofilo Folengo, allora quasi sconosciuto, ma pure destinato, per vie diverse, a una immediata fortuna europea. Nell'esteso poema che occupa quasi tutto l'*Opus*, il Folengo a un certo punto apre una lunga parentesi in lode della musica e dei musicisti del tempo, e alla fine, appena dopo la menzione di *Iosquinus*, cioè Josquin des Prez, chiude così la digressione, acutamente riconoscendo a Franchino il merito di avere insieme rinnovato le antiche regole ed averne elaborate di nuove:

tuque pater, Franchine, novas componere normas
incipi, et antiquas remove squallore sepultas.⁸⁰

Di lì a qualche anno, nel 1525, cioè tre anni dopo la morte del Gaffurio, e nel pieno disastro dello stato milanese, usciva l'*Opera nova* del poeta Antonio Fregoso, detto Fileremo, che raccoglieva sette *Silve*, ossia componimenti poetici sui

79. *Florilegium diversorum epigrammatum in septem libros*, Aldo Manuzio, Venezia 1503, c. 8r, in lezione peraltro corrispondente (a parte piccoli dettagli grafici) a quella poi compresa nell'*Anthologia Palatina*, IX 517. Questa la traduzione di Filippo Maria Pontani: «Orfeo magava le fiere, tu Orfeo; se Febo vinceva / Marsia il frigio, al tuo canto cede, Glàfiro — / 'fine' nel nome, nell' arte, nel corpo. Né i flauti li avrebbe / gettati Atena, come te sonando, / uomo di varie malie. Nell' udirti, destarsi potrebbe, / pur fra le braccia di Pasitea, il Sonno». Una presentazione essenziale, con bibliografia, dell'edizione aldina dell'*Anthologia Graeca* (che segue, innovandola, la princeps curata a Firenze da Giano Lascaris nel 1494) è data ultimamente da KOSTANTINOS SP. STAIKOS, *Le edizioni greche di Aldo Manuzio e i suoi collaboratori greci*, Aton, Atene 2016, pp. 192–3.

80. TEOFILO FOLENGO, *Opus Merlini Cocaii*, Alessandro Paganini, Toscolano sul Garda 1521, c. 196r, *Baldus*, l. XX, vv. 215–216. Questi versi non vennero ripresi nelle successive redazioni Cipadense (ca. 1536) e Vigaso Cocaio (ed. postuma 1552), e perciò risultano malnoti alla bibliografia folenghiana. L'egregio studio di Giulio Cattin, *Canti, canzoni a ballo e danze nelle Maccheronee di Teofilo Folengo*, «Rivista italiana di musicologia», X 1975 (= *Studi in onore di Nino Pirrotta*, Olschki, Firenze 1976), pp. 180–215, si concentra piuttosto sulle tracce di musica popolare.

temi più vari. Il secondo di quei testi, dedicato al patrizio milanese Iacopo Maria Stampa, è un poemetto in terzine volgari, suddivise in quattro canti, intitolato *De Musica*, nel quale si presenta un dialogo ambientato a Culturano, villa suburbana dei Fregoso, fra tre o quattro interlocutori.⁸¹ Nell'illustrazione e nel confronto delle diverse posizioni, esposte con scioltezza versificatoria e pregnanza lessicale, emergono precise competenze in campo musicale, estese e aggiornate conoscenze culturali, e prese di posizioni non banali sull'attualità; in breve, dopo un accorato lamento sulla tristezza dei tempi, si perviene all'auspicio che l'armonia sovrana in ogni degna composizione musicale possa applicarsi pure nella convivenza fra gli uomini come armonia sociale. Nel testo, a dire il vero, non si fa alcuna menzione esplicita del Gaffurio, e l'omissione si potrebbe forse anche spiegare con motivi di prudenza politica (non essendo opportuno, a quell'altezza, onorare il *regius musicus* già così legato al perdente potere francese); ma Maria Caraci Vela, che ha sottoposto il testo a una sagace e brillante analisi, ha suggerito che uno dei portavoce delle posizioni dell'autore, nel dialogo chiamato *Brembano*, sia proprio Franchino: e l'identificazione risulta ben argomentata e senza dubbio convincente.⁸² Ecco dunque, a tre anni dalla scomparsa, un ultimo saluto al musico lodigiano: a ribadire il valore altamente pedagogico e globalmente umanistico della musica, e la sua funzione consolatoria anche nei momenti più cupi della vita e della storia umana.

81. ANTONIO FILEREMO FREGOSO, *Opera nova*, con premessa di Enrico Boscano, per Giovanni Giacomo e fratelli da Legnano, Milano 29 luglio 1525, cc. 9r-15v. Dopo la ripresa a Venezia presso lo Zoppino nel 1528, il testo è stato riedito fra le *Opere* del Fregoso, a cura di Giorgio Dilemmi, Commissione per i Testi di Lingua, Bologna 1976, pp. 276-85.

82. Cfr. MARIA CARACI VELA, *Il «Dialogo de musica» di Antonio Fileremo Fregoso*, in *In cantu et in sermone: For Nino Pirrotta on his 80th Birthday*, ed. by Fabrizio Della Seta and Franco Piperno, Olschki, Firenze 1989, pp. 101-19. L'epiteto *Brembano* si spiegherebbe bene, poiché il padre del musico era nativo di Almegno nel Bergamasco, presso il fiume Brembo: cfr. STEFANI, *Le vite di Gaffurio*, pp. 28-9.

Edoardo Rossetti

L'«ISOLA BEATA» DEI MUSICI E DEGLI ARISTOCRATICI:
QUALCHE APPUNTO SU GERARCHIE SOCIALI E CULTURALI
NELLA MILANO DEL RINASCIMENTO*

Complessità milanesi: non solo la corte sforzesca

La ricostruzione della società e della vita culturale milanese degli ultimi due decenni del Quattrocento è stata schiacciata per molti anni dai quattro monumentali tomi di Francesco Malaguzzi Valeri dedicati a *La corte di Ludovico il Moro. La vita privata e l'arte a Milano nella seconda metà del quattrocento* (Hoepli, Milano 1913–1923). Anche a tralasciare le immediate e taglienti critiche che l'opera ricevette da parte di Roberto Longhi, sembra ora assodato che non possa più reggere la fascinazione neorinascimentale di questa poderosa costruzione — semmai ora utile a comprendere l'estremo capitolo di un dialogo sul recupero del Rinascimento lombardo che affonda le sue radici negli anni postunitari — o meglio nel decennio immediatamente precedente alla nascita dello Stato italiano; processo sul quale sarebbe quanto mai opportuno fare luce anche per comprendere l'evoluzione storiografica degli studi sul Quattrocento milanese e sulla dinastia visconteo-sforzesca.¹

Pur fornendo una serie di dati utili a comprendere la complessità del sistema culturale e sociale lombardo, il lavoro del Malaguzzi Valeri finiva da un lato per fagocitare completamente la variegata società milanese degli ultimi due decenni del XV secolo nel monolitico ideale della corte di Ludovico Maria Sforza e dall'altro per appiattire la cultura letteraria, artistica e musicale milanese del medesimo periodo come univoco frutto delle scelte e dei gusti del Moro. A rileggere quelle pagine si ha quasi l'impressione che le giornate del 31 agosto e 1° settembre 1499, quelle dell'implosione del sistema sforzesco, segnino la fine completa di un mondo, di

* Nel licenziare questo contributo mi sento particolarmente in debito, oltre che con i curatori del volume, con Letizia Arcangeli, Nadia Covini e Roberta Martinis, che ringrazio vivamente.

1. ROBERTO LONGHI, *Recensione a F. Malaguzzi Valeri, La corte di Ludovico il Moro. II. Bramante e Leonardo da Vinci*, in *Scritti giovanili (1912–1922)*, 2 voll., Sansoni, Firenze 1961, I, pp. 290–9. In generale sugli studi del Malaguzzi si veda ora *Francesco Malaguzzi Valeri (1867–1928). Tra storiografia artistica, museo e tutela*, a c. di Giulio Carlo Sciolla e Alessandro Rovetta, Scalpendi, Milano 2014.

una 'civiltà', non tenendo conto della continuità culturale legata proprio alla vivace stratificazione sociale urbana che non fu spazzata via dall'arrivo dei Francesi. La battuta di arresto e la vera cesura, nonché il declassamento di Milano dal ruolo di capitale europea, si ha invece durante la terribile congiuntura del terzo decennio del XVI secolo. La Milano in cui, sotto l'apparente benevolenza della tutela di Carlo V, rientrano gli sforzeschi nel 1529 — dopo la peste del 1524 e i saccheggi del 1526–27 (prove generali del Sacco romano storiograficamente più pregnante) — non è più la stessa città dalla quale erano stati cacciati i Francesi nel 1521.²

Esempio emblematico delle generalizzazioni del Malaguzzi è la frase relativa ai presunti rapporti fra Bramante e Ludovico il Moro:

l'artista non avrebbe potuto sviluppare l'attività sua magnifica per così lungo tempo, in un periodo di febbrile e non sempre composto desiderio di novità come quello, senza il continuo e fermo e convinto appoggio di Ludovico il Moro.³

In realtà, a rileggere ora, quasi un secolo dopo, l'attività di Bramante a Milano, l'idea che l'urbinate fosse così vicino al duca e che non avrebbe potuto operare altrimenti risulta quantomeno problematica, in considerazione della sfaccettata rosa di committenti con i quali il poliedrico artista ebbe a che fare nella capitale lombarda. Più che il diretto rapporto con i vertici della corte sforzesca, sembra essere l'aderenza a vari ambiti della complessa società milanese a garantire a Bramante, ma anche a Leonardo, una continuità di impegni per circa due decenni.⁴

Le stesse conclusioni che lo studioso emiliano riservava a Bramante influenzarono il giudizio anche su altri campi del mecenatismo milanese di fine Quattrocento, per esempio nel rapporto tra la città e la musica. Il Malaguzzi dedicava ai cantori ducali un passaggio del primo volume del suo testo e dieci anni dopo

2. Per un quadro anche storico del periodo si rinvia ai primi capitoli di ROSSANA SACCHI, *Il disegno incompiuto. La politica artistica di Francesco II Sforza e di Massimiliano Stampa*, 2 voll., LED, Milano 2005; una riflessione sulla cesura di questi anni in CARLO DIONISOTTI, *Girolamo Claricio*, «Studi sul Boccaccio», II 1964, pp. 291–341: 294; ora in CARLO DIONISOTTI, *Scritti di storia della letteratura italiana*, a c. di Tania Basile, Vincenzo Fera e Susanna Villari, vol. II, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2009, pp. 141–71: 143–4; un commento sulla cesura anche in EDOARDO ROSSETTI, «*Arca marmorea elevata a terra per brachia octo*». *Tra sepolture e spazi sacri: problemi di memoria per l'aristocrazia milanese tra Quattro e Cinquecento*, in *Famiglie e spazi sacri nella Lombardia del Rinascimento*, a c. di Letizia Arcangeli et al., Scalpendi, Milano 2015, pp. 169–227: 222–7.

3. FRANCESCO MALAGUZZI VALERI, *La corte di Ludovico il Moro*, vol. II, *Bramante e Leonardo da Vinci*, Hoepli, Milano 1915, p. 361.

4. EDOARDO ROSSETTI, *Bramante cortigiano? Note sui rapporti tra l'artista urbinato e la società milanese*, in *Bramante a Milano. Le arti in Lombardia 1477–1499*, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera, 4 dicembre 2014 – 22 marzo 2015), a c. di Matteo Ceriana et al., Skira, Milano 2015, pp. 95–9.

commissionava a Gaetano Cesari un ben più vasto capitolo nell'ultimo tomo.⁵ Se per lo sviluppo delle arti musicali il ruolo guida assunto dall'*entourage* che ruotava intorno alla cappella ducale è indubbio, specie per gli anni di Galeazzo Maria Sforza, sembra tuttavia opportuno chiedersi chi oltre al duca potesse assumersi nella Milano rinascimentale il ruolo di mecenate di cantori e musicisti, e soprattutto a quali ambienti sociali e culturali si legarono i cantori e i musicisti di stanza nella capitale del ducato.

Per rispondere a queste domande appare utile aggirare il generale appiattimento fornito dalla lettura malaguzziana della società milanese, per comprenderne, alla luce delle ricerche più recenti, tutta la complessità. Da qualche decennio infatti si è avviata, per merito di Letizia Arcangeli, Nadia Covini e di tutto il gruppo di lavoro ruotante intorno a Giorgio Chittolini presso l'Università degli Studi di Milano, un'opera di revisione della costruzione della società milanese e lombarda del Quattrocento. I risultati di questi studi si possono ora mettere a frutto in maniera mirata anche riguardo a ruoli, funzioni e relazioni tra la corte sforzesca, l'aristocrazia lombarda e la società civile milanese. La questione non può che riguardare anche i modi e le forme del mecenatismo culturale e artistico.

Indubbiamente nel complesso ambiente intellettuale milanese un ruolo di primo piano era quello assunto da Gaspare Ambrogio Visconti, poeta, ma soprattutto grande aristocratico di Lombardia, erede di uno dei principali rami del casato visconteo. È lui e non il Moro il principale mecenate del Bramante. È la sua morte (8 marzo 1499) e non la fuga del Moro (1° settembre 1499) a segnare l'allontanamento dell'urbinate da Milano e il suo trasferimento a Roma. Non a caso un Bramante avviato verso gli apici del successo romano non mancava di ricevere con nostalgia dalla capitale lombarda tre «libri a stampo ligati in cartono» tra i quali ovviamente ne compariva uno, i *Rithimi* editi nel 1493 per i tipi di Antonio Zarotto a cura di Francesco Tanzi con dedica a Niccolò da Correggio, dell'ormai defunto amico «messer Gaspare Ambrogio Vesconte».⁶ Ancora prima delle più recenti rivaluta-

5. FRANCESCO MALAGUZZI VALERI, *La corte di Ludovico il Moro*, vol. I, *La vita privata e l'arte a Milano nella seconda metà del Quattrocento*, Hoepli, Milano 1913, pp. 538-44; GAETANO CESARI, *Musici e musicisti alla corte sforzesca*, in *La corte di Ludovico il Moro*, vol. IV, *Le arti industriali, la letteratura, la musica*, Hoepli, Milano 1923, pp. 183-254.

6. A curare l'invio nel 1508 era l'ingegnere e notaio Maffiolo da Giussano, cfr. FRANCESCO REPISTI, *Bramante in Lombardia: regesto delle fonti*, in *Bramante a Milano e l'architettura fra Quattro e Cinquecento*, «Arte Lombarda», CLXXVI-CLXXVII 2016, pp. 197-218: 217, doc. 75. Su Gaspare Ambrogio Visconti, cfr. almeno: RODOLFO RENIER, *Gaspare Visconti*, «Archivio Storico Lombardo», XIII 1886, pp. 509-62, 777-824; GASPARE AMBROGIO VISCONTI, *I Canzonieri per Beatrice d'Este e per Bianca Maria Sforza*, a c. di Paolo Bongrani, Mondadori, Milano 1979; BORTOLO MARTINELLI, *La biblioteca (e i beni) di un petrarchista: Gaspare Visconti*, in *Veronica Gambarà e la poesia del suo tempo nell'Italia settentrionale. Atti del convegno (Brescia - Correggio 17-19 ottobre 1985)*, a c. di Cesare Bozzetti, Pietro Gibellini e Ennio Sandal, Olschki, Firenze 1989, pp. 213-61; SIMONE ALBONICO, *Appunti su Ludovico il Moro e le lettere*, in *Ludovicus Dux. L'immagine del potere*, a

zioni del ruolo politico e sociale del Visconti, evidenziato anche da un complesso sistema di mecenatismo che va ovviamente oltre il rapporto con Bramante, spetta a Simone Albonico il merito di avere affermato, già due decenni fa, la giusta distanza che si deve porre tra l'attività letteraria del Visconti e quella della vera e propria produzione letteraria cortigiana sforzesca:

Estremamente significativo è il silenzio assoluto sul duca, sul Moro e sulla corte che si riscontra all'interno dei *Rithimi*, documento della non funzionalità di un'opera come quella di Visconti agli interessi di corte all'altezza della fine degli anni Ottanta e oltre.⁷

È indubbio che Gaspare Ambrogio sia stato di fatto un elemento della corte sforzesca. Come primo cameriere lo si ricorda nei documenti entro l'autunno del 1479, cioè prima dell'arresto di Cicco Simonetta, ma come *ducalis camerarius* lo si ritrova anche durante tutti i primi anni Ottanta del Quattrocento.⁸ E lo stesso Bellincioni, lui sì poeta cortigiano, ricordava nel 1483 al marchese Federico Gonzaga come Gaspare Ambrogio insieme all'amico e sodale Antonietto Fregoso detto Fileremo fossero uomini che illustravano la corte sforzesca («tutti di chorte»)⁹. Inoltre è indiscutibile che alcuni dei sonetti del canzoniere per Beatrice d'Este, l'introduzione e conclusione del *Paulo e Daria amanti* e la *Pasitea* denotino una connotazione encomiastica nei confronti del Moro, peraltro ormai duca di Milano e dunque in posizione tale da ricevere istituzionalmente questi elogi.

È comunque necessario contestualizzare queste menzioni con alcune considerazioni. Una, preliminare, intorno a ruolo e funzioni dei componenti della corte ducale, l'altra attorno alle cronologie politiche del ducato di Milano. Il Visconti

c. di Luisa Giordano, *Diakronia*, Vigevano 1995, pp. 66–91: 83–4; CYNTHIA MUNRO PYLE, *Milan and Lombardy in the Renaissance: Essays in Cultural History*, La Fenice, Roma 1997, pp. 59–81; EDOARDO ROSSETTI, *Ritratti di baroni in città e vedute urbane in campagna. Un inedito inventario di Gaspare Ambrogio Visconti (1499)*, in *Squarci d'interni. Inventari per il Rinascimento milanese*, a c. di Edoardo Rossetti, Scalpendi, Milano 2012, pp. 71–101; ID., *Sotto il segno della Vipera. L'agnazione viscontea nel Rinascimento. Episodi di una committenza di famiglie (1480–1520)*, Nexo, Milano 2013, pp. 39–49, 75–83; MASSIMO ZAGGIA, *Bramante uomo di lettere*, in *Bramante a Milano*, pp. 101–8.

7. ALBONICO, *Appunti su Ludovico il Moro e le lettere*, pp. 83–4.

8. In un caso, il Visconti ha anche il titolo di «ducalis aulicus et camerarius», cfr. Archivio di Stato di Milano (da ora in poi ASMi), *Notarile*, b. 2946, notaio Enrico da Monza, 1478 maggio 30.

9. ASMi, *Autografi*, b. 112, fasc. 9, 1483 aprile 26; si legge anche in ANTONIO FILEREMO FREGOSO, *Opere*, a c. di Giorgio Dilemmi, Commissione per i Testi di Lingua, Bologna 1976, p. XVI, le cui pagine introduttive costituiscono ancora oggi un utile riferimento bibliografico sul poeta; anche GIORGIO DILEMMI, *Di un poeta 'milanese' fra Quattro e Cinquecento: Antonio Fileremo Fregoso*, in *Studi di filologia e di letteratura italiana offerti a Carlo Dionisotti*, Ricciardi, Milano – Napoli 1972, pp. 117–35; per qualche aggiornamento e precisazione cfr. ROSSETTI, *Sotto il segno della vipera*, pp. 42–3. Visconti e Fregoso sono ricordati appaiati, insieme a Niccolò da Correggio, anche dal Calmeta, cfr. VINCENZO CALMETA, *La vita di Serafino Aquilano*, in *Prose e lettere edite e inedite*, a c. di Cecil Grayson, Commissione per i Testi di Lingua, Bologna 1959, p. 71.

e il Fregoso prima di essere camerieri ducali erano grandi feudatari, o perlomeno grandi signori con ampie possessioni agricole e una ascendenza di consolidata tradizione nobiliare; la loro funzione era quella di valorizzare, illustrare, la corte del duca, non tanto quella di approfittare della propria posizione presso il principe per effettuare una scalata sociale che non aveva ragion d'essere. Così risulta anche da una delle poche liste conosciute relative alla corte di Ludovico il Moro, dove compiti e nomi corrispondono in modo chiaro a gerarchie e ruoli diversi: in essa i più oscuri camerieri Niccolò da Parma e Ludovico Borsani («ad tagliar el pane») stanno sì insieme, ma con le giuste distinzioni, rispetto ai gentiluomini, pure camerieri ducali, Oldrado Lampugnani signore di Legnano («alla spada e sopra la familia»), Francesco Trivulzio, Giovanni Castiglioni, Cesare Birago, Francesco Visconti, Ludovico Malaspina, Antonio Maria Crivelli, e così via.¹⁰ Una cosa era essere un Visconti di ramo illustre, come era Gaspare Ambrogio, o il figlio (sebbene illegittimo) dell'ex signore di Carrara e Lunigiana, come nel caso di Antonietto Fregoso, ambedue inclusi quasi a forza nella corte ducale per renderla più prestigiosa, un'altra cosa era essere Gaudenzio da Novara «spenditore de cucina», Cristoforo *Bastero* «magistro da basti de mulli», o Angelo da Mapello «che fu ortolano in porta Tosa», solo per fare qualche semioscuro nome di «gente nova e de minimo essere», famigliari della corte 'privata' di Ludovico il Moro da lui usati «da farli fare quello che non averia facto gentiluomeni». ¹¹ Oltre a Bernardino Corio, commentatore del ruolo avuto da questi cortigiani di basso rango, è il lodigiano Alberto Vignati, un filo-francese, estimatore del concittadino Franchino Gaffurio (il celebre maestro di musica), a menzionare questi personaggi, insieme agli uomini d'arme pavesi Bernardino e Giacomo da Corte, come collaboratori nell'arresto del castellano Filippo Eustachi e nella definitiva ascesa di Ludovico il Moro nel settembre 1489.

L'evento appena menzionato riporta a una seconda questione, quella cronologica: l'arresto del castellano Eustachi nel 1489 segnava evidentemente un cambio di scala nella politica del Moro, che ora poteva diventare veramente l'artefice incontrastato della politica ducale, senza l'ingombrante presenza di quei rivali politici che avevano minato la sua posizione durante il governo-ombra degli anni Ottanta. Nel decennio precedente al 1489 il ruolo del Moro, benché luogotenente

10. ASMi, *Registri delle Missive*, 206b, c. 152v, 1497 giugno 25, *Lista delli camareri de camera con li officii loro*.

11. BERNARDINO CORIO, *Storia di Milano*, a c. di Anna Morisi Guerra, 2 voll., UTET, Torino 1978, II, p. 1476; ALBERTO VIGNATI, *Memorie storiche dall'anno 1447 al 1513*, Lodi, Biblioteca Comunale Laudense, ms. XXIV.B.27, cc. 16v-17r. Nadia Covini conferma l'impiego di Gaudenzio da Novara, segnalando diversi documenti contenuti in ASMi, *Carteggio Visconteo-Sforzesco*, per la primavera-estate del 1490. Si può supporre che il da Mapello fosse ortolano nel senso di custode del viridario che Ludovico il Moro possedeva in Porta Tosa, appezzamento di terra sul quale si tornerà in altra sede.

generale, era vincolato, e anche la sua guida culturale limitata ad alcuni sporadici interventi mirati, che sembrano restare marginali rispetto a quelli che si possono considerare i veri apici della cultura milanese.¹² Il fatto che quindi il Visconti decanti il Moro nella *Pasitea* o nel *Paolo e Daria amanti*, un testo che resta comunque un 'poema cavalleresco cittadino' o «romanzo cittadino» (quasi un ossimoro felice di Antonia Tissoni Benvenuti),¹³ o che lo stesso Franchino Gaffurio esalti Ludovico Sforza nel cosiddetto mottetto 'di stato' *Salve decus genitoris*, dal quale traeva spunto il saggio di Francesco Degrada nel convegno sul Moro del 1983,¹⁴ non assimila completamente Visconti o Gaffurio ai cortigiani degli Sforza, e il termine andrebbe usato con le dovute cautele nelle biografie di entrambi.

Più in generale anche al di là del caso lombardo, sarebbe da rimettere in discussione — negli studi sulle corti rinascimentali, forse da riprendere alla luce di più recenti sviluppi storiografici — il modello di un principe capace di guidare e stimolare a trecentosessanta gradi lo sviluppo di lettere, arti e musica nel proprio stato senza tenere conto delle voci molteplici e complesse che con il signore interagivano a diversi livelli. Tanto più in un ambiente come quello milanese, al quale non si può applicare lo schema del *Cortegiano* di Baldassarre Castiglione, il modello della «città in forma di palazzo» («non un palazzo, ma una città in forma di palazzo esser pareva» [I, 2]).¹⁵ Una parte della storiografia ha efficacemente giocato su questa fortunatissima espressione per descrivere il rapporto tra la città e il palazzo del principe, in senso architettonico e urbanistico, ma anche in senso sociale e politico: laddove, a un palazzo organizzato come una città, si affiancava una città di dimensioni modeste, regolata come un palazzo e quasi in tutto pervasa fisicamente e socialmente dalla *familia* del principe. Si tratta però di un modello applicabile solo alle piccole corti della Romagna e dell'Appennino adriatico, ai piccoli marchesati piemontesi, a Mantova e a Urbino, al massimo alla Ferrara estense

12. Sulla crisi politica del 1489 e il suo contesto si veda NADIA COVINI, «La bilancia dritta». *Pratiche di governo, leggi e ordinamenti nel ducato sforzesco*, Franco Angeli, Milano 2007, pp. 294–317. Solo per evidenziare un contrasto, mentre nel 1486 Bramante lavora in casa del Visconti, il Moro fa decorare alcune stanze del castello di Cusago ai senz'altro meno aggiornati Giovanni Pietro da Corte e Giovanni Angelo Mirofoli da Seregno (ASMi, *Notarile*, b. 3883, notaio Francesco Barzi, 1486 aprile 16; JANICE SHELL, *The Scuola di San Luca, or Universitas Pictorum, in Renaissance Milan*, «Arte Lombarda», CIV 1993, pp. 78–99: 86).

13. ANTONIA TISSONI BENVENUTI, *La letteratura dinastico-encomiastica a Milano nell'età degli Sforza*, in *Milano e Borgogna. Due stati principeschi tra Medioevo e Rinascimento. Atti del convegno (Milano, 1–3 ottobre 1987)*, a c. di Jean-Marie Cauchies e Giorgio Chittolini, Bulzoni, Roma 1990, pp. 195–205: 202–3.

14. FRANCESCO DEGRADA, *Musica e musicisti nell'età di Ludovico il Moro*, in *Milano nell'età di Ludovico il Moro. Atti del convegno (Milano, 28 febbraio–4 marzo 1983)*, 2 voll., Archivio storico civico e Biblioteca Trivulziana, Milano 1983, II, pp. 409–15.

15. BALDESAR CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano*, a c. di Walter Barberis, Einaudi, Torino 1998, p. 18.

— queste ultime appunto le corti sopravvissute alle guerre d'Italia che descrive il Castiglione. Non si può dubitare della presenza, anche assai pervasiva, di una corte sforzesca che con i suoi tentacoli si insinua in vari modi nella vita pubblica e intellettuale della capitale, tuttavia in una città come Milano le scelte culturali, ma anche quelle politiche, non si possono e non si potevano riassumere univocamente nel ruolo giocato dalla sola famiglia regnante.¹⁶

Non solo Milano risulta essere a queste date la seconda città d'Europa per dimensioni e popolazione,¹⁷ ma è anche, solo per fare un esempio impressionante e forse un poco trascurato, una città dove il mercato dei libri a stampa (nato da poco), stando al bilancio di una sola compagnia commerciale, movimentava nel solo anno 1481, in uno snodo geograficamente strategico tra Venezia, Ulma e Lione, 7.000 volumi con un investimento di circa 10.000 ducati.¹⁸ Uno dei soci dell'impresa — che vedeva impegnati librai, stampatori e banchieri provenienti da Milano, l'area tedesca e il Veneto — era Ambrogio Caimi, personaggio interessante anche perché direttamente vicino a Gaspare Ambrogio Visconti, forse perfino l'intermediario dell'arrivo a Milano dell'edizione della *Cosmografia* di Tolomeo corredata da ricche tavole e pubblicata a Ulma da Lienhart Holl nel 1482, contenente un'immagine del planisfero che ispirò verosimilmente il mappamondo dell'*Eraclito e Democrito* di Bramante affrescato in casa Visconti.¹⁹

16. Sul complesso dialogo interno alla società milanese e sulla sua stratificazione si rinvia ai molteplici studi di LETIZIA ARCANGELI: cfr. almeno «*Eligo sepulturam meam...*». *Nobiles, mercatores, élites vicinali tra parrocchie e conventi*, in *Famiglie e spazi sacri*, pp. 299–307; EAD., *Alle origini del consiglio dei sessanta decurioni: ceti e rappresentanza a Milano tra Massimiliano Sforza e Francesco I di Valois (maggio 1515–luglio 1516)*, in *Con la ragione e col cuore. Studi dedicati a Carlo Capra*, a c. di Stefano Levati e Marco Meriggi, Franco Angeli, Milano 2008, pp. 33–75; EAD., *Milano durante le guerre d'Italia (1499–1529): esperimenti di rappresentanza e identità cittadina*, «Società e Storia», CIV 2004, pp. 226–66.

17. Cfr., in merito ai dati demografici, le considerazioni riassuntive di FRANCESCO SOMAINI, *La chiesa ambrosiana e l'eredità sforzesca*, in *Prima di Carlo Borromeo. Istituzioni, religione e società agli inizi del Cinquecento*, a c. di Alberto Rocca e Paola Vismara, Biblioteca Ambrosiana – Bulzoni, Milano – Roma 2012 (Studia Borromaica, 26), pp. 17–48: 22.

18. ARNALDO GANDA, *Stampatori e librai del Quattrocento che si spostano da Venezia a Milano e viceversa*, in *Mobilità dei mestieri del libro tra Quattrocento e Seicento. Atti del convegno (Roma, 14–16 marzo 2012)*, a c. di Marco Santoro e Samanta Segatori, Fabrizio Serra, Pisa – Roma 2013, pp. 255–65: 261, 264.

19. DAWSON KIANG, *The «Mappamondo» in Bramante's Heraclitus and Democritus*, «*Achademia Leonardi Vinci*», v 1992, pp. 128–35. Il Caimi finanziava anche i *Commentaria in Vergilium* di Servio Onorato Mauro (ARNALDO GANDA, *Il «tipografo del Servius H 14708» ha un nome: Domenico Giliberti da Vespolate*, «Bibliofilia», LXXXVII 1985, pp. 227–66: 227–8), ma forniva anche la carta per la *Sforziade* di Giovanni Simonetta, cfr. ARNALDO GANDA, *Cenni su carta, cartai e cartolai nel Quattrocento milanese*, «La Bibliofilia», CXVI 2014, pp. 149–63: 157–8. Considerevoli erano i suoi rapporti con Gaspare Ambrogio Visconti. Il Caimi faceva da intermediario delle somme (800 lire imperiali) versate dal Visconti agli Osservanti di Sant'Angelo per adempiere il testamento della zia Lucia Alciati (ASMi, *Notarile*, b. 3437, notaio Antonio Cernuschi, 1482 maggio 2) e prestava

Peraltro, dato non secondario, in questa complessa situazione, a diventare le sedi di vere e proprie variegiate corti umanistiche erano le dimore degli aristocratici di Lombardia. Vale la pena di sottolineare che a casa Visconti abitavano non solo lo stesso Bramante — che significativamente non dimorò mai né in castello, né presso la corte dell'arengo, l'antico palazzo dei Visconti accanto al Duomo dove erano relegati e ammassati una serie di cortigiani senza casa propria in Milano —, ma, come si annota di seguito, anche Baldassarre Taccone, il Macaneo e un altro stuolo di personaggi dei quali manca ancora una definizione precisa. Insomma l'abitazione di Gaspare Ambrogio a San Pietro in Camminadella, tra musicisti, precettori, segretari, artisti, umanisti che vivevano e mangiavano alla tavola del Visconti era una vera e propria corte autonoma, in qualche modo vivacissima appendice di quella ducale, ma comunque non del tutto assimilabile e sovrapponibile a quella sforzesca propriamente detta.

Umanisti, musicisti e cantori nell'*Isola beata* di Enrico Boscano

Una nuova luce sui referenti culturali di cantori e musicisti in Milano è gettata da un interessante manoscritto riemerso in epoca relativamente recente sul mercato antiquario e significativamente proveniente dal collegio barnabita di San Michele a Vienna, centro fondato da un pronipote di Gaspare Ambrogio Visconti.²⁰ Si tratta di un'elegante raccolta di testi di viaggio di antica tradizione nella quale è però inserita anche l'ancora inedita (ma si attende a brevissimo un'edizione a cura di Jill Pederson) *Isola beata* di Enrico Boscano (cc. 1–92) dedicata a Simone Crotti di Casalino, soprannominato *Musicola*, e con sonetto proemiale di Antonietto Fregoso.²¹ Amico intimo di Lancino Curti, il Crotti era referente di Franchino Gaffurio — a lui il lodigiano indirizzava la lettera di apertura del suo *Angelicum ac divinum opus musice*, Gotardum de Ponte, Mediolani 1508 — e zio della Donnina sposa di Gian Gaspare Visconti primogenito di Gaspare Ambrogio.²² L'*Isola beata* risale al

inoltre del denaro al Visconti, ricevendo in cambio in affitto la possessione della Cascina Bianca di Vignate, già di Lucia Alciati, attigua ad altre proprietà del Caimi a Gorgonzola (ivi, b. 2881, notaio Giovanni Francesco Castiglioni, 1482 novembre 20; ivi, b. 3986, notaio Giovanni Antonio Bianchi, 1486 ottobre 7).

20. Christie's, 26 marzo 2003, Londra, King Street: <<https://www.christies.com/lotfinder/Lot/henrico-boscano-isola-beata-in-italian-odoric-4068823-details.aspx>>.

21. JILL PEDERSON, *Henrico Boscano's «Isola beata»: New Evidence for the Academia Leonardi Vinci in Renaissance Milan*, «Renaissance Studies», XXII 2008, pp. 450–75.

22. Nel febbraio del 1499, Donnina di Gerolamo Crotti, fratello di Simone, aveva sposato Giovanni Gaspare Visconti di Gaspare Ambrogio (ASMi, *Notarile*, b. 1891, notaio Antonio Zunico, 1499 maggio 23). Simone, figlio del condottiero sforzesco Luca Crotti e di Elisabetta Trovamala, rimane personaggio sfuggente, ma, a quanto si intuisce, centrale per la cultura milanese a cavaliere tra i due secoli; cfr. FRANCA LEVEROTTI, «*Governare a modo e stillo de' Signori...*». *Osservazioni in margine all'amministrazione della giustizia al tempo di Galeazzo Maria Sforza duca di Milano*

1513, ma descrive riunioni culturali che avvenivano a Milano durante gli ultimi due decenni del XV secolo. La costruzione letteraria dell'autore deve essere dotata di una certa verosimiglianza, anche considerato il fatto che l'autore, Enrico Boscano, figurava come testimone a diversi atti notarili rogati in casa di Gaspare Ambrogio Visconti fin dal 1481.²³ Il dialogo si svolge tra un gentiluomo, che rischia di essere proprio il Visconti, un medico, che ci si potrebbe spingere a identificare con Guidotto Magenta (consuocero del Visconti), un pittore e architetto, identificato con Leonardo, ma che potrebbe essere più verosimilmente riconosciuto in Bramante, e un frate; l'argomento motore della discussione riguarda la possibilità che esista redenzione e beatitudine anche su un'isola (ovvio riferimento alle nuove isole scoperte di là dell'Atlantico) dove non si conosce il messaggio di salvezza legato al sacrificio del Cristo.²⁴ Il dialogo si dovrebbe svolgere peraltro in una stanza affacciata sul giardino «con diverse figure e prospettive» (c. 82),²⁵ che potrebbe

(1466–76), Olschki, Firenze 1994, p. 38; MARIA NADIA COVINI, *L'esercito del duca. Organizzazione militare e istituzioni al tempo degli Sforza (1450–1480)*, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, Roma 1998, p. 203. Il soprannome *Musicola* gli è dato dal Curti nel carne che chiude l'*Angelicum ac divinum opus* del Gaffurio. Nel 1501, il Crotti era uno dei deputati del Monte di Pietà milanese (FELICE CALVI, *Vicende del Monte di Pietà in Milano*, Angeli, Milano 1871, p. 168). Nel settembre 1515, stando al Prato, fu tra i Ventiquattro «homini da bene», «accetti alla plebe e al duca», eletti ad affiancare Massimiliano Sforza in vista della resistenza ai Francesi (ARCANGELI, *Alle origini del consiglio dei sessanta*, pp. 60–1, nota 126). Simone era stimato nel 1524 per la parrocchia di Sant'Alessandro in Zebedia di Porta Ticinese con una partita di 24.000 ducati, mentre i tre nipoti (Lancelotto, Galeazzo e Alessandro, figli di Antonio) figuravano con tre voci da 8.000 ducati cadauna nelle parrocchie di San Sebastiano e Sant'Eufemia (ASMi, *Censo p.a.*, b. 1520). Con un primo testamento aveva disposto di fare costruire una cappella a Santa Maria di Casalè presso Robbio (PV) in tutto simile a quella fatta costruire nell'amadeita Santa Maria della Pace da Antonio Marliani (ASMi, *Notarile*, b. 1940, notaio Antonio Bombelli, 1496 aprile 19). Nei primi anni del Cinquecento, il Crotti fu committente di Cristoforo Solari per opere imprecisate (GIOVANNI AGOSTI, *La fama di Cristoforo Solari*, «Prospettiva», XLVI 1986, pp. 57–65: 61, nota 41).

23. ASMi, *Notarile*, b. 2881, notaio Giovanni Francesco Castiglioni, 1482 giugno 7; ivi, 1483 maggio 30.

24. Sul contesto di queste discussioni si rinvia a ADRIANO PROSPERI, *America e Apocalisse e altri saggi*, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, Pisa 1999, pp. 15–63; ID., *Attese millenaristiche e scoperta del Nuovo Mondo*, in *Il profetismo gioachimita tra Quattrocento e Cinquecento. Atti del III congresso internazionale di Studi Gioachimiti (San Giovanni in Fiore, 17–21 settembre 1989)*, a c. di Gian Luca Podestà, Marietti, Genova 1991, pp. 433–60. Si vedano le questioni specificatamente milanesi a cui si lega questo dialogo in EDOARDO ROSSETTI, *Visioni di riforma. Il cardinale spagnolo Bernardino López de Carvajal e le élite milanesi nella crisi religiosa di primo Cinquecento (1492–1521)*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Padova – Università Ca' Foscari di Venezia – Università degli Studi di Verona 2017.

25. Si confronti l'expertise di Christie's, <<https://www.christies.com/lotfinder/Lot/henricoboscano-isola-beata-in-italian-odoric-4068823-details.aspx>>.

essere la prima menzione della cosiddetta camera dei Baroni della casa di Gaspare Ambrogio Visconti; ma su questa stanza si torna di seguito.²⁶

A richiamare l'attenzione sul testo, per gli studi relativi ai musicisti e cantori sforzeschi, è stato recentemente un contributo di Marco Bizzarini dedicato al discusso ritratto di *Musico* leonardesco.²⁷ Lo stesso Enrico Boscano, facendo parlare nella prefazione il cugino Andrea, ricordava come la sua casa fosse «la fucina e il cimento delli savi e l'academia di molti signori, conti e cavalieri, philosophi e poeti, e musicisti, tutti adornati da virtù e boni costumi». Le riunioni milanesi che dovevano svolgersi quindi anche nella modesta *domus* dei Boscano, sita tra la Scala e via Broletto, annoveravano infatti:

quelli homini da bene che io conobbe in la tua Academia e, primi che io me ricorda forno li magnifici Gaspare Visconti e Antonio Fileremo da Campo Fulgoso. Anchora Bartolomeo Simonetta, Messer Cesare Sacco, el Lancino, e Bernardo Aretino detto «Unico», e il Cornigero, el Antonio Pelloto, el Bellincioni, Cornelio Balbo, Ambrosio Archinto. Poi certi pictori et ingegneri, Leonardo da Vinci, Bramante e Caradosso. Poi Joanne Maria Giudeo e Bagno perfetti sonatori da liuti. Poi certi musicisti messer Janes da Legi, e Pietro da Olli, e Gasparo, e Giovan Ciecho, e molti altri philosophi et musicisti che io non mi ricordo di soi nomi. Poi Antonio Pagano, Perino e Maphirone sonatori de fianti, piferi, e tromboni.²⁸

I primi ad essere menzionati in questo elenco sono ovviamente il Visconti e il Fresco. Gaspare Ambrogio può dunque con assoluta sicurezza essere indicato come uno dei possibili mecenati di musicisti e cantori nella società milanese. D'altra parte il Visconti era commemorato nella lapide del proprio sepolcro della cappella di San Giovanni Evangelista in Sant'Eustorgio non tanto come poeta, ma come «musicus peritissimus».²⁹ L'espressione lapidaria allude probabilmente non sen-

26. Sugli affreschi si vedano da ultimo MATTEO CERIANA – EDOARDO ROSSETTI, *I «baroni» per Gaspare Ambrogio Visconti*, in *Bramante a Milano*, pp. 55–76 e le schede degli stessi a pp. 191–5, nn. III.2–9.

27. MARCO BIZZARINI, *Gli enigmi del Musico di Leonardo e dei cantori oltremontani alla corte sforzesca*, in *Cultura oltremontana in Lombardia al tempo degli Sforza (1450–1535)*. Atti del convegno (Università de Genève, 12–13 aprile 2013), a c. di Frédéric Elsig e Claudia Gaggera, Viella, Roma 2014, pp. 261–79: 278–9.

28. PEDERSON, *Henrico Boscano*, pp. 453–4.

29. Così in un testo perduto e costruito probabilmente su un elenco di Tristano Calco fornito dal Sitoni di Scozia allo studioso Giuseppe Volpi impegnato in un'opera encomiastica da dedicarsi al ramo barese dei Visconti: «12. Gaspar Ambrosius, eques, senator, musices peritissimus, obiit anno aetatis 38. 8 martii 1499» (GIUSEPPE VOLPI, *Historia dei Visconti*, 2 voll., Napoli 1748, pp. 284–5). Da notare che una copia di questa genealogia viscontea si trovava alle cc. 445–53 del perduto Trivulziano 1436 appartenente a Galeazzo Visconti, figlio appunto di Gaspare Ambrogio (GIULIO PORRO, *Trivulziana. Catalogo dei codici manoscritti*, G. B. Paravia, Torino 1884, pp. 459–61; ANNALISA BELLONI, *Tristano Calco e gli scritti inediti di Giorgio Merula*, «Italia Medioevale e Umanistica», xv 1972, pp. 283–328: 296–7).

za qualche voluta ambiguità al rapporto tra musica e poesia. D'altra parte però è innegabile che la prestigiosa dimora del Visconti fosse luogo in cui la musica rivestiva uno spazio di primo piano.

Nell'inventario del maggio 1499, nella stanza «sopra la camera dove dormiva madona», accanto alle sale «de li arbori» e «de baroni», si trovava un clavicordo. Mentre nello studiolo del Visconti sito al piano terreno accanto alla sua camera erano conservati: «liuto uno spagnolo grosso con la capsas; [...] viole due spagnole con la capsas».³⁰ Sono probabilmente strumenti simili a quelli che si ammirano inseriti in fastosi trofei sulle pareti della cosiddetta Sala della musica nella casa del priore di Viboldone — raro scampolo di decorazione rinascimentale milanese d'interno e dimostrazione di come non solo a Roma la cultura musicale avesse influenzato il mondo della pittura. La stanza fu forse commissionata da Ludovico Landriani, il preposito umiliato, tesoriere ducale durante le restaurazioni sforzesche, esperto di architettura (stando al Cesariano), presente alla celebre riunione per valutare i progetti della porta settentrionale del Duomo insieme ad alcuni umanisti già sodali di Gaspare Ambrogio come Cesare Sacco e Lancino Curti.³¹

Non bisogna poi dimenticare che sempre a casa Visconti, nella biblioteca, fornitissima, tra testi di Pico, Boiardo e Poliziano, una bibbia in volgare (forse nell'edizione veneziana di Niccolò Malerbi) e l'edizione romana di Vitruvio a cura di Giovanni Sulpizio da Veroli, non mancavano anche un «Presbiter Franchinus de Musicha», o meglio «Musica di prete Lanfranchino».³² Difficile essere più

30. Non è possibile rendere conto degli strumenti musicali che compaiono negli inventari milanesi, forse vale però la pena di precisare che alcuni di questi potevano provenire dall'area germanica. Nel 1509 il mercante *magister* George Grimbach, rappresentante milanese della compagnia degli Humpis di Ravensburg, ricordava nel proprio testamento di avere accomodato l'organo ligneo delle monache di Santa Redegonda destinandolo in legato agli scolari di Santa Caterina, mentre lasciava alla figlia di Branda Retondi da Saronno, mercante e oste dell'albergo di San Giorgio, figlio e fratello di noti scultori, un clavicordo (ASMi, *Notarile*, b. 5203, notaio Donato Dugnani, 1509 gennaio 8); per un commento del testamento cfr. TIZIANA DANIELLI, in *E viene il tempo della pietà. Sentimento e poesia nei testamenti. Catalogo della mostra (Milano, Archivio di Stato, 5 novembre 2009–26 febbraio 2010)*, Archivio di Stato, Milano 2009, pp. 63–6.

31. MARCO ROSSI, *Episodi figurativi fra Cinquecento e Seicento*, in *L'Abbazia di Viboldone, Amilcare Pizzi*, Milano 1990, pp. 215–37: 215, 224–8; LAURA MAURI VIGEVANI, *La sala della musica di Viboldone*, «Ca' de sass», CXXXVI dicembre 1996, pp. 14–21. Da ultimo sulla riunione del 1503 e i suoi partecipanti, cfr. FRANCESCO REPISTHI, *Bramantino e il Duomo di Milano*, in *Bramantino e le arti nella Lombardia francese (1499–1525). Atti del convegno (Lugano, 6–7 novembre 2014)*, a c. di Mauro Natale, Skira, Milano 2017, pp. 189–203: 191–2; per il rapporto fra pittura e musica a Roma, cfr. PHILINE HELAS, «*Suavibus plena sonis et cantibus*». *Musik in der römischen Kunst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts*, in *Musikalische Performanz und päpstliche Repräsentation in der Renaissance*, hrsg. von Klaus Pietschmann, «Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik», XI 2012, pp. 45–90.

32. Per l'inventario Visconti cfr. ROSSETTI, *Ritratti di baroni in città*; per i libri di Franchino cfr. p. 97.

precisi, perché il testo potrebbe identificarsi sia con l'edizione del *Theorica musicae* (Mediolani, Philippus de Mantegatiis, Cassanus, Johannes Petrus de Lomatio, 15 dicembre 1492), che con l'elegantissima *Practica musicae*, capolavoro dell'editoria figurata lombarda (Mediolani, Guillermus Le Signerre, Johannes Petrus de Lomatio, 30 settembre 1496).³³ Dato secondario, ma potenzialmente significativo, entrambi i lavori del teorico lodigiano erano finanziati da un Giovanni Pietro da Lomazzo che verrebbe voglia di identificare nell'imprenditore edile, «abitatoris Laude», impiegato da Lorenzo Mozzanica per coordinare i lavori di fortificazione del castello laudense attorno al 1508.³⁴ La prima edizione — dedicata a Ludovico il Moro ancora duca di Bari e chiusa da un carme di Lancino Curti — potrebbe essere comunque di particolare interesse perché stampata da quel Filippo Mantegazza detto il Cassano (non Cassano d'Adda, come in una certa tradizione storiografica, ma Cassano Magnago), e che si definisce come proveniente dalla «Ca' Bianca de li Visconti», ovvero il castello di Gaspare Ambrogio nel villaggio prossimo al borgo di Gallarate.³⁵

Comunque nella stessa *familia* del poeta si annoveravano anche dei musicisti, come è attestato da una lista di debiti di uno dei suoi figli, che per il 1523 segnala la presenza in casa Visconti di un non ancora ben identificato «Ottaviano da Landriano sonatore de lira», verosimilmente lo stesso omonimo ricordato nel 1519 a margine di un legato di panno bruno per i servitori di casa anche nel testamento di Paolo, altro figlio di Gaspare Ambrogio.³⁶

La formazione del poeta è questione su cui bisognerebbe ancora lavorare. Sempre che non si possa un giorno identificare lo zio di Gaspare Ambrogio con il Pietro Visconti che compare negli *Epigrammaton* di Lancino Curti, si può inferire che almeno in parte il giovane Gaspare dovette assorbire il clima presente nella casa del potentissimo suocero, Cicco Simonetta; così come avvenuto per l'amico Antonietto Fregoso che in quella dimora era cresciuto, affidato alle cure del primo segretario dal padre Spinetta. Sulla cultura del calabrese sarebbe quanto mai necessario un affondo, ma vale la pena qui di ricordare solo come il Simonetta avesse richiesto all'ambasciatore milanese a Venezia, Gerardo Colli, di impegnarsi insieme al cantore Filippo da Macerata per trovare un giovane tra i dodici e i quindici anni, «non de molta bellezza, ma pur de bono intellecto [...] quale sapesse bene

33. SILVIA URBINI, *Il Libro delle Sorti di Lorenzo Spirito Gualtieri*, Franco Cosimo Panini, Modena 2006, pp. 83–101, 120–5; LAURA ALDOVINI – CORINNA TANIA GALLORI, *Dal Nord a Milano: stampe e stampatori tra Quattro e Cinquecento*, in *Cultura oltremontana in Lombardia*, pp. 211–59: 223.

34. ASMi, *Notarile*, b. 6374, notaio Ottaviano Carminati de' Brambilla, 1508 dicembre 5.

35. Per la produzione editoriale del Mantegazza alla luce del rapporto con i Visconti, cfr. ora ROSSETTI, *Visioni di riforma*, pp. 45–8.

36. AVFDMi, *Eredità*, b. 108, doc. 15, 1523; ASMi, *Notarile*, b. 8294, notaio Francesco Sacchetti, 1519 settembre 7.

cantare, havesse bona voxe et anchora fondamento et raxone del canto [...] che sappia sonare bene de liuto, et cantare con dicto liuto et senza», per l'istruzione dei propri figli, tra i quali era ovviamente compresa Cecilia poi andata in sposa a Gaspare Ambrogio.³⁷

Se però il soggetto musica è marginale rispetto alla produzione poetica del Visconti,³⁸ l'amico Fregoso, che segue immediatamente Gaspare nell'elenco del Boscano, dedica invece alla melodia il secondo poemetto delle *Silve* pubblicate per intermediazione proprio di Enrico Boscano nel 1525: il *Dialogo de musica* in terza rima, che è peraltro «il primo dialogo musicale scritto in italiano recante espressamente un tale titolo».³⁹ Il testo è dedicato a Giacomo Maria Stampa, personaggio singolare, il cui profilo di committenza è stato ricostruito da Rossana Sacchi, ma sul quale forse varrebbe la pena di condurre ulteriori approfondimenti, almeno per la disinvolta unione socialmente squilibrata tra il gentiluomo milanese e la contessa Barbara Gonzaga, già vedova Sanseverino Aragona di Caiazzo.⁴⁰ La scena del dialogo è ambientata a Colturano, nella villa un tempo viscontea che il Fregoso ha rilevato. Il poeta è qui visitato nel suo romitaggio campestre dal musicista Brembano, dall'umanista calabrese Antonio Telesio (a Milano almeno dal 1517) e da Bartolomeo Simonetta; i tre sono, insieme a «un famigliar mio, ch'era musico sufficiente e perusino» — un'altra attestazione, dopo il suonatore di lira di casa Visconti e il maestro di canto di casa Simonetta, di musicisti al servizio nelle grandi *domus* milanesi⁴¹ —, gli interlocutori del dialogo. Su un passaggio significativo e 'politico' del dialogo ci si soffermerà più avanti, ma vale la pena di annotare

37. EMILIO MOTTA, *Musici alla corte degli Sforza. Ricerche e documenti milanesi*, «Archivio Storico Lombardo», XIV 1887, pp. 29–64, 278–340, 514–61: 554–5; poi ripreso in EVELYN S. WELCH, *Sight, Sound and Ceremony in the Chapel of Galeazzo Maria Sforza*, «Early Music History», XII 1993, pp. 151–90: 156–7.

38. Salvo incidentali riferimenti a musica e balli, un solo sonetto del canzoniere a Beatrice è dedicato a una «monica che canta divinamente»; più interessante lo scambio di componimenti poetici, giocati sulle medesime rime, tra il Visconti e un Costantino da Liegi (Legie) che per i riferimenti ad Anfione può essere identificato come un musicista o cantore: cfr. VISCONTI, *I Canzonieri per Beatrice d'Este*, pp. 86–7, 91–2. Nei *Ritmi* invece è una gentildonna milanese a essere lodata come «musica eccellentissima», cfr. GASPARE AMBROGIO VISCONTI, *Rithimi*, Antonio Zarotto per Francesco Tanzi, Mediolani 1494, c. 4v.

39. MARIA CARACI VELA, *Il «Dialogo de Musica» di Antonio Fileremo Fregoso*, in *In cantu et in sermone: For Nino Pirrotta on his 80th Birthday*, ed. by Fabrizio Della Seta and Franco Piperno, Olschki, Firenze 1989, pp. 101–19.

40. SACCHI, *Il disegno incompiuto*, II, pp. 410, 518–24; sulla relazione tra lo Stampa e la Gonzaga si scriverà in altra sede.

41. Nel commentare la presenza, tra gli oggetti ritrovati in un baule di Alessandro Bentivoglio, sposo di Ippolita Sforza ed esule a Milano, di «una cassetta de corte de liuto», sempre la Sacchi ricorda come al testamento dello stesso (1529) risulta presente anche un Francesco da Milano che si potrebbe riconoscere in Francesco Canova da Milano, fuggito dalla Roma del Sacco e rifugiatosi presso il Bentivoglio (SACCHI, *Il disegno incompiuto*, II, p. 342, nota 88).

che il Simonetta figura anche nell'elenco di sodali fornito nell'*Isola* dal Boscano e compare praticamente in tutte le opere del Fregoso. Bartolomeo, figlio del segretario ducale Giovanni, era ad esempio interlocutore insieme a Lancino Curti del *Dialogo de Fortuna* del Fregoso e appaiato a Francesco Tanzi componeva gli epigrammi dell'*Eraclito e Democrito* (1505). Anche Matteo Bandello ricorda nella dedica di una *Novella* indirizzata ad Antonietto il Simonetta come «vostro onorato parente» — sebbene sia complesso stabilire il grado di affinità tra Bartolomeo e Antonietto, mentre il primo era sicuramente cugino acquisito del Visconti —, ricordandolo soprattutto come «uomo ne le greche e latine lettere tra i nobilissimi dottissimo e tra i dottissimi nobilissimo». ⁴²

Senza ripercorrere le biografie di ognuno dei personaggi citati dal Boscano e facenti parte dell'informale accademia del Visconti e del Fregoso, vale la pena di ricordare che il prete lodigiano Cesare Sacco si occupava di astronomia, filosofia e matematica, ma scriveva anche uno degli epigrammi che chiudono il *Di Paolo e Daria amanti* del Visconti e componeva altri versi per la stampa delle opere di Maffeo Vegio, curate dal musico lodigiano Franchino Gaffurio e dedicate al cancelliere ducale Iacopo Antiquari, e altresì delle rime che appaiono nello stesso *Angelicum ac divinum opus*. Il suo prestigio in questo ambiente culturale trasversale alle conoscenze del Visconti e di Gaffurio, alla musica, alla poesia e alla matematica, era tale, come si è accennato sopra, da farlo partecipare alle riunioni della Fabbrica del Duomo per periziare i progetti architettonici della porta del Compedo. ⁴³

42. FREGOSO, *Opere*, pp. 88–128; MATTEO BANDELLO, *Novelle*, in *Tutte le opere di Matteo Bandello*, a c. di Francesco Flora, 2 voll., Mondadori, Milano 1934, II, pp. 302–3 (III, 9). Sull'erudizione greca del Simonetta anche lo stesso Fregoso nell'apertura del *Dialogo de fortuna*, cfr. FREGOSO, *Opere*, p. 89 («l'altro Bartolomeo il Simoneta, / non men greco erudito che latino»). Per i contatti di Bartolomeo Simonetta anche con i Trivulzio, cfr. SIMONE ALBONICO, *Il ruginoso stile. Poeti e poesia in volgare a Milano nella prima metà del Cinquecento*, Franco Angeli, Milano 1990, p. 37, nota 66. Il suo testamento, rogato nella casa di San Giovanni alle Quattro facce, rivela molto degli interessi culturali del gentiluomo: agli eredi di Baldassarre Migliavacca di Pavia dovevano essere restituiti «duo volumina greca videlicet volumen unum Aristotelis de animalibus grecum scriptum manu in papiro et volumen alterum grecum scriptum manu in papiro in quo sunt quedam ode Pindari et quedam tragedie Sofoclis et casu quo non reperientur dicti heredes volo quod pro valore dictorum voluminum rogentur in usus pios scuta duo auri», mentre agli eredi del cavaliere gerosolimitano Antonio Feruffini (pure inumato alle Grazie come voleva il Simonetta) dovevano essere resi «tria volumina grecha, videlicet unum in quo sunt quedam tragedie Euripidis et Sofoclis et comedie Aristofanis manu scripte in papiro item volumen unum in quo est Pedia Cyri et Anabasis Cyri manu scripte in papiro item aliud volumen in quo sunt quedam orationes Demostenis manu scripte in papiro aut dicti heredes pro pretis [sic] dictorum librorum dentur scuta quatuor auri» (ASMi, *Notarile*, b. 4956, notaio Gerolamo Corio, n. 3905, 1524 novembre 12).

43. Figlio del notaio lodigiano Leonardo, il Sacco era canonico del Duomo di Lodi e poi prevosto di Sant'Ambrogio a Vigevano, verosimilmente in virtù dell'amicizia che lo legava a Gian Giacomo Trivulzio. A lui toccò l'onere di pronunciare l'orazione di ringraziamento al vescovo Carlo Pallavicini per la donazione di oreficerie e paramenti ricchissimi alla cattedrale lodigiana. Il monaco Arcangelo Madregnano lo ricorda come astronomo nel novero degli eruditi che componevano la

Soprattutto, sono comunque gli *Epigrammaton* di Lancino Curti che risultano essere un efficace riflesso dell'elenco del Boscano, e non solo per quanto riguarda gli eruditi citati. Allo stesso Enrico è dedicato uno degli epigrammi conclusivi di Lancino.⁴⁴ Ma il Curti era strettamente legato a Simone Crotti, il dedicatario dell'*Isola beata*: testando affidava all'«amico meo singularissimo», proprio il *Musicola*, e al nipote l'incarico di fare stampare le sue opere, ma anche la tutela dell'unica figlia.⁴⁵ Sono inoltre noti i legami di Lancino con Gaspare Ambrogio; a lui il Curti dedica i celebri sonetti dialettali, ma nel novero dei contatti letterari con il Visconti sembra sfuggito il valore dell'epigramma dedicato a Galeazzo Visconti, da identificare con il figlio di Gaspare Ambrogio, nel quale sono lodate le virtù paterne con un accattivante gioco di immagini creato a partire dall'emblema di famiglia: la vipera dei Visconti che con il suo morso contagia virtuosamente la progenie milanese («tactus veneno viperæ tuæ»).⁴⁶

Particolarmente interessanti in questo contesto sono comunque i componimenti del Curti dedicati a Gaffurio, e quelli «ad gallicum cantorem», verosimilmente lo stesso «Ioanne orbo gallico» menzionato in altri versi latini. Il gruppo di poesie dedicato all'istituzione delle lezioni di musica evidenzia encomiasticamente il ruolo del Moro nell'affidare a Gaffurio le lezioni ed è di fatto la testimonianza più importante relativa alla creazione della cattedra di musica a Milano.⁴⁷ Lo Sforza era dunque tutt'altro che estraneo a questa impresa di mecenatismo culturale, ma era verosimilmente stimolato da tutta questa fitta rete di personaggi che, al di là della più o meno diretta appartenenza alla corte sforzesca — come dimostra il

corte di Goffredo Caroli e autore di un'*Orazione de animi conceptu* e di *Disceptationes de natura et fato* insieme a Facio Cardano. Morì a Roma nel 1523 al servizio del cardinale Scaramuccia Trivulzio e fu sepolto nella chiesa dei lombardi, Sant'Ambrogio (poi San Carlo al Corso), cfr. GIOVANNI AGNELLI, *Cesare Sacco e sua famiglia*, «Archivio storico per la città e i comuni del territorio lodigiano e della diocesi di Lodi», 7 1888, pp. 129-44; GIUSEPPE CREMASCOLI, *Tra asceti e nostalgia dei classici. Nota sulle «Humanæ Litteræ», a Lodi, nei secoli XV e XVI*, in *L'oro e la porpora. Le arti a Lodi nel tempo del vescovo Pallavicino (1456-1497)*, catalogo della mostra (Lodi, 9 aprile-5 luglio 1998), a c. di Mario Marubbi, Silvana, Cinisello Balsamo (MI) 1998, pp. 137-40: 139; per leoreficerie pallavicine lodate dal Sacco, cfr. PAOLA VENTURELLI, *Il tabernacolo Pallavicino. Considerazioni sulle botteghe orafe di fine Quattrocento tra Milano e Lodi*, in *L'oro e la porpora*, pp. 85-96.

44. LANCINI CURTII, *Epigrammaton Libri Decem*, Rochum et Ambrosium fratres de Valle, Mediolani 1521, II, c. 140v.

45. ASMi, *Notarile*, b. 3751, notaio Giovanni Pietro Carcano, 1512 gennaio 18; si veda anche ARNALDO GANDA, *La biblioteca latina del poeta milanese Lancino Corte (1462-1512)*, «La Bibliofilia», XCIII 1991, pp. 221-77; si veda anche CURTII, *Epigrammaton*, II, cc. 5v-6r, 107r, 108v-109r.

46. FABIO MARRI, *Lancino Curti a Gaspare Visconti*, in *Studi filologici, letterari e storici in memoria di Guido Favati*, a c. di Giorgio Varanini e Palmiro Pinagli, 2 voll., Antenore, Padova 1977, II, pp. 397-413; DANTE ISELLA, *Lombardia stravagante. Testi e studi dal Quattrocento al Seicento tra lettere e arti*, Einaudi, Torino 2005, pp. 5-25; CURTII, *Epigrammaton*, II, cc. 74v-75r.

47. Ivi, I, cc. 62v-63v, 64v-65r, 70, 88, 90.

prosegua della loro attività anche dopo il 1499 —, costituiva il denso e fitto tessuto culturale di Milano.

È quasi ovvio che nell'*Isola beata* il Boscano menzioni la triade Bramante, Leonardo e Caradosso, un gruppo standard che ricorre così disposto in vari testi sforzeschi; ma ecco comparire l'elenco, invero ben fornito, di coloro che si occupavano di musica e che presenziavano alle riunioni culturali del Visconti e del Fregoso. Aprono l'elenco i suonatori di liuto. Il primo a essere menzionato è Giovanni Maria Giudeo o *Johannes Maria Alemannus*, un ebreo converso, quasi leggendario liutista impegnato prevalentemente per i Medici, le cui composizioni venivano pubblicate nel 1508 a Venezia in un volume attualmente disperso, poi musicista per Leone X a Roma. La sua menzione tra i membri di questo virtuoso circolo lombardo risulta particolarmente preziosa per comprendere la sua formazione e i suoi contatti culturali, oltre a costituire un altro interessante collegamento tra l'umanesimo milanese e quello fiorentino. Risulta difficile collocare cronologicamente la sua presenza a Milano e si deve forse tenere conto delle sue segnalazioni a Firenze nel 1489 e nel 1492: il periodo tra queste due date è forse quello in cui si colloca — tenuto conto della morte del Bellincioni nel 1492 — l'istantanea dei ricordi del Boscano.⁴⁸ Più complessa l'identificazione del secondo liutista, *Bagino*, forse da collegare a un ormai attempato Biagio da Montalino di Ferrara che otteneva nel 1472 un lasciapassare del duca di Milano valevole per un seguito di quattro persone e per ben dieci anni; probabilmente lo stesso che nel 1464 acquistava strumenti a corda a Venezia su incarico del duca di Ferrara, che ne faceva poi dono al signore di Tunisi.⁴⁹

Il Boscano citava poi alcuni musicisti, il più famoso dei quali è indubbiamente il *Gasparo* che si può facilmente identificare con il fiammingo Gaspar van Weerbeke, presente a Milano con discontinuità, ma a più riprese e specialmente, sempre per gli anni a cui si riferisce il Boscano, tra il 1489 e il 1495.⁵⁰ Gli altri musicisti sono l'altrettanto famoso Pierre Holi a cui il duca Galeazzo Maria nel 1476 aveva donato una casa, in San Marcellino, praticamente adiacente a quella che fu la residenza di

48. ANDRÉ PIRRO, *Léon X et la musique*, in *Mélanges de philologie, d'histoire et de littérature offerts à Henri Hauvette*, Presses françaises, Paris 1934, pp. 221-34: 227-9; GIANLUIGI DARDO, *Contributo alla storia del liuto in Italia: Johannes Maria Alamanus e Giovanni Maria da Crema*, «Quaderni della Rassegna musicale», III 1965, pp. 143-57: 149-52; ANTHONY M. CUMMINGS, *Gian Maria Giudeo, Sonatore del Liuto, and the Medici*, «Fontes Artis Musicae», XXXVIII 1991, pp. 312-8; ID., *The Lion's Ear: Pope Leo X, the Renaissance Papacy, and Music*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2012.

49. MOTTA, *Musici*, p. 54, nota 4.

50. PAUL A. MERKLEY - LORA L. M. MERKLEY, *Music and Patronage in the Sforza Court*, Brepols, Turnhout 1999 (Studi sulla storia della musica in Lombardia, 3), *ad indicem*.

Franchino Gaffurio (parroco della stessa chiesa) dal 1485;⁵¹ e Giovanni da Liegi, pure residente presso San Marcellino,⁵² ma prima del 1497 abitante in San Giovanni alle Quattro facce, la stessa parrocchia dove abitavano Antonietto Fregoso e Bartolomeo Simonetta. Dopo il crollo del regime del Moro, verso il 1504, Giovanni divenne maestro di cappella del Duomo di Treviso, impegnato qui, come il Gaffurio a Milano, nella registrazione di messe, Magnificat e mottetti nei corali della cattedrale.⁵³ L'ultimo, un Giovanni *Ciecho*, è forse da identificare con il sopracitato musicista francese ricordato da Lancino Curti nei suoi epigrammi, ma si deve probabilmente tenere conto del «Joanne Fernando ceco musico» sul quale esprime lodi lo stesso Ludovico il Moro in una lettera indirizzata a Bartolomeo Calco.⁵⁴

Chiudono l'elenco i suonatori di fiati, tra i quali compare Antonio Pagani detto Perino, attivo per il Moro nel 1494,⁵⁵ mentre resta al momento veramente lontana da ogni ipotesi l'identificazione del flautista *Marphione*. Sorprende comunque non trovare, in questa enumerazione di cantori e musicisti, quello che, a onor del vero, fu senz'altro il principale animatore della scena musicale milanese: Franchino Gaffurio.

Assenze: qualche appunto per la biografia di Franchino Gaffurio

Sembra normale chiedersi perché Franchino manchi all'appello nell'elenco del Boscano, tanto più se si tiene conto che, come già ricordato, il Gaffurio indirizzava la lettera di apertura del suo *Angelicum ac divinum opus musice* del 1508 proprio allo stesso Simone Crotti dedicatario dell'*Isola beata*. Si può forse ipotizzare che, sebbene il maestro di musica fosse senza dubbio apprezzato nel circolo culturale del Visconti e del Fregoso, non ne fosse pienamente coinvolto. D'altra parte il Boscano non registra nemmeno altre presenze in casa Visconti e il suo elenco non si deve ritenere esaustivo né per le menzioni di umanisti, né per gli artisti, e tanto meno per la lista, comunque di notevole interesse, dei musicisti. Solo per fare qualche esempio, una nuova ricerca relativa ai personaggi ospitati nella residenza dell'aristocratico Visconti, da poco avviata, ma che amplia quanto a suo tempo evidenziato da Grazioso Sironi e Richard Schofield con l'obiettivo di mappare le

51. Biblioteca Trivulziana, Cod. Arch. B 7 b, c. 9v, Pavia; per l'abitazione di Gaffurio, cfr. ALESSANDRO CARETTA – LUIGI CREMASCOLI – LUIGI SALAMINA, *Franchino Gaffurio*, Edizioni dell'Archivio Storico Lodigiano, Lodi 1951, p. 97.

52. ASMi, *Notarile*, b. 4276, notaio Giovanni Ambrogio Airoidi, 1497 settembre 20.

53. ARNALDO MORELLI, *Il ritratto del musicista nel Cinquecento: tipologia e significati*, in *Il ritratto nell'Europa del Cinquecento. Atti del convegno (Firenze, 7–8 novembre 2002)*, a c. di Aldo Galli, Chiara Piccinini e Massimiliano Rossi, Olschki, Firenze 2007, pp. 169–91: 190.

54. MOTTA, *Musici*, p. 282.

55. PEDERSON, *Henrico Boscano*, p. 460, nota 44; un piffero milanese di nome Antonio era al seguito del duca Galeazzo Maria nel viaggio a Firenze del 1471 (MOTTA, *Musici*, p. 48).

comparse del solo Bramante negli atti notarili fatti rogare per Gaspare Ambrogio, rivela una complessità degna di nota. Risulta legato al circolo del Visconti anche Baldassarre Taccone, che figura più volte come procuratore del nobile nonché residente nella sua stessa *domus*; il che rende più chiaro il senso del verso della *Coronazione* «el mio patron misser Gaspar Visconte», ma contestualizza meglio anche il rapporto tra Baldassarre e Niccolò da Correggio, mentre ammanta gli acidi sonetti dialettali che il Curti scrive contro il Taccone indirizzandoli a Gaspare Ambrogio del fascino di una schermaglia cortigiana tutta giocata entro le mura di casa Visconti.⁵⁶ Risulta sempre parte del sodalizio visconteo — forse un dato più scontato, tenuto conto del rapporto già instaurato con Cicco — anche il Francesco Puteolano che traduceva in una prima versione la biografia di Francesco Sforza di Giovanni Simonetta, il padre del più volte citato Bartolomeo, lentamente riabilitato nonostante la caduta in disgrazia del fratello.⁵⁷ Nessuno dei due letterati è menzionato nell'*Isola beata*.

D'altra parte l'ambiente entro cui operava Franchino doveva essere un altro. Il circuito politico entro cui si muove il musicista significativamente si contrassegna come peculiare, sia rispetto alla corte sforzesca, sia rispetto al gruppo formato da Gaspare Ambrogio e dal Fileremo. È certo che, fuggito a Napoli dopo la ribellione di Genova — qui Gaffurio aveva parteggiato per gli Adorno contro gli Sforza —, Franchino dava alle stampe nel 1480 il *Theoricum opus* cercando la protezione del cardinale Giovanni Arcimboldi, facendo anche leva sull'amicizia con il lodigiano Bartolomeo Cecchi detto Eliseo segretario del cardinale milanese.⁵⁸ Nella biografia del Gaffurio si registra poi una sorta di esilio a Monticelli d'Ongina presso la corte di Carlo Pallavicini, vescovo di Lodi; qui istituisce la scuola di musica nella collegiata di San Lorenzo fondata dal presule. Tenuto conto di questi contatti, non sembra casuale che Franchino assuma la carica di maestro di cappella del Duomo

56. Significativo è l'indirizzo del poeta in San Pietro in Camminadella, ovvero nella parrocchia dove si trovava il grande palazzo di Gaspare Ambrogio, cfr. ASMi, *Notarile*, b. 4308, notaio Gaspare Crivelli, 1486 agosto 18; ivi, b. 3986, Giovanni Antonio Bianchi, 1487 febbraio 5 e 15. Sul Taccone, cfr. PYLE, *Milan and Lombardy in the Renaissance*, pp. 95–135; cui si aggiunga GIOVANNI BIANCARDI, *La «Coronazione» di Bianca Maria Sforza. Un poemetto in ottave di Baldassarre Taccone*, «Quaderni Milanesi. Studi e Fonti di Storia Lombarda», XII 1993, pp. 43–121; sui dileggi indirizzati da Lancino Curti al Taccone si rinvia alle pagine di ISELLA, *Lombardia stravagante*, pp. 5–25.

57. Il Puteolano, definito nell'atto notarile «poeta laureato», risulta abitare in San Giorgio al Palazzo (quindi non più nella casa di Cicco), così come altri procuratori e fattori del Visconti appartenenti al casato dei Lampugnani e impegnati in un interessante viavai tra Milano e Ferrara: cfr. ASMi, *Notarile*, b. 3987, notaio Giovanni Antonio Bianchi, 1489 luglio 18.

58. FABIO FANO, *Vita e attività del musicista teorico e pratico Franchino Gaffurio da Lodi*, «Arte Lombarda», XV 1970, pp. 49–62: 52–3; FRANCESCO SOMAINI, *Un prelado lombardo del XV secolo. Il card. Giovanni Arcimboldi vescovo di Novara, arcivescovo di Milano*, 3 voll., Herder, Roma 2003, I, p. xxxvi, nota 25; per la biografia del Gaffurio si rimanda anche ad ANTONIO SARDI DE LETTO, s.v. «Gaffurio, Franchino», in DBI, LI, 1998, pp. 214–8.

a Milano (22 gennaio 1484) e il beneficio della centralissima chiesa di San Marcellino (2 novembre 1485) in concomitanza con una congiuntura particolarmente favorevole al vescovo di Lodi, che sfrutta proprio negli stessi mesi l'apice del potere del fratello Pallavicino come membro del triumvirato di reggenza per ottenere benefici ecclesiastici a favore dei propri familiari.⁵⁹ Nel contempo il cardinale Arcimboldi diventa arcivescovo di Milano, appoggiando forse ulteriormente il musico. Sono verosimilmente questi personaggi, e non il Moro, a proteggere il decollo della carriera milanese del prete musicista.

Se questo è il quadro politico entro cui sembra muoversi Gaffurio, anche quello culturale sembra ancora da definire, ma risulta non esattamente allineato con quello del Moro e nemmeno con quello del Visconti. Come maestro di canto del Duomo, senz'altro Franchino subì l'influenza del colto ceto dei canonici ordinari della cattedrale (un circuito intellettuale che però sembra ancora da ricostruire *in toto*), e un sostegno costante dovette derivare al musico dai proficui contatti stretti con i deputati della Fabbrica del Duomo, esponenti del vivacissimo ceto medio milanese.

Comunque Franchino dovette entrare presto a far parte del gruppo che si raccoglieva intorno a Iacopo Antiquari, il raffinato segretario ducale impegnato a dirigere la cancelleria beneficiale e in contatto con tutto il mondo dell'umanesimo italiano 'cristiano', finanche amico di Aldo Manuzio. Non è cosa anomala il fatto che fosse Iacopo a chiedere più volte benefici ecclesiastici per Franchino; appannaggi che il Moro, anche se scrive ad Ascanio definendo Franchino «litteratissimo et tanto perito in musicha quanto alcun altro», significativamente, non concede. Si deve infatti considerare che l'Antiquari si occupava di queste materie e in particolare aveva «commissione generale factame [...] per li cantori», ovvero speciale incarico per occuparsi della distribuzione delle rendite beneficali ai maestri della cappella ducale.⁶⁰ Diverso e più significativo è invece il rapporto che emerge dalla dedica indirizzata all'Antiquari dell'edizione delle opere di Maffeo Vegio, curate

59. FRANCESCO SOMAINI, *Carlo Pallavicino, l'episcopato lombardo del Quattrocento, gli Sforza, la chiesa di Lodi e la città*, in *L'oro e la porpora*, pp. 25-48: 30, 44, nota 40; per l'attività del musico in questo periodo, cfr. anche ANGELO RUSCONI, *Gli anni di apprendistato di Franchino Gaffurio: un musicista padano nell'Italia del Quattrocento*, ivi, pp. 123-8.

60. L'Antiquari richiedeva per la prima volta un beneficio per Franchino «quale insegna la musica qua» fin dal 1489; le richieste erano reiterate nel 1493, 1494 e 1497, cfr. CLAUDE V. PALISCA, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, Yale University Press, New Haven - London 1985, p. 8, nota 26; CARETTA - CREMASCOLI - SALAMINA, *Franchino Gaffurio*, pp. 98-101; *Franchino Gaffurio nel quarto centenario della sua morte (1522-1922)*, «Archivio Storico per la città e i comuni del circondario e della diocesi di Lodi», XLI/4 1922, pp. 109-29: 111-2; [GIOVANNI AGNELLI], *Appunti biografici su Franchino Gaffurio*, «Archivio Storico per la città e i comuni del circondario di Lodi», XIV/1 1894, pp. 44-5. Per l'incarico ad occuparsi dei benefici dei cantori, cfr. ASMi, *Potenze Sovrane post 1535*, b. 124, 1496 novembre 22; anche in MERKLEY - MERKLEY, *Music and Patronage*, p. 399, nota 183.

da Gaffurio nel 1497, e stampate a Milano dal Le Signerre, dal carne dell'ex segretario sforzesco nell'*Angelicum ac divinum opus* (1508) e dall'impegno finanziario di Franchino nel pubblicare nel 1509 l'orazione dell'amico Iacopo pronunciata in occasione della vittoria di Luigi XII ad Agnadello.⁶¹

Il circolo umanistico dell'Antiquari, più vicino al recupero dei classici greci e latini, e forse anche religiosamente più ortodosso, rispetto all'ambiente vivacissimo creato dal Visconti e dal Fregoso, così legato al culto della poesia volgare, potrebbe essere stato più congeniale al Gaffurio. Questi faceva tradurre i teorici musicali greci in latino, e non in volgare, stampando la traduzione di alcune sue opere in italiano con una certa superiore condiscendenza: a beneficio dei «molti illitirati [che] fano professione de musica et con grande difficultà pervengono a la vera cognitione [...] per non intendere le opere nostre et de altri degni auctori latini», come indicava nell'*Angelicum*.⁶²

Spiace comunque non trovare questo collegamento tra il musicista e il circolo visconteo, specie per le possibili implicazioni di una frequentazione tra Bramante, sodale di Gaspare Ambrogio, e Franchino. Il teorico della musica era infatti, per la sua confidenza con le proporzioni musicali e armoniche descritte nel *De musica* di Boezio e nel *Timeo* di Platone, addirittura accomunato a un teorico dell'architettura. Cesare Cesariano nella sua traduzione di Vitruvio considerava come proprio precettore ovviamente Bramante (il «primario praeceptore»), ma anche Franchino Gaffurio, «nostro patricio et praeceptore eruditissimo». Oltre a svolgere una missione mantovana (1490) per richiamare a Milano l'architetto Luca Fancelli nel tentativo di districare l'annosa e complessa questione del tiburio del Duomo, il

61. Di origine perugina e di famiglia legata al mondo degli architetti pontifici, l'Antiquari studiò probabilmente a Bologna e fu segretario ducale almeno dal luglio 1472; dal 1481 fino al settembre del 1499 si occupava della cancelleria beneficiale, evitando di riciclarsi nell'amministrazione francese, così come i suoi più diretti collaboratori (Vincenzo Aliprandi e il nipote Paolo Antiquari) preposti al disbrigo di questioni ecclesiastiche; cfr. EMILIO BIGI, s.v. «Antiquari (Antiquario, Antiquarius), Iacopo», in DBI, III, 1961; FRANCA LEVEROTTI, *La cancelleria segreta da Ludovico il Moro a Luigi XII, in Milano e Luigi XII. Ricerche sul primo dominio francese in Lombardia (1499-1512)*, a c. di Letizia Arcangeli, Franco Angeli, Milano 2002, pp. 221-52: 226-8, e *ad indicem*; il lavoro che più di altri è ancora in grado di fornire tutto il vastissimo spettro dei contatti culturali del segretario sforzesco resta comunque quello ormai assai datato di GIOVANNI BATTISTA VERMIGLIOLI, *Memorie di Jacopo Antiquari e degli studi di amena letteratura esercitati in Perugia nel secolo XV, con un'appendice di monumenti*, Baduel, Perugia 1813.

62. CARETTA - CREMASCOLI - SALAMINA, *Franchino Gaffurio*, pp. 101-2, 112. Sul Visconti e il volgare, cfr. le pagine di CARLO DIONISOTTI, *Gli umanisti e il volgare fra Quattro e Cinquecento*, a c. di Vincenzo Fera, 5 Continents, Milano 2003, pp. 49-50; nonché PAOLO BONGRANI, *Lingua e letteratura a Milano nell'età sforzesca. Una raccolta di studi*, Università degli Studi - Istituto di filologia moderna, Parma 1986, pp. 1-36, 67-83.

musicista era menzionato come esperto di proporzioni nel commento a Vitruvio del perugino (come l'Antiquari) Giovanni Battista Caporali.⁶³

Bisogna inoltre ricordare che proprio mentre il teorico era rettore della chiesa di San Marcellino l'edificio fu oggetto di un completo rifacimento. I documenti non menzionano direttamente il Gaffurio, ma è difficile che il parroco fosse estraneo all'impresa, specie tenendo conto di alcune significative coincidenze. A occuparsi del cantiere era il lodigiano Giovanni Battagio, spesso presente nelle imprese bramantesche, che iniziò col rifare tre cappelle nel 1488, ma proseguì i lavori tra il 1490 e il 1491 in concomitanza con il procedere della fabbrica dell'Incoronata a Lodi pure seguita dal medesimo architetto.⁶⁴ La parrocchiale milanese e il più ambizioso tempio lodigiano erano d'altra parte entrambi spazi sacri cari a Franchino, che da un lato destinava tra il 1511 e il 1518 gran parte della propria biblioteca all'Incoronata, dall'altro in San Marcellino volle essere sepolto davanti all'altare maggiore — in un monumento che si fatica ancora a identificare in quello bambaiesco preadato da Mercurio Bua a Pavia nel 1525 e trasferito a Treviso —,⁶⁵ destinando con il testamento del 1514 alla chiesa calici in argento dorato niellati e paramenti.⁶⁶ Si è lontani dall'assimilare Franchino a un teorico dell'architettura, ma forse si dovrebbero rivalutare questi percorsi paralleli del Gaffurio e del concittadino Battagio.

63. Sul rapporto tra proporzioni musicali e architettura resta fondamentale RUDOLF WITTKOWER, *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, Einaudi, Torino 1964, pp. 121–2. Per la menzione nel Vitruvio comasco, CESARE CESARIANO, *De Architectura*, Gottardo da Ponte, Como 1521, cc. 77r, 100r; commentato anche da RICHARD SCHOFIELD, *Gaspere Visconti, mecenate di Bramante*, in *Arte, committenza ed economia a Roma e nelle corti del Rinascimento (1420–1530). Atti del convegno internazionale (Roma, 24–27 ottobre 1990)*, a c. di Arnold Esch e Christoph Luitpold Frommel, Einaudi, Torino 1995, pp. 297–330: 309. Sulla missione mantovana, cfr. CARETTA – CREMASCOLI – SALAMINA, *Franchino Gaffurio*, p. 83; FANO, *Vita e attività*, p. 54; per il Vitruvio di Caporali, cfr. CORRADO VERGA, *Franchino Gaffurio e Gianbattista Caporali: due umanisti tra musica e architettura*, «Archivio Storico Lodigiano», XII 1964, pp. 18–26.

64. ASMi, *Notarile*, b. 4272, notaio Ambrogio Airoldi da Robiate, 1488 marzo 29; GRAZIOSO SIRONI, *Alcuni documenti sull'arte lombarda fra Quattro e Cinquecento*, «Raccolta Vinciana», XXX 2003, pp. 409–14; in generale per Battagio cfr. JESSICA GRITTI, s.v. «Battagio, Giovanni [Badaggi, Batagio, Battacchio, Battagi, da Lodi]», in *Ingegneri ducali e camerali nel ducato e nello stato di Milano (1450–1706). Dizionario biobibliografico*, a c. di Paolo Bossi, Santino Langé e Francesco Repisthi, EDIFIR, Firenze 2007, pp. 43–4.

65. MARIA TERESA FIORIO, *Bambaia. Catalogo completo delle opere*, Cantini, Firenze 1990, pp. 107–11; per una più aggiornata disamina della vicenda e nuove proposte, cfr. DAVIDE DAOLMI, *Iconografia gaffuriana. Con un'appendice sui due testamenti di Gaffurio*, in *Ritratto di Gaffurio*, a c. di Davide Daolmi, LIM, Lucca 2017, pp. 143–211.

66. Per la biblioteca, cfr. FANO, *Vita e attività*, p. 55; MARTINA PANTAROTTO, *Per la biblioteca di Franchino Gaffurio: i manoscritti laudensi*, «Scripta», V 2012, pp. 111–7. Per l'ultimo testamento in ASMi, *Notarile*, b. 4752, notaio Girolamo Bernareggi, 1514 settembre 18; i due precedenti — particolarmente ricche le indicazioni per fare decorare la chiesa in quello del 1510 — in DAOLMI, *Iconografia gaffuriana*, pp. 174–89.

D'altra parte intorno alla chiesa di San Marcellino si era creata una singolare e probabilmente proficua concentrazione di cantori e musicisti. Oltre al Gaffurio che risiedeva nella casa parrocchiale accanto alla chiesa, dal 1473 abitava nello stesso isolato Pierre Holi, mentre verso la fine degli anni Novanta si aggiunsero le presenze di Giovanni da Liegi e Bono Rodolfo *de Picardia*; quali fossero i frutti di questo rapporto di vicinia è questione ancora da indagare.⁶⁷ L'amministrazione delle case dipendenti dalla parrocchiale di San Marcellino creava al Gaffurio qualche problema. Tra il 1497 e il 1498, il parroco, facendo valere i propri diritti su una parte del palazzo del defunto Angelo Simonetta, non intese rinnovare l'investitura nei confronti di Angela e Ippolita Sforza, le favorite pronipoti *ex fratre* del Moro e nipoti *ex filia* di Angelo, ma preferì disporre per una successione privilegiante l'asse ereditario dei Simonetta locando il sedime di San Marcellino a Giacomo Filippo e Giovanni Antonio Simonetta, figli di Andrea fratello di Cicco, e irritando di conseguenza gli Sforza.⁶⁸ In singolare concomitanza con questa presa di posizione il musicista fu chiamato in giudizio per una causa imprecisata.⁶⁹ Sono probabilmente ulteriori indizi di una certa indipendenza dal Moro, e se si escludono i versi di Lancino sull'istituzione della scuola di canto, le dediche d'occasione delle due edizioni del *Theorica musicae* (1492) e *Practica musicae* (1496), la carriera del Gaffurio non sembra, dunque, dipendere direttamente da Ludovico e dalla corte sforzesca, ma appoggiarsi su una vasta rete di relazioni. Degno di nota il fatto che la fortuna del teorico sembrò decollare con maggiore decisione proprio dopo la caduta del regime sforzesco, durante la prima dominazione francese.⁷⁰

Appunti: i cantori nella società milanese

Come accadeva nel caso di Franchino, i cantori e musicisti della cappella ducale erano titolari di benefici ecclesiastici in città e nel ducato, ma si trattava di un labile legame con il territorio che non comportava particolari doveri, considerato che di fatto l'assegnazione di una qualche rettoria aveva principalmente la funzione di concedere una rendita.⁷¹ Resta da chiedersi come si inserirono i cantori nella

67. La casa dell'Holi confinava tra gli altri con la casa di Battista e Benedetto da Tradate, a sua volta adiacente al palazzo di Angelo Simonetta e alla chiesa di San Marcellino, quindi alla casa di Franchino (Biblioteca Trivulziana, Cod. Arch. B 7 b, c. 9v, Pavia, 1473 febbraio 6). Gli altri due cantori presero in affitto una casa nella stessa parrocchia nel 1497, probabilmente nell'isolato di fronte alla chiesa, cfr. ASMi, *Notarile*, b. 4276, notaio Giovanni Ambrogio Airoldi, 1497 settembre 20.

68. ASMi, *Notarile*, 3013, notaio Nicolò Draghi, 1497 dicembre 23; ivi, b. 4433, notaio Francesco Baggi, 1498 maggio 22.

69. Ivi, b. 3013, notaio Nicolò Draghi, 1498 gennaio 20.

70. Su questo si veda anche FANO, *Vita e attività*, p. 53.

71. Molti dei documenti segnalati da MERKLEY – MERKLEY, *Music and Patronage* riguardano la gestione di questi benefici, che legava comunque, anche se in forme superficiali, i cantori ad

‘società civile’ milanese. Uno spiraglio relativo all’integrazione nel tessuto urbano sembra aprirsi grazie alla presenza di alcuni cantori nel novero delle confraternite cittadine. Si segnalano con quanto segue alcuni spunti preliminari di studio.

Come in parte si è già sopra annotato, i cantori prendevano dimora in Milano, per volere ducale e per comodità topografica, nelle parrocchie più prossime al castello. I dati della Tabella acclusa in appendice e della mappa allegata (fig. 1) forniscono un immediato colpo d’occhio in merito. Si tratta di notizie parziali che non coprono nemmeno un terzo dell’intero corpo dei cantori e riguardano un arco cronologico di almeno tre decenni, ma certo le parrocchie di San Giovanni sul Muro, San Marcellino e San Nicolao, tra i sestieri di Porta Vercellina e Porta Comasina, sembrano essere quelle maggiormente interessate. E proprio in questo contesto abitativo non sorprende che Pietro Alardi detto *Bovis*, abitante tra il terraggio delle mura medievali e la contrada di San Nicolao, appena a ovest del castello, nella casa che era stata di un medico ducale, compaia in data 1489 nell’elenco della confraternita dei Santi Rocco, Sebastiano e Cristoforo, piccola comunità raccolta in una perduta cappella sita in un luogo prossimo al fortilizio di Porta Giovia.⁷² Il cantore faceva parte della scuola insieme ad una ventina di milanesi, tutti parrocchiani di San Giovanni sul Muro di Porta Vercellina e di San Carpofo di Porta Comasina, con le uniche eccezioni di un confratello di Sant’Eusebio di Porta Nuova e di uno residente in San Simpliciano di Porta Comasina.⁷³

Ancora, più di un cantore sembra legato alla confraternita di Santa Maria della Consolazione. La scuola aveva sede nell’omonima chiesa di patronato ducale sorta sul sedime di Francesco Landriani poi donato a Marchesino Stanga. Santa Maria della Consolazione, da non confondere con l’edificio attuale al margine del Foro

affittuari e gestori locali delle varie cappellanie, chiese e finanche piccole abbazie del ducato le cui rendite erano a loro devolute.

72. La casa era stata donata dal duca nel 1473 con concessione rinnovata nel 1494, forse per le contestazioni degli eredi di Benedetto da Norcia medico ducale (Biblioteca Trivulziana, Cod. Arch. B 7 b, c. 8r, Pavia, 1473 febbraio 5; ASMi, *Registri Ducali*, 61, 1494 maggio 20, pp. 290–2; MOTTA, *Musici*, pp. 519–20 e nota 6). Nella striscia di terra tra il castello, Porta Vercellina e la fossa del naviglio sorgevano anche le case dell’architetto fiorentino Benedetto Ferrini e degli eredi del consigliere Oldrado Lampugnani, ma anche quella di Giulio Sforza (uno dei figli illegittimi del duca Francesco) che era stata donata per qualche anno all’altro cantore Giorgio Brant; la retrocessione a Giulio in ASMi, *Registri Ducali*, 28, 1477 gennaio 8, pp. 11–12.

73. ASMi, *Notarile*, b. 2884, notaio Giovanni Francesco Castiglioni, 1489 novembre 28. La confraternita, nata evidentemente dopo la peste del 1485–86, aveva ricevuto nell’agosto del 1487 dal vicario arcivescovile il permesso di costruire una chiesa dedicata ai santi protettori dotandola di calici, libri e paramenti; cfr. MONICA PEDRALLI, «*Novo, grande, coperto e ferrato*». *Gli inventari di biblioteca e la cultura a Milano nel Quattrocento*, Vita e Pensiero Università, Milano 2002, p. 568, doc. 108; per il documento, ASMi, *Fondo di Religione*, b. 616. Il dato non sembra emergere dalle pur abbondanti notizie fornite dai Merkle e sarebbe necessaria una ricerca specifica sulle numerosissime piccole scuole di parrocchia che costellavano la Milano rinascimentale, meno note dei più importanti luoghi pii urbani e non tutte divenute oggetto di studio negli scorsi anni.

Fig. 1 – Ricostruzione topografica di Milano (fine sec. XV)



Bonaparte che ne eredita la titolazione dopo la demolizione della vecchia chiesa, fu dotata di un organo solo sul chiudersi del primo decennio del Cinquecento, quando la decorazione interna venne completata e arricchita per volere del governatore francese Charles d'Amboise e del generale delle finanze Sebastiano Ferrero. Sarebbe necessario ritornare in modo specifico sulla storia della fondazione dell'edificio, nonché sulla scuola qui insediata, ma anche sui rapporti del luogo con gli Agostiniani osservanti dell'Incoronata, che di fatto gestivano la chiesa da un attiguo conventino costruito dagli Sforza e avevano il monopolio delle prediche che si svolgevano di fronte al luogo sacro, sulla prestigiosa piazza del castello.⁷⁴ Se

74. Nota anche come Madonna del Castello, la cappella presto divenuta chiesa era un edificio sacro voluto dagli Sforza a partire dal 1481 come protezione di un'immagine miracolosa; aveva attirato anche l'attenzione di Gaspare Ambrogio Visconti in un lascito parallelo a quello indirizzato alla bramantesca Santa Maria presso San Satiro, e fu un luogo coinvolto perfino nella complicata organizzazione del concilio gallicano contro Giulio II. L'antica chiesa, con l'annesso conventino gestito dai frati dell'Incoronata, fu distrutta a partire dal 1531 e ricostruita al chiudersi del XVI

nel 1479 Pietro Daule aveva richiesto a Bona un beneficio in questa chiesa, il Moro sembra trattare con i confratelli attraverso i cantori: rappresentava lo Sforza patrono della chiesa presso la scuola *Labe* (*scil. l'abbé de Francia* ossia Antonio Guinati, maestro della cappella ducale.⁷⁵ Guinati era peraltro residente nella parrocchia di San Protasio in Campo *intus*, la stessa dove sorgevano sia la chiesa che il castello e dove abitavano la maggior parte degli scolari della Consolazione. Si tratta di troppo rade attestazioni che permettono di delineare solo labilmente l'interazione dei cantori — stranieri che quasi mai ebbero la cittadinanza milanese e furono residenti nella capitale sforzesca per periodi relativamente brevi — con i propri vicini. Una ulteriore ricerca potrebbe aiutare a comprendere se l'intermediazione nei rapporti tra Ludovico Sforza e la scuola della Consolazione da parte dei cantori sia da connettere anche all'uso di questo spazio sacro per le loro esibizioni. Tutto l'invaso della piazza e gli edifici circostanti assumevano infatti negli ultimi due decenni del XV secolo un ruolo fondamentale nel cerimoniale per la corte sforzesca, mediando il rapporto tra la struttura chiusa del castello e la scena urbana.

«El signore, che non soverchi l'altre voci»: teoria musicale e società lombarda

Ritornando all'elenco del Boscano, Daniele Filippi mi fa notare che l'ordine in cui compaiono coloro che si occupano di musica corrisponde a una sorta di gerarchia del prestigio: i liutisti aprono la lista dei nomi, poi seguono i cantori e chiudono i suonatori di fiati. La stessa ordinata cura gerarchica caratterizza tutto l'insieme: per primi sono menzionati «li magnifici» (Visconti e Fregoso); seguono alcuni gentiluomini milanesi preceduti dal Simonetta (di famiglia non autoctona, ma ormai bene inserita nella società urbana ad alti livelli); poi i poeti e letterati; i pittori e gli ingegneri; infine i musicisti a loro volta suddivisi gerarchicamente. Nello stesso

secolo nel luogo dove ancora sorge la chiesa milanese con questa dedicazione (*Umanesimo in Lombardia. L'Osservanza agostiniana all'Incoronata*, a c. di Maria Luisa Gatti Perer, «Arte Lombarda», LIII–LIV 1980, pp. 190–201, 214–5). Le commissioni di Charles d'Amboise e Sebastiano Ferrero per l'organo e l'ancona della Passione — forse lo stesso altare ligneo ricchissimo e pregevole ricordato dal Bianconi come ancora conservato nella chiesa nuova a fine Settecento, per il quale cfr. GIOVANNI AGOSTI, *Per le «Memorie» milanesi di Stefano B.*, in ANTONIO FRANCESCO ALBUZZI, *Memorie per servire alla storia de' pittori, scultori e architetti milanesi*, a c. di Stefano Bruzzese, Officina Libraria, Milano 2015, pp. VII–XIX: XVIII, nota 33 — si leggono in un registro di conto del Ferrero conservato in ASMi, *Registri delle Missive*, 214; VITTORIO NATALE, *Un hommage aux Amboise à Gaglianico (Biella). Les fresques de la chapelle du château et autres commandes de Sebastiano Ferrero, général des finances du duché de Milan*, in *Georges Ier d'Amboise 1460–1510. Une figure plurielle de la Renaissance. Actes du colloque international tenu à l'Université de Liège les 2 et 3 décembre 2010*, sous la direction de Jonathan Dumont et Laure Fagnart, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2013, pp. 209–22: 215, nota 19.

75. ASMi, *Notarile*, b. 4210, notaio Bernardino Porri, 1487 agosto 2; ASMi, *Pergamene*, scat. 460, 1488 maggio 30.

Fig. 2 – Donato Bramante, *Il cantore*, ca. 1486, Milano, Pinacoteca di Brera, Reg. Cron. 1236



tempo la commistione in un'unica «academia», come lo stesso Boscano sottolinea, di «molti signori, conti e cavalieri, philosophi e poeti, e musici, tutti adornati da virtù e boni costumi», riuniti in un sodalizio dove le differenze di ceto apparentemente scompaiono in nome dell'arte e delle virtù, focalizza l'attenzione sugli usi e i costumi della nobiltà lombarda e sul rapporto dell'aristocrazia milanese con la propria clientela.

La questione potrebbe rimandare anche a un dato figurativo, specie considerato che una delle case in cui si svolgono le discussioni dell'*Isola beata* è verosimilmente l'abitazione di Gaspare Ambrogio e che la sala indicata dal Boscano (a c. 82) sembra essere, come sopra accennato, la stessa camera dei Baroni dipinta da Bramante per il Visconti. Si tratta di una stanza al primo piano, affacciata sul giardino e decorata «con diverse figure e perspective», contenente medaglie antiche, gemme intagliate, strumenti musicali e curiosità naturali.⁷⁶ Stando alla descrizione

76. Si veda ancora l'expertise di Christie's, <<https://www.christies.com/lotfinder/Lot/henrico-boscano-isola-beata-in-italian-odoric-4068823-details.aspx>>.

che Giovanni Paolo Lomazzo fa della camera dei Baroni, a essere rappresentati sulle pareti di quella sala entro nicchie prospettiche non erano gentiluomini armati, cavalieri o baroni in senso stretto, come il Visconti, il Fregoso o Niccolò da Correggio, ma uomini di estrazione sociale medio-bassa abili nel «maneggiare l'armi con destrezza e forza». Erano ricordati nello specifico Giovanni Pietro Sola (significativamente menzionato anche da Lancino nei suoi epigrammi), Giorgio Moro Figino e un «Beltramo che fu ancora pittore», identificato da Rossana Sacchi in Beltrame Gariboldi.⁷⁷ L'elenco del Lomazzo si limita a questi tre nomi su sette ritratti sopravvissuti, ma almeno uno degli affreschi staccati, ora a Brera, è tradizionalmente denominato *Il cantore* (Reg. Cron. 1236) (fig. 2) e verrebbe da chiedersi se, oltre a questi uomini che meritavano per la propria prestanza fisica di essere travestiti da baroni antichi nella stanza del Visconti, non fossero effigiati anche alcuni dei virtuosi del canto o della musica ricordati dal Boscano. A Milano si meritava, dunque, di essere ritratti in luoghi eccellenti, appaiati a personaggi illustri, non solo per la posizione sociale, ma anche per i meriti delle proprie virtù.

Anche gli affreschi superstiti di casa Visconti, così come l'elenco del Boscano, sembrano testimoniare quel tipo di società ordinata e nello stesso tempo aperta che riverbera nelle *Novelle* di Matteo Bandello. Letizia Arcangeli ha felicemente riassunto l'immagine che deriva dal testo letterario bandelliano, che ha preciso riscontro nella ricostruzione storica, come

mescolanza gerarchicamente organizzata [...] dove la grande aristocrazia 'regionale' e milanese ospita nei suoi palazzi [...], o anche mantiene al proprio servizio, gentiluomini e nobili di ogni provenienza e intellettuali di ogni ceto [...], organizza conviti cui invita gentiluomini e gentildonne, e intellettuali di vario ceto e censo. Non è una società a segmenti chiusi, è una società gerarchica e ricca.⁷⁸

Questa società gerarchica e aperta, oltre a riverberarsi nell'elenco del Boscano, sembra essere tratteggiata nei suoi principi fondanti anche dal Fregoso. Proprio nel *De musica* Antonietto usava l'allegoria di un armonioso accordo (comunque non convincente dal punto di vista musicale)⁷⁹ per evidenziare l'importanza dell'equilibrio tra i ceti che compongono la città, con un ragionamento che risulta un'ennesima fotografia degli ideali della Milano rinascimentale. Spettava a un Bartolomeo Simonetta personaggio letterario, dopo la descrizione di un primo accordo sulla consonanza degli elementi, passare a descrivere la concordia civile.

77. GIOVANNI PAOLO LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* (1584), in *Scritti sulle arti*, 2 voll., a c. di Roberto Paolo Ciardi, Giunti, Firenze 1973-1974, II, pp. 7-589: 335; CORRADO RICCI, *Gli affreschi di Bramante nella Regia Pinacoteca di Brera*, Baldini, Castoldi & C., Milano 1902, pp. 21-9; SACCHI, *Il disegno incompiuto*, I, pp. 111-2.

78. ARCANGELI, «*Eligo sepulturam meam...*», p. 245.

79. CARACI VELA, *Il «Dialogo de Musica»*, pp. 111-3.

Il Simonetta invitava con esiti volutamente danteschi alla «civil concordanza», ricordando «quanto male avene / ai citadin che musica non hanno». Passava poi a raffrontare i quattro ceti della società con le quattro voci: quasi ovviamente il basso erano gli artigiani e le «inferior genti»; il tenore rappresentava i mercanti; il contralto i magnati; il soprano era il signore. A legare in perfetta armonia queste voci erano le quattro virtù cardinali platoniche: per prima la giustizia accordava tutte le voci insieme; poi alla prudenza spettava regolare i rapporti tra il signore e i magnati; quindi la fortezza conciliava i magnati e i mercanti; infine la temperanza moderava le voci gravi e basse del ceto inferiore. A fare stonare l'insieme creando il disordine e ponendo «l'un contra l'altro l'arme in mano» erano tre fattori di discordia: l'ambizione del popolo di rivestire la parte che spettava ai magnati («il basso suol, l'alto far voglia»); un signore che eccedendo nel proprio ruolo «soverchi l'altre voci»; ma la disarmonia derivava anche dalla «falsa e irregolar distanza» fra le parti dovuta specialmente alla smodata ambizione e alterigia delle voci più alte.⁸⁰ Ecco tracciato l'ideale equilibrio della società milanese, una società nella quale l'importanza dell'ordine gerarchico viaggia di pari passo con la necessità di non rendere troppo distanti e distaccati gli spazi di interazione tra i vari ceti. Se infatti l'ambizione all'ascesa degli infimi è definita come una delle cause di discordia, le ammonizioni più forti erano riservate dal Fregoso al sovrano e ai magnati: il primo non doveva soverchiare gli altri ceti privandoli del loro spazio di azione e divenendo tiranno, mentre tutto il vertice della società non doveva operare in modo da creare eccessivo distacco con i sottoposti, specie se dotati di particolari virtù e doti fisiche, letterarie o artistiche.

Non si fatica, peraltro, in questa implicita critica rivolta più ai vertici della società che alla sua base — nonché tenendo conto del background politico di Antonietto, cresciuto in casa di Cicco e così amico di Gian Giacomo Trivulzio da istituirlo proprio erede universale in caso di mancata successione maschile legittima —, a riconoscere nella condanna di un soprano-sovrano che sopraffà le altre voci un qualche disagio nei confronti di un Ludovico il Moro tiranno che aveva alterato gli equilibri politici milanesi specie nell'ultimo decennio del suo governo.⁸¹

Il modello del Fregoso era indubbiamente il *Timeo* platonico, tanto caro nella Rinascenza a chi ricercava i principi dell'armonia architettonica, ma anche base della discussione sull'equilibrio della costituzione politica. Praticamente in contemporanea al Fregoso, a Venezia Gasparo Contarini nel suo *De Magistratibus et republica Venetorum*, iniziato attorno al 1524–25, ma terminato solo tra il 1531 e il 1534, fissava nel mito l'equilibrio della Serenissima proprio con un paragone

80. FREGOSO, *Opere*, pp. 283–4.

81. Su Ludovico tiranno, cfr. LETIZIA ARCANGELI, *Gentiluomini di Lombardia. Ricerche sull'aristocrazia padana nel Rinascimento*, Unicopli, Milano 2003, pp. 124–48; per il legame tra Antonietto e il Trivulzio ROSSETTI, *Sotto il segno della vipera*, pp. 42–3.

tra le proporzioni armoniche della musica e la *consonantia* del rapporto fra i ceti, simile a quello del Fregoso perché pure ricalcato sul *Timeo* di Platone. Nella Venezia che, per merito del doge Andrea Gritti, si riprendeva gradualmente ma con successo dal disastro di Agnadello, si facevano addirittura più o meno espliciti ammiccamenti al motto di Franchino Gaffurio «*Harmonia est discordia concors*». ⁸² In questo contesto risulta abbastanza plausibile che uno dei personaggi del dialogo del Fregoso, il musico Brembano, sia stato ipoteticamente identificato nello stesso Franchino Gaffurio, la cui teoria musicale si prestava — all'interno dei confini aperti dell'ecllettismo rinascimentale — a suggerire modelli per l'architettura degli edifici e per quella degli stati. ⁸³ Le invocazioni all'armonia veneziana del Contarini diventavano famose, rilanciate a livello europeo dai commenti di Jean Bodin, mentre le terzine del Fregoso e i tentativi milanesi di mantenere antichi equilibri subivano altra sorte nella generale dissonanza creata dagli anni immediatamente precedenti alla devoluzione del ducato.

Nonostante la difficoltà della società lombarda a reggere gli urti del passaggio di scala dalla dimensione dello stato regionale agli orizzonti mondiali dell'impero di Carlo V, l'aristocrazia lombarda tentava di conservare il più possibile i principi di quest'armonia mantenendo aperti i rapporti con la propria clientela in una «socialità intensa, quotidiana, intercettuale e intergender», e in questo contesto si inserivano le riunioni descritte dal Boscano (che non hanno solo una funzione culturale), così come i convivi di bandelliana memoria, e le varie occasioni di socialità ufficiali o ufficiose aventi per scena i palazzi di città o le *domus* del contado. ⁸⁴

Questo riporta a un brano del *Cortegiano* di Castiglione, illuminante per comprendere sia lo spirito della brigata viscontea e sia, in un certo senso, il valore degli affreschi di Bramante in casa Visconti per come li descrive Lomazzo. Quando nel secondo libro del *Cortegiano* si discute del giostrare — è la stessa abilità che rendeva il Sola, il Figino e il Gariboldi meritevoli di finire ritratti con abiti da baroni — nel dialogo condotto dal genovese Federico Fregoso si inserisce il personaggio più irritante e misogino del testo, ma anche, come è stato rilevato, il più giovane e, di fatto, il vero protagonista di tutto il libro, il motore di tutte le conversazioni:

82. ANTONIO FOSCARI – MANFREDO TAFURI, *L'armonia e i conflitti. La chiesa di San Francesco della Vigna nella Venezia del Cinquecento*, Einaudi, Torino 1983, pp. 52–4; ELLEN ROSAND, *Music in the Myth of Venice*, «*Renaissance Quarterly*», xxx/4 1977, pp. 511–37.

83. Benché il musico fosse nato a Lodi, il padre proveniva da Almenno, sito all'apertura della Val Brembana: cfr. CARACI VELA, *Il «Dialogo de Musica»*, p. 118; ma si tenga conto che in alcuni vecchi contributi eruditi lo si diceva nato a Ospedaletto Lodigiano, adiacente al comune di Brembio (GIOVANNI AGNELLI, *Del sarcofago di Franchino Gaffurio*, «*Archivio Storico per la città e i comuni del circondario di Lodi*», xvii 1897, 3, pp. 97–119: 101).

84. ARCANGELI, «*Eligo sepulturam meam...*», p. 246. Su questa convivialità, con speciale focus sui ricevimenti del bisnonno di Gaspare Ambrogio, si veda ora FEDERICO DEL TREDICI, *Un'altra nobiltà. Storie di (in)distinzione a Milano. Secoli XIV–XV*, Franco Angeli, Milano 2017, pp. 167–84.

l'aristocratico Gaspare Pallavicini di Cortemaggiore.⁸⁵ *Gasparo* commenta qualcosa di significativo sull'uso di rapportarsi tra membri di ceti diversi in Lombardia:

Nel paese nostro di Lombardia non s'hanno questi rispetti; anzi molti gentiluomini giovani trovansi, che le feste ballano tutto 'l di nel sole coi villani e con essi giocano a lanciar la barra, lottare, correre e saltare; ed io non credo che sia male, perché ivi non si fa paragone della nobiltà, ma della forza e destrezza, nelle quai cose spesso gli omini di villa non vaglion meno che i nobili; e par che quella domestichezza abbia in sé una certa liberalità amabile (II, 10).⁸⁶

Il Pallavicini, uomo del «contraddire», aveva esordito nel dialogo proprio con un commento sulla nobiltà: «dico che nel cortegiano a me non par così necessaria questa nobiltà» (I, 15). E Gaspare è stato addirittura definito impropriamente «a bourgeois spokesman» proprio per queste sue idee 'democratiche' e per la sua misoginia.⁸⁷ In realtà probabilmente non si è tenuto conto di alcuni fattori importanti nel commento al ruolo di Gaspare Pallavicini nel contesto del *Cortegiano*: in primis la verosimile ironia del Castiglione che gioca con la memoria dell'ormai defunto giovane amico-personaggio letterario per creare dei paradossi e per tracciare la fisionomia e la sorte di chi era vissuto in un mondo ormai perduto. Per esempio, al giovane aristocratico lombardo — che viene dalla civiltà in cui, a detta di Bandello (ma ci sono molte ragioni per crederci, e anche il cipiglio di moglie e nuora di Gaspare lo dimostrano), le donne che *hanno del loro* conservano una grande libertà di azioni e costumi — era assegnato il ruolo di misogino osteggiatore del sesso femminile, mentre la parte del difensore delle donne era per converso data a Giuliano de' Medici, noto seduttore proveniente dalla 'borghese' Firenze, dove la condizione femminile era tutt'altra cosa.⁸⁸

D'altra parte il Pallavicini — l'unico vero aristocratico che possa vantare non un'opinione universale di nobiltà, ma, stando allo stesso Bandello e senza fare ricorso a genealogie incredibili, una discendenza più o meno documentata che mette le radici nell'antico ceto dirigente longobardo — si trova a difendere gli usi della sua terra davanti al mutare dei tempi. Gaspare rimarca l'importanza di quella «certa

85. WILLIAM J. CONNELL, *Un rito iniziatico nel «Libro del Cortegiano» di Baldassar Castiglione*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di lettere e filosofia», IV/2 1999, pp. 473-97.

86. Per due efficaci commenti sul brano: CLAUDIO DONATI, *L'idea di nobiltà. Secoli XIV-XVIII*, Laterza, Bari 1988, pp. 40-4; ARCANGELI, *Gentiluomini di Lombardia*, pp. XVI-XVII.

87. JOAN KELLY, *Women, History, and Theory*, The University of Chicago Press, Chicago 1984, p. 75.

88. Su questi aspetti si rimanda sempre alla lettura di CONNELL, *Un rito iniziatico*; ma non è possibile in questa sede tracciare né le vicende di Ludovica Trivulzio e Camilla Pallavicini di Busseto, moglie e nuora di Gaspare, né divagare sulla condizione femminile nella Milano del Rinascimento; si rinvia però almeno a *Donne di potere nel Rinascimento*, a c. di Letizia Arcangeli e Susanna Peyronel, Viella, Roma 2008.

liberalità amabile» di chi è sicuro delle proprie origini, non è un uomo nuovo, e sa che per mantenere l'armonia non bisogna soverchiare le altre voci lasciando spazio alla virtù fisica dei villani e a quella intellettuale degli artisti, nei confronti dei quali il vero nobile non deve erigere barriere troppo alte. William Connell leggeva questo brano del *ballare nel sole* abbinato all'apertura del Quarto Libro come il compimento del rito iniziatico del *Cortegiano*:

Il ballo all'inizio del quarto libro significa che si era completata l'iniziazione al gruppo e che quindi il ragazzo era diventato adulto. Il cortigiano più giovane, il centro dell'attenzione della compagnia, la speranza della nobiltà lombarda, si è unito agli uomini e alle donne della corte.⁸⁹

Ma più verosimilmente la questione è un'altra: «la speranza della nobiltà lombarda», Gaspare Pallavicini personaggio letterario, sembra pragmaticamente avere ceduto al mutare dei tempi venendo inserito in un gioco per il quale «non par così necessaria questa nobiltà». Il suo orgoglio è stato frustrato, il Pallavicini è fagocitato negli ingranaggi della piccola corte marchigiana — sparuto riflesso di altre più importanti corti rinascimentali e non poi molto più ambiziosa di quella dei Pallavicini di Cortemaggiore, che pure avevano creato nella pianura del Po un ordinato insediamento, un 'palazzo in forma di città' —, in un sistema cortigiano che non gli era proprio e che gli Sforza non erano, di fatto, riusciti a creare a Milano. Una città capitale dove i Pallavicini con i loro palazzi dominavano interi isolati urbani in un contesto di policentrismo cortigiano in parte ancora da studiare, comprendere e valorizzare per le implicazioni sociali, politiche e culturali. Castiglione prima e Bandello poi, descrivendo un mondo che andava disfacendosi sotto i loro occhi, segnarono il momento in cui, nel caos delle guerre d'Italia, l'aristocratico arretrava diventando cortigiano e l'artista servo. Non così era nella società milanese di primo Rinascimento, della quale il domenicano faceva esplicito affresco e alla quale il mantovano ammiccava da più lontano con il riferimento al Pallavicini.

Ma tornando a questa «certa liberalità amabile», che si rivela anche nel più modesto dialogo del Boscano, non è questa la sede per disquisire ulteriormente sulla sua identificazione come accento peculiare dell'aristocrazia lombarda. Si rammenta solo un evento sottolineato da Enrico Roveda sul rapporto tra i vogheresi e il loro nuovo signore, Louis Ligny de Luxembourg, nel novembre del 1499, ovvero ancora prima che la ribellione dell'anno seguente incrinasse ancor più la situazione. Inorridito dall'atteggiamento degli uomini del borgo, che venivano a contrattare come d'uso con il nuovo signore, il principe francese si rifiutava sdegnato perfino di ricevere i doni dei rappresentanti della comunità a lui infeudata.⁹⁰

89. CONNELL, *Un rito iniziatico*, p. 497.

90. ENRICO ROVEDA, *Un generale francese al governo di un feudo lombardo: Ligny e Voghera*, in *Milano e Luigi XII*, pp. 107-40: 121-3.

Fig. 3 – Bartolomeo Suardi detto Bramantino, *Musa Erato*, ca. 1501–1502, Voghera, Castello Dal Verme



Si tratta di un comportamento molto diverso rispetto a quello del Fregoso, che riceveva i sottoposti all'ombra di un platano a Colturano, o del Pallavicini, che *balla nel sole con i villani* nella città ideale di Cortemaggiore. Forse non è un caso che nessun prestante uomo d'armi di basso rango travestito all'antica compaia sulle pareti delle stanze fatte riallestire dal Ligny a Voghera, dove il Bramantino affrescava invece entro il 1503 delle celebratissime e distaccate *Muse* (quasi tutte recanti strumenti musicali), emblema di un'armonia celestiale — come era rimarcato nello stesso frontespizio della *Practica musicae* di Gaffurio — piuttosto che di una concordia sociale (fig. 3).⁹¹

Il quadro fin qui tracciato allarga lo spettro delle relazioni dei cantori, ultramontani o meno, nella Milano del XV secolo. La loro presenza in città non era

91. Da ultimo cfr. MARIA LUISA PAGANIN, *Le Muse di Bramantino nel castello di Voghera*, in *Bramantino e le arti*, pp. 69–81: specie 71.

esclusivamente vincolata alla corte sforzesca, ma le loro interazioni dovettero essere proficue anche nelle molte corti aristocratiche urbane che la capitale sforzesca annoverava. Se da un lato musicisti e cantori beneficiarono dell'apertura della città lombarda, la loro presenza e le loro discussioni sulle teorie e proporzioni musicali contribuirono vivacemente ad arricchire le conversazioni dei convivi milanesi. Si creò così anche a Milano quell'affascinante commistione di saperi ed eclettico costruirsi di competenze tipico del Rinascimento: non sorprende dunque che in un gioco di ruoli di notevole fascino l'aristocratico poeta Gaspare Ambrogio Visconti fosse ricordato come esperto di musica, l'architetto e pittore Bramante fosse noto come cultore di poesia, specie dantesca, e il teorico della musica Gaffurio venisse assimilato a un perito d'architettura.

Nonostante la corte sforzesca (e proprio per questo anche oltre la sua rovina), Milano fu, a tutti gli effetti, durante buona parte del Quattrocento e almeno fino al 1524, un' «isola beata» per musicisti e gentiluomini, uno dei principali centri politici e culturali europei, dove un'aristocrazia antica e orgogliosa non disdegnava di aprirsi dialogando alla pari con i virtuosi di ogni forma.

TABELLA
Gli indirizzi di residenza dei cantori ducali

CANTORE		SESTIERE E PARROCCHIA	DATE	Fonte/BIBLIOGRAFIA
Pierre Holi	C	San Marcellino	dal 1473	MOTTA 1887, pp. 539–540
Jean de Liège	C	San Giovanni alle Quattro Facce	ante 1497	MERKLEY 1999, p. 403
	C	San Marcellino	post 1498	MERKLEY 1999, p. 403
Daniel Schach	C	San Protasio in Campo <i>intus</i>	1476	MERKLEY 1999, p. 151
Iudocho de Pichardia	C	San Protasio in Campo <i>intus</i>	1472	MERKLEY 1999, p. 203
Eligio Cokere	C	San Smpliciano <i>foris</i>	1480	MERKLEY 1999, p. 251
Bono Rodolfo di Piccardia	N	Santi Cosma e Damiano	ante 1497	MERKLEY 1999, p. 403
	C	San Marcellino	post 1497	MERKLEY 1999, p. 403
Pietro detto Petrochinus de Mortroeuil d'Amiens	C	San Marcellino	1492	MERKLEY 1999, p. 248
	C	San Giovanni alle Quattro Facce	1495	
Giovanni Hannon	T	San Pietro in Campo Lodigiano	1481	MERKLEY 1999, pp. 249–250
Innocenzo Cossa	T	San Pietro in Campo Lodigiano	1481	MERKLEY 1999, pp. 249–250
Antonio Guinati detto l'Abbate, Labe (<i>scil.</i> L'abbé) de Franzia	T	San Maurilio	dal 1473	MOTTA 1887, p. 516
	V	San Protasio in Campo <i>intus</i>	1487	ASMi, <i>Notarile</i> , b. 4210, 1487.08.02
Giacomo Wastut	V	San Bartolomeo Parvo	1481	MERKLEY 1999, pp. 249–250
Jean Cordier	V	San Giovanni sul Muro ⁹²		MOTTA 1887, p. 535, nota 3; MERKLEY 1999, p. 128, 162, 295
Pietro Alardi detto Bovis	V	San Giovanni sul Muro, alias San Nicolao <i>intus</i>	dal 1473	MOTTA 1887, pp. 519–520 e nota 6
Giorgio Brant	V	San Giovanni sul Muro, alias San Nicolao <i>intus</i>	1473–1477	ASMi, <i>RD</i> 28, pp. 11–12
	C	San Carpofo <i>intus</i>	1482	MERKLEY 1999, p. 252

92. La casa donata a Jean Cordier era indubbiamente la più prestigiosa: sorgeva approssimativamente nel luogo dell'attuale Teatro Dal Verme raggiungendo la piazza davanti al castello. Era stata la dimora di Giacomo Visconti, nipote del duca Gian Galeazzo, e dopo la partenza del cantore venne donata da Bona di Savoia al medico Ambrogio Griffi; questi sistemò alcune pendenze con il Cordier, che continuò ad abitare la casa quando si trovava a Milano. Dopo la morte del Griffi la prestigiosa dimora passò a Gualtiero Bascapè per pochi anni e fu demolita dopo l'aprile 1500.

CANTORE		SESTIERE E PARROCCHIA	DATE	FONTE/BIBLIOGRAFIA
Gaspar van Weerbeke	V	Santa Maria alla Porta	1478	MERKLEY 1999, p. 161
	V	Santa Maria Podone	1479– 1480	ASMi, <i>Notarile</i> , b. 864, 1480.04.26 [MERKLEY 1999, p. 250]
	V	San Bartolomeo parvo	1480	MERKLEY 1999, p. 250
	T	San Vincenzo in Prato	ante 1495	ASMi, <i>Notarile</i> , b. 3211, 1496.03.30
Jaquette Marleville (Jachetus de Francia, Jaquette de Rohan)	V	San Nicolao <i>intus</i>	1484	ASMi, <i>Notarile</i> , b. 2060, 1484.06.24; MOTTA 1887, pp. 525; ROSSI 1901, pp. 151–155
Antonello dictus Grassus	V	San Nicolao <i>foris</i>	1481	ASMi, <i>Notarile</i> , b. 2059, 1481.06.05
Ruglerius Geeldrop Ruth	V	San Nicolao <i>foris</i>	1491	ASMi, <i>Pergamene</i> , b. 457, fasc. 196b, 1491.09.07

LEGENDA

C = Porta Comasina

N = Porta Nuova

O = Porta Orientale

R = Porta Romana

T = Porta Ticinese

V = Porta Vercellina

RD = Registri Ducali

MERKLEY 1999

PAUL A. MERKLEY – LORA L. M. MERKLEY, *Music and Patronage in the Sforza Court*, Brepols, Turnhout 1999.

MOTTA 1887

EMILIO MOTTA, *Musici alla corte degli Sforza. Ricerche e documenti milanesi*, «Archivio Storico Lombardo», XIV 1887, pp. 29–64, 278–340, 514–61.

ROSSI 1901

VITTORIO ROSSI, *Per la storia dei cantori sforzeschi*, «Archivio Storico Lombardo», XXVII 1901, pp. 150–60.

Norberto Valli

LA LITURGIA A MILANO NEL QUATTROCENTO:
COESISTENZA DI DUE RITI?*

Una necessaria premessa: la situazione nei secoli XIII e XIV

L'interrogativo a riguardo della coesistenza nella Milano quattrocentesca di due riti non può sorprendere, se si pensa quanto la storia della Chiesa ambrosiana nei secoli immediatamente precedenti sia stata segnata da tensioni fra curia e Ordini religiosi che rivendicavano la possibilità di celebrare la liturgia romana. In verità fino al secolo XIII non erano emerse questioni; in area ambrosiana dimoravano infatti solo i Benedettini, che avevano adottato il rito ambrosiano senza alcuna rimostranza, semplicemente perché era inconcepibile nell'alto medioevo non seguire l'uso liturgico locale da parte di chi celebrava solitamente dinanzi a una comunità di fedeli. Ciò non esclude l'adattamento del rito alle consuetudini monastiche, come attesta autorevolmente il celebre Messale di San Simpliciano.¹ L'arrivo degli Ordini Mendicanti innescò, invece, contrasti accesi in materia rituale. Come è stato osservato a suo tempo da Enrico Cattaneo, Francescani e Domenicani, giunti a Milano, non sentirono alcun dovere di assumere il rito ambrosiano nei loro conventi. Tale atteggiamento non suscitò reazioni finché le chiese officiate dai frati non cominciarono ad attrarre in modo considerevole la popolazione.² Come era accaduto, per esempio, con gli Umiliati, l'autorità episcopale richiese, per evidenti

* Le considerazioni qui raccolte a riguardo della liturgia a Milano nel XV secolo sono messe a disposizione dei musicologi con l'auspicio che, pur senza consentire l'approdo a conclusioni definitive, possano offrire elementi utili per valutare meglio il contenuto dei Libroni, la cui analisi continuerà a richiedere un confronto interdisciplinare.

1. Cfr. JUDITH FREI, *Das ambrosianische Sakramentar D 3-3 aus dem mailändischen Metropolitankapitel*, Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, Münster 1974 (Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen, 56; Corpus Ambrosiano-Liturgicum, 3). «Nella diocesi milanese si ebbe un rito ambrosiano-monastico, chiamato così perché il calendario e qualche parte del cerimoniale diocesano avevano delle aggiunte per rispondere ai particolari doveri dei monaci. E questi avevano ottenuto anche qualche grave eccezione: ad esempio la celebrazione, per tutta la diocesi, delle feste dei santi Gregorio e Benedetto durante la quaresima» (ENRICO CATTANEO, *Istituzioni ecclesiastiche milanesi*, in *Storia di Milano*, 17 voll., Fondazione Treccani degli Alfieri, Milano 1953-1966, IX, 1961, pp. 507-720: 555).

2. Cfr. CATTANEO, *Istituzioni ecclesiastiche milanesi*, pp. 555-6.

ragioni di carattere pastorale, l'accoglienza del rito ambrosiano, ma i ricorsi alla Santa Sede da parte degli Ordini impedivano che l'istanza giungesse a effetto. Gli stessi Umiliati avevano ottenuto nel 1256 da Alessandro IV l'uso del rito romano. Così fecero i nuovi Ordini legati alla consuetudine romana, soprattutto di fronte all'azione decisa dell'arcivescovo Ottone Visconti (1207–1295).³ Una certa tensione con il papa di allora, Nicolò IV, si intuisce nella formulazione della concessione, datata 13 novembre 1289, alle monache agostiniane, assistite spiritualmente dai Domenicani, del «*modum romanae ecclesiae [...] non obstante Mediolanensi archiepiscopo, qui eis modum Mediolanensem imponere vult*». ⁴

Gli inizi del XIV secolo, per contro, offrono un'interessante testimonianza dell'impatto con la liturgia ambrosiana, da parte degli Ordini religiosi, attraverso il manoscritto A 12 sup. della Biblioteca Ambrosiana. Si tratta di una raccolta di sermoni dei domenicani Hugues de Saint-Cher (Ugo di San Caro) e Jean Balétrier (Giovanni Balistario), a cui sono unite alcune omelie di un altro domenicano, il predicatore, probabilmente viennese, Siboto. Questi testi sono del tutto conformi all'ordinamento romano. La peculiarità del codice è legata ai capitolari delle epistole e dei vangeli copiati negli ultimi fogli, che corrispondono invece al *De tempore* ambrosiano, di cui segnalano le differenze rispetto al romano. Per rendere ragione di questo dato si è ipotizzato che il *compiler* fosse un frate formato nell'ambito del rito romano, trovatosi «nella necessità di adattare a nuove esigenze milanesi il libro dei sermoni che era solito usare». ⁵

Esenzioni dalla pratica del rito ambrosiano continuano, comunque, a essere registrate: nel 1342 è accordato dall'arcivescovo Giovanni Visconti il riconoscimento ai Cistercensi di Chiaravalle, per il frequente avvicinarsi di monaci di altri monasteri, di celebrare in rito romano, ma soltanto *private* e mai quando i fedeli assistono per precetto alla santa messa. ⁶

3. Uno dei personaggi più vicini a Ottone Visconti, Orrico Scaccabarozzi, arciprete dal 1261 al 1293, fu compositore di ufficiature ritmiche, genere del tutto estraneo alla tradizione ambrosiana, che godeva però particolare favore presso gli Ordini Mendicanti. Proprio per questo motivo Michel Huglo ha pensato che egli avesse ricevuto un impulso per la sua opera dai Frati Minori con i quali intrattenne sempre rapporti cordiali (cfr. FEDERICA PERUZZO, *Orrico Scaccabarozzi: un arciprete poeta nella Milano del XIII secolo*, «Aevum», LXXVI 2002, pp. 325–68: 351).

4. Il testo, ripreso in CATTANEO, *Istituzioni ecclesiastiche milanesi*, p. 558 è tratto da ERNEST LANGLOIS, *Les registres de Nicolas IV, Recueil des bulles de ce pape publiées ou analysées d'après le manuscrit original du Vatican*, Thorin, Paris 1886–1893 (Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, II série, 5), p. 318, doc. 1690.

5. SILVIA DONGHI, «*Ambrosiani incipiunt adventum... »: le liturgie ambrosiana e romana a confronto nel sermonario Ambr. A 12 sup.*, «Aevum», LXXXVI 2012, pp. 691–712: 697.

6. Cfr. CATTANEO, *Istituzioni ecclesiastiche milanesi*, p. 558.

La *Reformatio et instauratio Missae ambrosianae*, emanata dall'arcivescovo Francesco da Parma nel 1304,⁷ riproponeva alla Chiesa ambrosiana la fedeltà al paradigma della celebrazione metropolitana, attinto al Beroldo, mostrando tuttavia l'influsso del *Missale secundum usum Romanae curiae*⁸ almeno per quanto concerne le apologie dell'offertorio,⁹ che furono fissate sulla base di quell'ordinamento. Come è stato acutamente osservato da Cesare Alzati, il documento è significativo per un ulteriore aspetto:

Dall'età tardo antica fino al Beroldo i libri culturali in ambito milanese erano stati concepiti come il riflesso e la fissazione scritta di una prassi viva, fondata sulla tradizione e legata al suo evolversi [...]. Nella *Reformatio* del 1304 si evidenzia chiaramente una dinamica inversa: è sulla base del libro che si definisce la prassi, e poiché quale base di riferimento è assunto il Messale, nonostante si delinei una celebrazione arcivescovile vengono totalmente ignorati la lettura vetero o neotestamentaria e il relativo salmello, che pure di fatto nella celebrazione arcivescovile e cardinalizia erano letti, come attesta ancora nel XV secolo il Lezionario II.E.1.10 della Biblioteca del Capitolo Metropolitano.¹⁰

È assai probabile che il venir meno della fedeltà allo schema ternario di letture per la celebrazione eucaristica, caratteristico della liturgia ambrosiana, sia un'altra conseguenza del contatto con l'uso romano.

Bisogna riconoscere, però, che a metà del secolo XIV si assiste a una ripresa della consapevolezza del valore del rito della Chiesa di Milano. Un significativo sostegno alla tradizione ambrosiana venne dal *Liber celebrationis missae Ambrosianae* di Giovanni Bello de Guerciis, rettore della chiesa di San Vittore a Porta Romana. Il lacerto che ne conserva parzialmente il testo è un fascicolo di otto fogli, unico superstite di un codice verosimilmente del XIV secolo appartenuto alla Certosa di Garegnano, ora all'Archivio Storico Diocesano,¹¹ e composto con grande probabilità dopo la riforma dell'arcivescovo Francesco da Parma. Lo scopo

7. Il testo, il cui redattore fu Giovanni de Maridata, rettore della chiesa di Sant'Ambrogio in Lonate Pozzolo, è reperibile in *Beroldus sive Ecclesiae ambrosianae mediolanensis kalendarium et ordines* (saec. XII), ed. Marcus Magistretti, Giuseppe Giovanola, Milano 1894, pp. 183-5.

8. CESARE ALZATI, *Ambrosianum Mysterium. La Chiesa di Milano e la sua tradizione liturgica*, NED, Milano 2000 (Archivio ambrosiano, 81), p. 187.

9. Si tratta di preghiere recitate dal sacerdote durante le azioni liturgiche per invocare su di sé la grazia e la misericordia del Signore, confessando la propria indegnità. Dai sacramentari altomedievali sono giunte ai messali a stampa tridentini; attualmente ne sono rimaste in uso soltanto alcune (prima del Vangelo e della comunione).

10. ALZATI, *Ambrosianum Mysterium*, p. 187.

11. Milano, Archivio Storico Diocesano, Archivio spirituale, sez. XIV: *Miscellanea* (già *Libreria*, cl. II: *Manoscritti*), vol. CLVII. Il testo è pubblicato in GIORDANO MONZIO COMPAGNONI, *Un trattato rituale trecentesco: il «Liber celebrationis misse ambrosiane» di Giovanni Bello de Guerciis*, «Ricerche storiche sulla Chiesa ambrosiana», XIX 2001 (Archivio ambrosiano, 86), pp. 73-181: 108-32.

dell'autore appare duplice. Da un lato vuole ripristinare la retta celebrazione in rito ambrosiano del *divinum officium*, dal momento che «multe consuetudines ipsius oblivioni traduntur»;¹² di qui il proposito di richiamare alla memoria «diversas cerimonias et consuetudines» viste praticare da vari preti e tratte da diversi libri. La descrizione del rito, che giunge sino all'offertorio, sembra corrispondere alla messa celebrata dagli ordinari, forse in occasione di festività, con un'ampia articolazione ministeriale.¹³ Va sottolineato, in sintonia con quanto si è già osservato, che la *prophetia*, ossia la lettura propriamente detta, è ormai comunemente omessa, ma non «in ecclesia maiori, vel ad plebem aut monasterium seu in canonica regulari».¹⁴ All'*ordo missae* è affiancata da de Guerciis una *Expositio missae* che attinge alla *Summa de ecclesiasticis officiis* di Giovanni Beleth (†1182).

Il valore della tradizione ambrosiana ottiene in quest'epoca riconoscimenti inattesi anche al di fuori dell'ambito geografico milanese. L'imperatore Carlo IV, che aveva già istituito a Praga nel 1347, in qualità di re di Boemia, un cenobio di monaci glagoliti, volle affiancarvi nel 1353 un monastero «secundum ritum Ambrosianum». «Le due istituzioni, strettamente associate nel loro significato ideale e legate alla persona dell'imperatore, divenivano in Praga nella loro multiformità rituale un segno quanto mai vivo ed eloquente dell'universalità ecumenica propria dell'Impero cristiano».¹⁵

Nell'ultima parte del XIV secolo apprezzamenti nei riguardi dell'*officium Ambrosianum* giungono dal brabantino Roelof van der Beek (Rodolfo de Rivo), che ebbe occasione di soggiornare a Milano, dove accostò la liturgia ambrosiana, in particolare nelle celebrazioni della cattedrale, e ne studiò le fonti in dettaglio, formulando osservazioni anche sul canto ambrosiano.¹⁶ Del resto, il primo manuale di canto ambrosiano, datato 1405, è ascrivibile al boemo Giovanni da Olomouc, *magister* della *schola puerorum* fondata dal cardinale Branda Castiglioni nel borgo di Castiglione Olona.¹⁷

12. Cfr. GIORDANO MONZIO COMPAGNONI, s.v. «De Guerci, Giovanni Bello (sec. XIV?)», in *Dizionario di Liturgia ambrosiana*, a c. di Marco Navoni, NED, Milano 1996, pp. 176-8: 176.

13. Cfr. MONZIO COMPAGNONI, «De Guerci», p. 177.

14. Cfr. ALZATI, *Ambrosianum Mysterium*, p. 187. Il riferimento è, evidentemente, alle liturgie che si celebravano nella chiesa cattedrale o in una pieve, oltre che in un monastero o presso un complesso canonico.

15. ALZATI, *Ambrosianum Mysterium*, p. 188.

16. Per gli scritti di Roelof van der Beek cfr. LEO CUNIBERT MOHLBERG, *Radulph de Rivo: der Letzte Vertreter der altrömischen Liturgie*, 2 voll., Bureaux du Recueil – Aschendorff, Louvain – Münster 1911-1915; MARCO NAVONI, s.v. «Rodolfo de Rivo (†1403)», in *Dizionario di Liturgia ambrosiana*, pp. 475-6.

17. Per una ricostruzione della biografia di questo *magister scholasticus*, che operò nel primo Quattrocento a Castiglione Olona, cfr. SAVERIO ALMINI, *La tradizione musicale ambrosiana nella storia del canto sacro boemo e moravo dal tardo medioevo all'epoca moderna. Un caso singolare: Johannes de Olomons*, in *La fioritura di un seme. Atti del convegno internazionale di canto ambrosiano*

Per rimanere nell'ambito dell'interesse da parte di stranieri nei riguardi della tradizione liturgica milanese non si può infine dimenticare l'opera, risalente ai primi anni del XV secolo, conservata nel codice Vat. gr. 1093, che G. Mercati attribuì a Manuele Caleca,¹⁸ dopo che l'abate Fumagalli, pubblicandola per la prima volta nel 1757,¹⁹ l'aveva ascritta al più noto Demetrio Cidone. Si tratta di una traduzione in greco della terza messa di Natale. L'autore vi aggiunge osservazioni che sembrano essere il frutto della sua esperienza personale e che dunque rivestono notevole interesse per la conoscenza della reale modalità di celebrare la santa messa secondo il rito ambrosiano all'inizio del XV secolo.

Il quadro fin qui tracciato mostra come, in ambito milanese, a fronte di una pratica concomitante del rito romano venissero avanzate istanze a favore di un'attenta conservazione del rito ambrosiano, nella consapevolezza del suo valore anche a livello ecclesiologico. Tale situazione permette di comprendere con maggiore chiarezza ciò che si verifica nel corso del Quattrocento.

Il secolo xv

Il secolo XV si apre all'insegna dell'edificazione del nuovo Duomo, iniziata nel 1386-87, e con la morte di colui che con l'arcivescovo Antonio da Saluzzo se n'era fatto promotore, Gian Galeazzo Visconti (†1402). La grande costruzione aveva comportato intorno al 1394 la demolizione del battistero di San Giovanni; avrebbe implicato poi quella del battistero di Santo Stefano e, tra il 1461 e il 1462, l'abbattimento della *ecclesia aestiva* di Santa Tecla.²⁰ Lo spazio in cui per secoli

(Milano 13-14 ottobre 1997), a c. di Natale Ghiglione e Alberto Turco, LIM, Lucca 2002, pp. 47-64. L'autore segnala che l'unica opera finora nota di Giovanni da Olomouc, la *Palma choralis de rationibus cantus ecclesiastici*, contenuta nel codice I 20 inf. della Biblioteca Ambrosiana di Milano, è stata pubblicata da Albert Seay nel 1977 presso il Colorado College of Music, a Colorado Springs. L'edizione presenta, tuttavia, notevoli imprecisioni nella trascrizione e fa risalire erroneamente al 1409 il trattato, databile probabilmente agli anni tra il 1435 e il 1443 (cfr. ALMINI, pp. 48; 54). Per ulteriori approfondimenti cfr. TINO FOFFANO, *Giovanni da Olomouc, un maestro di grammatica e di musica a Castiglione Olona dal 1425 al 1445*, in *Italia e Boemia nella cornice del Rinascimento europeo*, a c. di Sante Graciotti, Olschki, Firenze 1999 (Fondazione Giorgio Cini. Centro di cultura e civiltà. Civiltà veneziana. Studi, 49), pp. 85-95.

18. Grammatico e teologo nato a Costantinopoli verso la metà del XIV secolo, fu discepolo di Demetrio Cidone. Per le sue posizioni antipalamite fu costretto all'esilio. Tra il 1401 e il 1403 è a Milano presso il monastero di Sant' Ambrogio. Muore a Mitilene (Lesbo) nel 1410 (cfr. ANDREA MASSIMO CUOMO, *La terza messa di Natale tradotta in greco e commentata da Manuele Caleca*, «Ricerche storiche sulla Chiesa ambrosiana», XXVIII 2010 [Archivio ambrosiano, 98], pp. 9-99: 12-3).

19. ANGELO FUMAGALLI, *Sposizione della messa che si canta nella festa della Natività di Cristo secondo la tradizione di Santo Ambrogio, dal latino tradotta in greco da Demetrio Cidonio*, Agnelli, Milano 1757.

20. Cfr. ALZATI, *Ambrosianum Mysterium*, p. 189.

l'*Ambrosianum Mysterium* aveva trovato il suo costitutivo ambito celebrativo, dal quale le sue forme erano state plasmate nella loro peculiarità, subiva così una modificazione strutturale, inaugurando una pagina nuova della vita culturale milanese. Furono inevitabilmente sospese le processioni ai due battisteri previste alle lodi e ai vesperi, così come la solenne *transmigratio* dalla basilica *hyemalis* all'*aestiva* a Pasqua e dall'*aestiva* alla *hyemalis* alla terza domenica di ottobre. È pensabile che si fosse interrotta anche la suggestiva ritualità dell'*antiphona ad Crucem* nell'ufficiatura mattutinala.²¹

Non indifferente deve essere stato il disagio durante i decenni nei quali le opere di edificazione del Duomo si svolgevano attorno all'antica Santa Maria Maggiore, che continuava a essere officiata,²² implicando altresì la distruzione dell'arcivescovado e delle case dei capitolari e dei decumani.

In epoca di inevitabili cambiamenti il desiderio di conservazione di una certa fedeltà alla tradizione è testimoniato da alcuni segnali. Il riferimento alla *pars hyemalis* e alla *pars aestiva*, per esempio, continuò a persistere, prima nei codici, poi negli incunaboli e nei libri a stampa, benché non avesse più riscontro effettivo nella strutturazione del complesso cattedralizio secondo lo schema delle due basiliche concepite *ad modum unius*. Inoltre, i codici lussuosi prodotti a metà del secolo per le celebrazioni della Metropolitana, ancora conservati nella Biblioteca del Capitolo, appaiono perfettamente aderenti agli schemi ambrosiani medievali: lezionario, epistolario, evangelistario (invernale ed estivo), raccolte delle *lectiones* di Genesi, Giobbe, Tobia e delle pericopi quaresimali di Esodo.²³

La presenza del rito romano

Lungo il secolo proseguì l' incisiva attività degli Ordini Mendicanti. In Duomo era continua la presenza di predicatori Domenicani, Francescani, Agostiniani e Carmelitani, stando alla documentazione disponibile. Per di più molte chiese della città, tra le quali le più grandi, erano affidate alla loro cura. Ciascuno degli Ordini possedeva inoltre uno Studio teologico. La questione dell'Osservanza, molto

21. Per l'origine e il significato di questo rito, ancora in uso nella celebrazione solenne delle lodi mattutine ambrosiane, cfr. ALZATI, *Ambrosianum Mysterium*, pp. 128–9; MARCO NAVONI, «*Antiphona ad Crucem*». *Contributo alla storia e alla liturgia della Chiesa milanese nei secoli V–VII (attraverso il metodo comparativo)*, «Ricerche storiche sulla Chiesa ambrosiana», XII 1983 (Archivio ambrosiano, 51), pp. 49–236.

22. Cfr. ENRICO CATTANEO, *Dal vecchio al nuovo Duomo*, «Ambrosius», XXIII 1947, pp. 66–74.

23. Lezionari: ms. II-E-01-015 (*Lezionario dell'Esodo*), ms. II-D-01-020 (*Lezionario di Giobbe e Tobia*), ms. II-D-01-021 (*Continuazione del lezionario di Giobbe e Tobia ed altri profeti*), ms. II-D-01-019 (*Lezionario di Genesi*). Epistolari: ms. II-E-01-004, ms. II-E-01-005 (*di Santa Maria della Scala*). Evangelistari: iemale, ms. II-E-01-002, del 1488 (*Evangelistario del Gambaloita*); estivo, ms. II-E-01-003, del 1488 (*Evangelistario del Gambaloita*).

sentita a Milano, produsse nuove congregazioni e la divisione fra Conventuali e, appunto, Osservanti. Dei conventi passati all'Osservanza esisteva un elenco, risalente al 1466, contenuto in un codice miscelaneo della Biblioteca dei Monaci di Sant'Ambrogio, noto a Mazzucchelli che lo trascrisse, ma che non è stato fino a oggi rintracciato.²⁴ I monasteri inoltre erano molto numerosi e spesso indipendenti dall'autorità arcivescovile. A motivo dell'esenzione le monache erano guidate spiritualmente non dal clero secolare, ma da quello religioso. Questa situazione rende facilmente intuibile un uso non certo residuale del rito romano nella compagine cittadina e là dove i religiosi operavano forti dell'autonomia loro riconosciuta dal romano pontefice. Un privilegio di Innocenzo VIII del 1488, per esempio, conferma che i Canonici Regolari Lateranensi avevano il permesso di officiare in rito romano nella chiesa di Santa Maria della Passione.²⁵ Per contro, quando nel monastero benedettino annesso alla basilica di Sant'Ambrogio si insediarono nel 1497 i Cistercensi, che avevano ottenuto precedentemente di officiare *private* in rito romano, una bolla di Alessandro VI del 10 aprile dello stesso anno fa emergere la preoccupazione che in quel luogo così significativo per la tradizione ambrosiana «propter devotionem Ducum pro tempore existentium ac dilectorum Filiorum Populi Mediolanensis» i nuovi monaci avrebbero dovuto celebrare nel rito della Chiesa milanese.²⁶ Evidentemente non si riteneva scontato che fosse così. Del resto, quando nel 1517 i Benedettini della riforma cassinese presero possesso della basilica di San Simpliciano, vi introdussero il rito romano, provocando le rimostranze dei parrocchiani che furono portate al capitolo generale radunato a Mantova. La risposta giunta a Milano è emblematica del modo di considerare la questione del rito da parte degli Ordini religiosi. Al Capitolo metropolitano fu segnalata l'inopportunità che un gruppo di monaci «a reliquo congregationis [...] corpore in cerimonia esset diversum»:²⁷ l'attenzione da parte dei religiosi a quella che, con linguaggio postconciliare, si definirebbe chiesa locale appariva del tutto subordinata a esigenze interne all'Ordine. Qualche decennio dopo, Bonaventura Castiglioni (1487–1555), prevosto di Sant'Ambrogio, avrebbe rimproverato ai

24. Cfr. PIETRO MAZZUCHELLI, *Osservazioni intorno al saggio storico-critico sopra il rito ambrosiano*, Giovanni Pirotta, Milano 1828, p. 369. Al prof. Marco Petoletti devo l'indicazione che il manoscritto, segnato 245, effettivamente appartenne alla biblioteca del monastero di Sant'Ambrogio e come tale è registrato dall'Argelati. A quanto pare tale codice doveva essere autografo di Giacomo Valeri, almeno in parte (cfr. il ms. Ambrosiano S 117 sup., cc. 250–260, del Mazzucchelli, con richiamo al codice in questione), e comprendere altri inserti (tra cui quello appunto relativo allo «status ecclesiae Mediolanensis»). Cfr. anche MIRELLA FERRARI, *La biblioteca del monastero di S. Ambrogio: episodi per una storia*, in *Il monastero di S. Ambrogio nel Medioevo*, Vita e Pensiero, Milano 1988, pp. 82–164, alle pp. 156–7.

25. Cfr. CATTANEO, *Istituzioni ecclesiastiche milanesi*, p. 655.

26. Cfr. CATTANEO, *Istituzioni ecclesiastiche milanesi*, p. 558.

27. Per la documentazione, cfr. CATTANEO, *Istituzioni ecclesiastiche milanesi*, pp. 558–9.

milanesi di aver consegnato ai frati e alle suore persino «gli antichissimi templi sacrali dall'ambrogiana congregazione [...] dal che seguito è la principale occasione ch'el santo ufficio ambrogiano va dispers'hormai, non havendovi tanti reverendissimi e magnanimi arcivescovi provisto ne fatt'ostacolo alchuno, et meno gli Principi secolari puosto mano [...]».²⁸

Segno indubitabile della penetrazione del rito romano in area ambrosiana sono le edizioni milanesi del Messale romano, iniziate nel 1474. Se in alcuni esemplari si trovano feste propriamente ambrosiane, ciò si deve alla tendenza da parte dei religiosi ad assecondare, almeno sotto questo aspetto, la devozione del popolo.

L'ordo missae ambrosiano nel Quattrocento attraverso le testimonianze di Francesco della Croce e Pietro Casola

La riflessione sulla tradizione rituale milanese nei decenni centrali del Quattrocento è segnata dalla figura di Francesco della Croce, dal 1429 primicerio maggiore del clero decumano, carica che nel 1441 divenne la terza dignità del clero cardinalizio.²⁹ Dal 1432 al 1435 egli partecipò al Concilio di Basilea come inviato del duca Filippo Maria Visconti, entrando in contatto con la cultura umanistica internazionale. Al suo rientro divenne vicario generale dell'arcivescovo Piccolpasso e di due suoi successori (Enrico Rampini e Carlo da Forlì). Morì nel 1479. Francesco della Croce amò profondamente la liturgia ambrosiana e la difese nelle sue peculiarità.³⁰ In qualità di vicario generale sostenne la riforma liturgica del citato arcivescovo Piccolpasso, con la sua particolare attenzione all'ufficiatura,³¹ e aggiornò il calendario da lui emanato nel 1440 per tutta la diocesi.³²

Le opere principali che gli si ascrivono sono il *De festis* del 1451, conservato nel manoscritto Gov. 47 della Biblioteca Statale di Cremona, e l'*Expositio literalis*

28. Cfr. il testo completo in ENRICO CATTANEO, *Notizie archeologiche e testimonianze sulla vita spirituale di Milano nell'età della Riforma*, «Archivio Storico Lombardo», LXXXI-LXXXII 1954-55, pp. 116-30: 124.

29. In merito alle sue funzioni cfr. GIORDANO MONZIO COMPAGNONI, s.v. «Primicerio maggiore», in *Dizionario di Liturgia ambrosiana*, pp. 415-8.

30. Cfr. MARCO NAVONI, s.v. «Della Croce, Francesco (†1479)», in *Dizionario di Liturgia ambrosiana*, pp. 181-3. Per un approfondimento cfr. MIRELLA FERRARI, *Un bibliotecario milanese del Quattrocento: Francesco della Croce*, «Ricerche storiche sulla Chiesa Ambrosiana», x 1981 (Archivio ambrosiano, 42), pp. 175-270; MIRELLA FERRARI, s.v. «Della Croce, Francesco (†1479)», in *Dizionario della Chiesa Ambrosiana*, vol. II, NED, Milano 1988, pp. 1020-21; FRANCESCO PETRUCCI, s.v. «Della Croce, Francesco», in DBI, XXXVI, 1988, pp. 794-6.

31. Se, a parere di Cattaneo, i libri liturgici seguenti non sembrano tenere in considerazione questo intervento episcopale, più fortuna ebbe il decreto con il quale veniva introdotto il *Te Deum* al termine del mattutino festivo.

32. È del 30 gennaio 1440 la *Constitutio archiepiscopalis edita circa reformationem officii gloriosissimi pontificis et patroni nostri Ambrosii, ad divini cultus non mediocrem incrementum*.

hymnorum sancti Ambrosii archiepiscopi Mediolani del 1460. Nell'edizione a stampa della prima, nella quale sostiene l'inopportunità di istituire nuove feste di precetto, compare un paragrafo aggiuntivo sul riposo nel giorno di sabato, da lui contrastato per evitare che il popolo cristiano desse l'impressione di «iudaizare et sequi traditiones ante Christum». ³³ In tal senso, della Croce sembra del tutto dimentico del carattere festivo riconosciuto al sabato fin dall'epoca santambrosiana.

Riconducibile all'ambiente del clero cardinale, e forse realizzato per esplicita volontà di Francesco della Croce, ³⁴ è un commento alla santa messa ambrosiana, l'*Ordo Misse Ambrosiane quo utitur civitas Mediolanensis, quando celebratur cum diacono et subdiacono*, ³⁵ presente nel manoscritto 221 della Biblioteca dell'Arsenale di Parigi, ³⁶ contenente, tra l'altro, le notazioni musicali dell'ordinario. Tale commento fu consegnato a Cicco Simonetta, il personaggio più in vista della corte di Francesco, Galeazzo e Gian Galeazzo Sforza, ³⁷ perché lo donasse al re di Francia Luigi XI, con il quale tra il 1465 e il 1478 intrattenne relazioni diplomatiche. ³⁸ La consegna avvenne probabilmente attorno al 1466. Nelle annotazioni introduttive, vergate dallo stesso Francesco della Croce, ³⁹ sono elencate le specificità liturgiche milanesi: ufficiatura, messa, ⁴⁰ prefazi e una quaresima più breve. A questo proposito, egli, rivolgendosi ai detrattori, precisa che quello mantenutosi a Milano era anticamente costume universale della Chiesa. ⁴¹ In verità, l'analisi dell'*ordo missae*,

33. Cfr. NAVONI, «Della Croce, Francesco», p. 182.

34. Cfr. MONZIO COMPAGNONI, *Un trattato rituale trecentesco*, p. 91.

35. Il testo fu pubblicato in ENRICO CATTANEO, *L'esposizione della messa ambrosiana donata da Cicco Simonetta al re di Francia*, «Ambrosius», XXIX 1953, pp. 180-7; 183-7; è stato ripreso poi in MONZIO COMPAGNONI, *Un trattato rituale trecentesco*, pp. 169-81. L'autore osserva che, a differenza di quanto preannunciato dal titolo, il codice «contiene l'ordo di una semplice messa celebrata da un presbitero decumano assistito da un diacono: non solo in tutto il testo non vi è traccia del preannunciato suddiacono, ma soprattutto non riporta gli elementi caratteristici della liturgia degli ordinari» (p. 92).

36. «Dal punto di vista paleografico, il codice è databile preferibilmente agli inizi del XV secolo, e anche il contenuto pare confermare tale datazione» (MONZIO COMPAGNONI, *Un trattato rituale trecentesco*, p. 91).

37. Fu fatto decapitare nel 1480 da Ludovico il Moro.

38. «[...] forse su richiesta del re incuriositosi di cose milanesi per i racconti di Bona di Savoia, già allevata nella sua corte e da lui data in sposa a Galeazzo Maria Sforza, il Simonetta, confidente e consigliere di Bona, ottenuto il manoscritto dal Della Croce, vi scrisse delle glosse e ne fece grazioso dono al sovrano» (CATTANEO, *L'esposizione della messa ambrosiana*, p. 182).

39. Così si legge nel codice: «Haec volui notare et scribere ego Franciscus de la cruce, decretorum doctor, primicerius et ordinarius ecclesiae mediolanensis». Cfr. CATTANEO, *L'esposizione della messa ambrosiana*, p. 182.

40. Della Croce annota che una messa ambrosiana fu cantata solennemente al Concilio di Costanza (1413-1417). Si può presumere che sia stata presieduta dall'arcivescovo Bartolomeo Capra (cfr. CATTANEO, *L'esposizione della messa*, p. 182).

41. Da notare è l'assicurazione data a chi si venisse a trovare a Milano di potersi attenere all'uso ambrosiano, come già consigliava Agostino alla madre Monica a riguardo del digiuno nei sabati di

trascritto nel codice unitamente al formulario eucaristico per la festa di san Martino, consente di intravedere influssi del rito romano sull'ambrosiano sui quali è opportuno fissare l'attenzione.

È noto che l'ordinario della santa messa nella tradizione liturgica milanese esclude il canto del Kyrie e dell'Agnus, prevedendo soltanto Gloria, Credo e Sanctus. La *fractio panis*, abitualmente collocata subito dopo la dossologia del Canone, è accompagnata infatti da un canto del proprio, il cosiddetto Confractorium, con la ritualità connessa, a cui segue il Pater noster. Il manoscritto parigino, pur conservando tale ordinamento, presenta tra le apologie sacerdotali assegnate al momento della comunione un elemento non rintracciabile nelle fonti ambrosiane medievali. Prescrive infatti che dopo l'assunzione del Corpo e del Sangue del Signore

*et purificatione facta statim dicatur a sacerdote: Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Gloria patri et cetera. Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem. Suscipe deprecationem nostram, qui sedes ad dexteram patris. Agnus Agnus [sic] Dei, qui tollis peccata mundi, dona eis requiem et locum indulgentie cum sanctis tuis in gloria celesti. Postea dicitur. Accepta Christi munera sumamus Dei gratiam non ad iudicium, sed ad salvandas animas, Deus noster. Confirma hoc, Deus, quod operatus es in nobis et dona Ecclesie tue perpetuam tranquillitatem et pacem. Ascendat, Domine, oratio nostra ad thronum mayestatis tue et, ne vacua revertatur ad nos postulatio nostra, Domine exaudi orationem meam et clamor meus ad te perveniat. Oratio. Quod ore sumpsimus, Domine pura mente capiamus, ut de corpore et sanguine Domini nostri Iesu Cristi fiat nobis remedium sempiternum. Per eundem.*⁴²

A questo punto, recitato il Transitorium, si passa alla *post communionem* preceduta, come sempre, dal *Dominus vobiscum*.

All'ordinamento della messa ambrosiana della seconda metà del Quattrocento non doveva essere dunque estranea la formula dell'Agnus Dei, pur rielaborata e certamente non destinata ad accompagnare la *fractio panis*, essendo posta a conclusione della purificazione dei vasi sacri tra le preghiere di devozione del sacerdote. Quanto al testo, la prima invocazione risulta ampliata dall'aggiunta del *Gloria Patri*. La seconda, che coincide con quella conclusiva romana («dona nobis pacem»), è arricchita da un versetto («Suscipe deprecationem nostram qui sedes ad dexteram patris») del tutto affine a un passaggio della *Laus angelorum*; la terza, infine, viene a coincidere con una supplica per i defunti («dona eis requiem et locum indulgentiae cum sanctis tuis in gloria caelesti»). La presenza nell'*ordo missae* ambrosiano quattrocentesco della formula Agnus Dei è testimoniata, dopo

Quaresima non praticato a Milano.

42. Cfr. MONZIO COMPAGNONI, *Un trattato rituale trecentesco*, p. 180.

la comunione, anche nella citata traduzione in greco della terza messa di Natale risalente agli inizi del secolo:

μετὰ τὴν μετάληψιν [...] ἐπλέγει [...] τῷ Θεῷ χάρις τρίς ὁ ἄμνος τοῦ Θεοῦ ὁ αἴρων τὴν ἁμαρτίαν τοῦ κόσμου ἐλέησον ἡμᾶς.⁴³

Pietro Casola (1427–1507), «vir in ecclesiasticis cerimoniis eruditissimus»,⁴⁴ nella sua più importante opera di carattere liturgico, il *Rationale caeremoniarum Missae Ambrosianae*, della fine del xv secolo,⁴⁵ a riguardo delle preghiere dopo la comunione del sacerdote, dopo aver riportato la formula «Quod ore sumpsimus», dichiara: «Et possunt dici alię orationes pro ut erit devotio celebrantis quia istę orationes sunt arbitrarię».⁴⁶ È ammissibile che tra queste *orationes arbitrarię* si fosse introdotta proprio la formula Agnus Dei riportata nell'*Ordo Misse Ambrosiane quo utitur civitas Mediolanensis*. Essa è attestata infatti nei messali del XVI secolo almeno fino al 1560.⁴⁷ Lo stesso cerimoniale di Casola, del resto, denota una traccia dell'uso dell'Agnus Dei come preghiera dopo la comunione del sacerdote nelle messe per i defunti. Il celebrante lo recita una sola volta, con la conclusione «dona eis requiem», in sostituzione della formula «Offerte vobis pacem» e lo ripete altre due volte, fatta la purificazione e portato il messale dalla parte destra dell'altare, con l'aggiunta finale «et locum indulgentiae cum sanctis tuis in gloria».⁴⁸

A partire dal Messale di Gaspare Visconti del 1594, in tutti i messali a stampa fino alla riforma del Vaticano II, il triplice «Agnus Dei [...] dona eis requiem» (e la terza volta: «dona eis requiem sempiternam et locum indulgentiae cum sanctis tuis in gloria») si trova, sempre come preghiera sacerdotale, solo nelle messe dei defunti e unicamente in sostituzione dell'invito «Offerte vobis pacem» e della preghiera «Domine Jesu Christe, qui dixisti Apostolis tuis»: non appare più dopo

43. CUOMO, *La terza messa di Natale tradotta in greco*, p. 94. Erroneamente, l'editore propone nell'interpunzione del testo greco di riferire la triplice ripetizione alla formula «τῷ Θεῷ χάρις», anziché all'Agnus Dei seguente.

44. È la definizione datagli da Filippo Argelati e ripresa in MARCO NAVONI, s.v. «Casola, Pietro (1427 c.–1507)», in *Dizionario di Liturgia ambrosiana*, pp. 131–2: 131.

45. Dei pochi esemplari conosciuti si trova un elenco in FEDERICA PERUZZO, *Pietro Casola editore di libri liturgici ambrosiani nel XV secolo*, «Italia medioevale e umanistica», XLVI 2005, pp. 149–206. Nell'edizione custodita presso la Biblioteca del Seminario Arcivescovile di Milano (Venegono Inferiore), dalla quale sono qui tratte le citazioni, si legge nella penultima pagina: «Ambrosius de Caponago impressit apud Alexandrum Minutianum MCCCCLXXXVIII Vigilia Sanctorum Gervasii et Prothasii».

46. L'incunabolo è composto da sette piccoli quaternioni di quattro bifogli, contrassegnati con le lettere minuscole da *a* a *g* seguite da un numerale ordinale (da I a VIII) per ciascun bifoglio. A ogni quaternione nella rilegatura corrispondono dunque quattro pagine. L'affermazione riportata si trova nella terza pagina del foglio *b* VIII.

47. È stato possibile verificare direttamente la sua presenza nei messali del 1522 e del 1548 presenti nel Fondo delle cinquecentine della Biblioteca del Seminario Arcivescovile di Milano.

48. Cfr. terza e quarta pagina del foglio *g* VIII.

la comunione. Casola sembra preannunciare questo esito nelle note *De ritibus et caerimoniis Misse pro defunctis*, che concludono il suo trattato, quando scrive:

*Si vero sacerdos celebraverit in cantu, dicto versu Pax et communicatio Domini nostri et cetera, per chorum cantatur ter Agnus Dei pro ut supra. Et interim celebrans perficit communionem. Qua perfecta et cantato Transitorio, in parte dextra altaris dicit sacerdos Dominus vobiscum [...].*⁴⁹

Nelle messe ambrosiane da morto, dunque, stando all'opera di Casola, l'Agnus Dei veniva persino cantato e andava a coprire tutte le preghiere sacerdotali previste per la comunione. Non è da escludere che nella seconda metà del Quattrocento ciò accadesse anche nelle celebrazioni non funebri, come induce a pensare l'*ordo* del manoscritto di Parigi.

Da ultimo, tra le formule conclusive della celebrazione eucaristica contenute nel medesimo codice dell'Arsenale compare la risposta «Deo gratias», non legata però alla consueta formula «Ite, missa est», che chiude la celebrazione eucaristica nel rito romano, bensì a un «Benedicamus Domino», che li risulta aggiunto al congedo ambrosiano («Procedamus cum pace. In nomine Christi»), come già nella citata versione in greco della terza messa di Natale;⁵⁰ vi sarebbe rimasto fino alla riforma liturgica prima della benedizione conclusiva.⁵¹

49. Cfr. quarta pagina del foglio g III.

50. Cfr. CUOMO, *La terza messa di Natale tradotta in greco*, p. 96. Non ha fondamento l'affermazione di Cattaneo secondo il quale l'inserimento della formula «Benedicamus Domino» risalirebbe al 1488 (cfr. ENRICO CATTANEO, *La messa nelle terre di Ambrogio*, Opera diocesana per la Preservazione e Diffusione della Fede, Milano 1964, p. 224).

51. Per il rapporto con i mottetti «loco *Benedicamus Domino*», cfr. THOMAS L. NOBLITT, *The Ambrosian «Motetti Missales» Repertory*, «Musica Disciplina», XXII 1968, pp. 77-103: 98-9.

I LIBRONI GAFFURIANI:
CODICOLOGIA E CONTENUTI MUSICALI

Martina Pantarotto

FRANCHINO GAFFURIO MAESTRO DI CANTORI E DI COPISTI:
ANALISI CODICOLOGICO-PALEOGRAFICA
DEI LIBRONI DELLA FABBRICA DEL DUOMO*

Gaffurio e i libri

Franchino Gaffurio, musicista, ma anche studioso e bibliofilo, direttore della cappella del Duomo di Milano per quasi quarant'anni (dal 1484 alla morte, nel 1522), è personalità di primo rilievo soprattutto per gli studiosi di musica tardomedievale e rinascimentale. Tuttavia è figura poliedrica che risulta oltremodo interessante anche per chi si occupa di libri e biblioteche: si concentrano in lui gli interessi del religioso, del musicista, del filologo, curioso delle teorie musicali antiche (al di là e prima della tradizione medioevale), dell'uomo rinascimentale, che intreccia l'interpretazione del suono alla teoria della prospettiva e dell'armonia numerica che regge il cosmo, dell'intellettuale cortigiano, in continua ricerca di un mecenate in grado di finanziare le sue edizioni, dell'editore stesso, attento alle composizioni poetiche dei contemporanei cosiddetti minori, del maestro, amato e venerato dai suoi discepoli, del polemista, graffiante e indomito nella difesa delle proprie tesi, e infine, ma non da ultimo, del bibliofilo, collezionista, committente e copista in prima persona di un gran numero di opere che formavano una biblioteca cui Leonardo stesso ricorreva per i suoi studi.¹ Su tutti questi aspetti le tracce materiali dell'esistenza di Franchino Gaffurio, ossia le sue testimonianze autografe e più precisamente i manoscritti (il cui censimento è ben lungi dall'essere completo)

* Il contributo rappresenta gli esiti di una prima ricognizione condotta sui Libroni conservati alla Fabbrica del Duomo in vista della giornata di studi *Codici per cantare. I Libroni del Duomo nella Milano sforzesca* (Milano, 14 ottobre 2016) organizzata dalla Schola Cantorum Basiliensis. Successivamente il lavoro è proseguito interessando anche il Librone [4] e comportando una campagna di digitalizzazione completa in relazione ad un progetto totale di studio. Per questo motivo alcuni dati espressi in queste pagine saranno soggetti ad approfondimenti ed ulteriori definizioni.

1. BONNIE J. BLACKBURN, *Leonardo and Gaffurio on Harmony and the Pulse of Music*, in *Essays on Music and Culture in Honor of Herbert Kellman*, ed. by Barbara Haggh, Minerve, Paris 2001, pp. 128-49: il saggio riconsidera le affermazioni di EMANUEL WINTERNITZ, *Leonardo da Vinci as a Musician*, Yale University Press, London - New Haven 1982, pp. 5-16. Sui rapporti tra Leonardo e la musica si veda anche LEA DOVEV, *The Musical Hand in Leonardo da Vinci's Anatomical Drawings*, «Rheinsprung 11 - Zeitschrift für Bildkritik», III 2012, pp. 20-34.

offrono un prezioso contributo. I manoscritti oggetto della presente indagine rappresentano una sezione a parte della 'biblioteca' (concetto astratto e ideale) di Gaffurio, in quanto sono in realtà codici attinenti più alla sua attività di musicista che ai suoi studi e ricerche. Ma ha senso, e in che termini, tale distinzione?

Allestimento dei Libroni

Con il nome «Libroni della Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano» si identifica un gruppo di quattro volumi di notevoli dimensioni contenenti musica e testo a servizio dell'attività della cappella musicale del Duomo di Milano. Una testimonianza monumentale e preziosissima per la storia degli studi musicali, per la liturgia e la storia del rito e dei rapporti culturali nella Milano di fine secolo e dei primi decenni del Cinquecento. Ma anche l'occasione di entrare nella scuola di Gaffurio attraverso i suoi libri di testo. Dei quattro originari volumi, oggi solo tre sono consultabili: un quarto è conservato in forma frammentaria in una serie di «cassette» (le Cassettes Ratti, appunto, n° VII, 34–43), perché gravemente danneggiato dal fuoco durante l'Esposizione Internazionale di Milano del 1906; esso è accessibile solo tramite le riproduzioni fotografiche effettuate negli anni Cinquanta del Novecento, che permettono di decifrare in modo relativamente agevole le pagine superstiti; tuttavia appare insensata ogni considerazione di natura codicologica, volta a ricostruirne l'assetto originale.

Dal punto di vista formale e materiale, nonostante la bibliografia sui Libroni del Duomo sia piuttosto vasta, essi sono stati oggetti di un dettagliato studio con puntuale descrizione codicologica per l'ultima volta (e forse la prima, in maniera così accurata) negli anni Trenta del secolo scorso, ad opera del musicologo Knud Jeppesen,² prima comunque che venisse realizzato l'ultimo e più recente restauro (intorno agli anni Cinquanta): ciò rende assai preziose le osservazioni dello studioso danese e nel contempo ne richiede un aggiornamento, solo in parte tentato da Joshua Rifkin in epoca più recente.³ Come spesso accade, il restauro moderno rende assai difficile la ricostruzione della fascicolazione originaria: ovviamente non vi sono richiami, vista la tipologia testuale, ed è immaginabile che anteriormente al restauro diversi fogli fossero sciolti, con carta deteriorata e lacera lungo il margine interno. Questo inevitabilmente ha comportato una ricostituzione fittizia dei fascicoli. Non si tratta di un mero dettaglio, perché vedremo come l'individuazione esatta dei fascicoli, unitamente ad altri aspetti prettamente fisici, sarà rilevante per chiarire la genesi dei volumi. I Libroni 1–3 recano una precedente segnatura

2. KNUD JEPPESEN, *Die 3 Gafurius-Kodizes der Fabbrica del Duomo, Milano*, «Acta Musicologica», III/1 1931, pp. 14–28.

3. JOSHUA RIFKIN, *Munich, Milan, and a Marian Motet: Dating Josquin's «Ave Maria ... virgo serena»*, «Journal of the American Musicological Society», LVI/2 2003, pp. 239–350.

decescente, da 2269 a 2267, con la quale sono identificati all'epoca degli studi di Jeppesen. Già allora le legature antiche erano state sostituite da legature moderne in pelle, successivamente sostituite da quelle attuali. L'identificazione delle mani, e in particolare degli interventi autografi di Gaffurio, condotta a suo tempo da Jeppesen è senz'altro confermata, tuttavia il nostro obiettivo è presentare, più che una successione di dati, un'interpretazione complessiva dell'articolazione dell'impresa, che senz'altro risponde ad un progetto comune ed omogeneo. Vedremo quale progetto e come.

Descrizioni codicologiche

Librone 1 (olim 2269)

Cartaceo, III guardie moderne, 189 (contate 188 più una iniziale segnata a lapis ira e 2va),⁴ III' moderne; numerazione coeva in numeri arabi 1-188, che esclude la prima carta; bianche le cc. 5v-7r;⁵ i fascicoli presentano tutti brachette di rinforzo; la carta non presenta filigrana; sono presenti due tipi differenti di carta, una più sottile e appena più grande, ed una più spessa e ruvida, che si contraddistinguono anche per una mise en page lievemente differente e una diversa tecnica di preparazione: tipo I (sezioni scritte da Gaffurio e dal COPISTA III): 645 × 456 = 29 [526] 90 × 38 [335] 83; rr. 12 + 12 pentagrammi (c. 6); rigatura a mina di piombo per le rettrici verticali, a inchiostro ocra per i pentagrammi, con pettine: sul margine esterno delle carte del primo fascicolo sono visibili sei fori in corrispondenza di ogni due pentagrammi; tipo II (sezioni scritte dal COPISTA II): 643 × 455 = 44 [546] 53 × 52 [350] 53; rr. 11 + 11 pentagrammi; rigatura a mina di piombo per le rettrici verticali, a inchiostro ocra per i pentagrammi, con pettine: undici fori guida in corrispondenza dei pentagrammi (c. 18). La fascicolazione è complessa: è stata alterata dal restauro novecentesco, visto che Jeppesen parla di ventiquattro regolari quaternioni, ad eccezione del fasc. 14 (indicato da Jeppesen come N), ternione, e dal fasc. 16 (P), mancante di una carta. Oggi invece il codice consta di ben trentasette fascicoli, per lo più fattizi: 1-4 (6), 5 (7), 6-10 (4), 11 (5), 12 (8), 13 (4), 14 (9), 15 (7), 16 (8), 17 (5), 18 (6), 19-20 (4), 21 (6), 22 (5), 23-25 (4), 26 (5), 27-30 (4), 31 (6), 32 (5), 33 (6), 34 (5), 35-37 (4). Nelle osservazioni offerte si farà sempre riferimento alla fascicolazione originaria, in quanto indicativa di una logica di allestimento ed utilizzo dei testi. Titoli a inchiostro di una medesima mano,

4. Di seguito si conservano tali diciture per la carta iniziale, utilizzando la «a» maiuscola per una migliore leggibilità.

5. Qui e in seguito intendiamo con «bianche» le carte in cui troviamo la rigatura, e pertanto i pentagrammi, ma mancano note e testo. Si tratta evidentemente di fascicoli predisposti secondo uno schema che si ripete in tutte le facciate dei bifogli. Interamente bianche invece sono c. 188v del Librone 1, cc. 1ar e 211v del Librone 2.

forte rifilatura del margine superiore. Legatura moderna di restauro, imitativa di una legatura antica (670 × 480); in assi lignee e cuoio, due fermagli, cantonali e borchie; sul piatto anteriore è impresso il simbolo della Veneranda Fabbrica del Duomo; sul dorso sono impresse in oro le due segnature: quella moderna (1) in alto, la precedente (2269) in basso.

Tra cc. 8 e 9, a c. 9r è incollato un foglietto di 171 × 430 mm. con un'aggiunta musicale. A parte, come «Allegati» sono conservati alcuni fogli membranacei provenienti dall'antica legatura, che al tempo di Jeppesen erano ancora legati al codice: si tratta di quattro documenti usati come materiale da riuso: erano incollati a coppie (le dimensioni sono circa 475 × 292), trasversalmente, all'interno dei piatti della legatura, offrendo al lettore il verso del documento e dunque la parte non scritta della pergamena. Oggi le carte sono numerate I–IV, ma in origine erano accoppiate la I con la IV e la II con la III. Sulle cc. II+III, che riportano, sulla faccia incollata originariamente al piatto, due documenti del 1442, Gaffurio ha trascritto, inserendo alcune voci in momenti diversi e dunque intervenendo a più riprese, un indice parziale dei brani copiati nel codice, compresi i *motetti missales*:⁶ al tempo di Jeppesen tale foglio rappresentava la seconda guardia, ma verosimilmente era in origine il contropiatto anteriore. Sulle cc. I+IV, due documenti del 1421 e del 1427, prima guardia per Jeppesen ma originariamente contropiatto posteriore, v'è l'indicazione, sempre di mano di Gaffurio: *Liber capelle ecclesie maioris Mediolani factus opera et solitudine Franchini Gaffori Laudensis prefecti prefate capelle impensa vero venerabilis Fabrice dicte ecclesie anno Domini MCCCC°LXXXX° die 23 iunii*.

COPISTI (cfr. figg. 1 e 2 al termine del capitolo):

COPISTA I = Gaffurio: cc. 1rA–8r, 31v–32r, 56v–64r, 97v–118r e interventi alle cc. 39v–40r, 50v–51r e 95v–96r, entro le sezioni vergate dal COPISTA III. La mano di Gaffurio, riconoscibile per il modo di tracciare le lettere G ed A, è sostanzialmente una testuale semplificata, con andamento a volte corsiveggiante, sottile, aguzza e spesso inclinata verso destra. Dopo aver anteposto il fascicolo iniziale, il maestro si limita ad apporre titoli ed indicazioni, come *verte folium* (spesso presente al centro della pagina), a parte un intervento più corposo alle cc. 97v–118r.

COPISTA II: cc. 8v–31r, 118v–188r: il copista inizia a scrivere una testuale liturgica con inchiostro nero. La sua scrittura tuttavia non è costante e già a partire da c. 17 comincia ad apparire meno posata e più corsiva, di modulo più piccolo. Dalla c. 162v è ormai decisamente una testuale semplificata. Da c. 18v l'inchiostro si fa ocre. Jeppesen definisce questo copista con un

6. Una tavola esplicativa dei riscontri tra l'indice e i testi presenti nel Librone 1 è offerta da RIFKIN, *Munich, Milan, and a Marian Motet*, pp. 247–50. Per tutta la questione dei *motetti missales*, si veda il contributo di Daniele Filippi in questo volume, e la bibliografia ivi citata.

riferimento alla grafia musicale («note romboidali»), segnaliamo tuttavia che l'inchiostro con cui testo e notazione sono vergati è diverso.⁷ Proprio l'andamento corsiveggiante della scrittura permette l'identificazione con il COPISTA III del Librone 2 e il COPISTA III del Librone 3; la scrittura del testo musicale appare molto diversa nelle sezioni scritte da questo copista nei due manoscritti, e questo non fa che rafforzare la convinzione che in questo caso, nel Librone 1, copista e notatore sono due diverse persone.

COPISTA III: cc. 32v–56r, 64v–95r, 96v–97r. La sua scrittura è una rotunda. Utilizza un inchiostro oca e scrive una testuale semicorsiva. Ritroviamo la mano di questo copista nel Librone 2 (COPISTA VI).

Come denuncia la nota apposta in origine sul contropiatto posteriore, il Librone 1 è senz'altro commissionato e sovrinteso da Gaffurio, che è intervenuto personalmente inserendo testi sul recto della prima carta dei fascicoli (2, 5, 6, 9 e 16), a volte sul verso dell'ultima carta del fascicolo (fasc. 5–12), e vergando lui stesso alcune sezioni (cinque fascicoli interi, 1, 8, 13–15). Se cerchiamo ora di interpretare la logica di questo allestimento, riconosciamo che la sezione a cura del COPISTA III, forse matrice di partenza per la confezione del codice, occupa sette dei ventiquattro fascicoli originari (5–7, 9–12) ed è riconoscibile per alcune caratteristiche materiali (tipo di carta, modalità di allestimento della mise en page). Presenta un corpus delle composizioni di Gaffurio (quasi tutti i testi di Gaffurio sono copiati nel ms. dal COPISTA III): prima, nei primi tre fascicoli (cc. 32–56), i Magnificat, quindi altre composizioni riferite a Maria (cc. 65–95) che dovevano proseguire anche nel fascicolo successivo che il copista aveva iniziato a scrivere sempre con un testo mariano. A questo nucleo abbastanza autonomo come scrittura e decorazione, il *magister scriptorii*, colui che presiede all'allestimento del codice, decide di anteporre una raccolta di Magnificat di autori diversi (Loyset [Compère], Arnulfus, Johannes Martini), disposti in 3 fascicoli (cc. 8v–31r) e di rimpinguare la raccolta facendo seguire altri 9 fascicoli con composizioni (in prevalenza mottetti mariani) dello stesso Compère, di Gaffurio, Gaspar [van Weerbeke], Binchois (un *Te deum*) e anonimi (fasc. 16–24, cc. 118v–188r): è la sezione del COPISTA II, cui si devono ben 12 fascicoli dei 24 originari: i fasc. 2–4 (cc. 8–31) e tutta la sezione

7. La questione dell'identità di mano tra copista e notatore, per tutte le mani e le diverse sezioni dei Libroni, non è finora stata affrontata in modo sistematico. Anche queste pagine si concentrano principalmente sulle identificazioni delle diverse mani dei testi scritti, constatando tuttavia come, di norma, al mutamento di mano corrisponda anche uno stile diverso nella notazione, dal che si può dedurre una possibile identità tra copista e notatore, che andrà tuttavia verificata in un futuro studio. Su alcune eccezioni, per esempio la mano di Gaffurio che appone il testo scritto sotto i rigli recanti la musica, oppure una differenza notevole di inchiostro tra testo scritto e musica, si richiamerà l'attenzione del lettore.

finale, fasc. 16–24 (cc. 118–188). Le composizioni generalmente iniziano sul verso della carta e terminano sul recto, in relazione anche all'utilizzo pratico del volume da parte dei cantori.

Gaffurio interviene in questo corpus con un fascicolo iniziale, premesso alla raccolta, che riporta composizioni per l'anno liturgico (Natale, Epifania) e poi attua una serie di 'raccordi' testuali, sfruttando la successione di due carte originariamente bianche: il verso della carta finale di un fascicolo e il recto di quella iniziale. Inserisce così, a parte la sua composizione *Virgo prudentissima* alle cc. 7v–8r, elementi per lo più tematicamente eterogenei e anonimi: a cc. 31v–32r *Trophaeum Crucis*, a cc. 39v–40r *O panis suavissime*. Con la medesima strategia inserisce un fascicolo (cc. 56–63) con una raccolta di Magnificat anonimi e occupa anche il recto, originariamente bianco, del fasc. successivo (il 9, c. 64r); infine prosegue il lavoro di trascrizione nell'ultimo fascicolo che il COPISTA III aveva iniziato a scrivere (fasc. 13, cc. 96v–97r) utilizzando di nuovo l'ultimo foglio bianco del fascicolo precedente (fasc. 12, c. 95v) e il primo del fasc. 13 e poi proseguendo la trascrizione nelle carte successive per altri due fascicoli oltre a questo (cc. 95–118r), spingendosi, ancora una volta, fin sul primo foglio bianco del fascicolo successivo, dove inizia la sezione di brani copiati dal COPISTA II. Dal punto di vista testuale, Gaffurio inserisce alcuni *Benedicamus* e altri componimenti sempre riferiti alla Vergine, ma, a differenza dell'intera sezione copiata dal COPISTA III, queste composizioni sono in larga parte anonime, a parte sei componimenti suoi (stando all'intestazione della carta, cc. 98v–102r, 112v–114r), e tre attribuiti nel codice a Gaspar (cc. 114v–117r).⁸

Esaminando la logica dell'alternarsi delle mani dei copisti e tenendo presente la fascicolazione originaria del codice (si veda la fig. 3), l'intervento di Gaffurio appare posteriore a quello che abbiamo ipotizzato essere il nucleo originario, vergato dal COPISTA III, ma anche all'attività del COPISTA II, che trascrive un gruppo di fascicoli tematicamente e formalmente autonomi.

Librone 2 (olim 2268)

Cartaceo, IV guardie moderne + I, frammento di una carta di guardia antica con indice sul verso apposto da Gaffurio, 211, IV' moderne; numerazione coeva in numeri arabi 1–211, che esclude la prima carta segnata ora 1a e passa per errore da 102 a 104; bianche le cc. 19v–20r, 53v–54r, 83v, 117v, 130r, 160r, 203v–204r (in parte coincidono con l'originaria fine/inizio di un fascicolo); i fascicoli sono in larga misura fattizi, ricomposti durante il restauro recente; le prime carte presentano velatura; a partire dalla c. 16 è distinguibile una filigrana a testa di bue sovrastata da una croce

8. Per questo piccolo ciclo si veda RIFKIN, *Munich, Milan, and a Marian Motet*, p. 311 n. 155 e <<http://www.motetcycles.ch/cycle/408>> (C11).

le cui estremità presentano un cerchio (collocabile a Milano tra la fine del Quattrocento e il primo decennio del Cinquecento);⁹ la carta è omogenea in tutto il codice, e presenta il segno di una piegatura orizzontale antecedente alla legatura che divide orizzontalmente ogni foglio in due sezioni alte circa 330 mm. (il medesimo segno si vede nella carta più sottile usata da Gaffurio e dal COPISTA III nel Librone 1), tuttavia la filigrana è presente solo nei blocchi scritti dai COPISTI I–II, IV, V e VII; 650 × 450 = 28 [532] 90 × 76 [313] 61; rr. 12 + 12 pentagrammi (c. 12r, cc. 1–55, 65–136, 154–211); rigatura a mina di piombo per le retrici verticali, a inchiostro oca sono tracciati i pentagrammi, con pettini: sul margine esterno visibili sei fori in corrispondenza di due pentagrammi (93 mm. l'uno dall'altro); 45 [485] 120 × 40 [316] 90 (c. 57r; cc. 56–63 e 137–153); rr. 11 + 11 pentagrammi. La fascicolazione è complessa: è stata alterata dal restauro novecentesco, visto che Jeppesen parla di ventisei fascicoli, prevalentemente quaternioni, ma anche quinioni e ternioni; oggi invece il codice consta di ventisette fascicoli, quasi tutti quaternioni ma fatti: 1 (6), 2 (5), 3 (6), 4–6 (8), 7 (10), 8 (6), 9–25 (8), 26–27 (9). Titoli a inchiostro di una medesima mano, forte rifilatura del margine superiore. Legatura moderna di restauro, imitativa di una legatura antica (700 × 473); in assi lignee e cuoio, due fermagli, cantonali e borchie; sul piatto anteriore è impresso il simbolo della Veneranda Fabbrica del Duomo; sul dorso sono impresse in oro le due segnature: quella moderna (2) in alto, la precedente (2268) in basso.

L'indice di mano di Gaffurio sul verso dell'antica guardia è omogeneo nell'elenco dei testi fino a c. 194, poi presenta alcune aggiunte, sempre di mano di Gaffurio, ma evidentemente apposte in momenti diversi.

COPISTI (cfr. figg. 1 e 3):¹⁰

Jeppesen riconosceva al lavoro in questo monumentale codice ben dieci copisti: in realtà sono solo sette; due tra questi sono attivi anche negli altri due libroni: il COPISTA VI del Librone 2 è il COPISTA III del Librone 1, il COPISTA III del Librone 2 è il COPISTA II del Librone 1 e il COPISTA III del Librone 3.

COPISTA I: cc. 1av–18r, 65v–69r, 72v–83r, 154v–203r, testuale rotunda, riconoscibile, oltre che per l'uso di un inchiostro ferroso che ha corroso la carta

9. Filigrane di foggia simile sono ai nn. 14428, 14431, 14433 di CHARLES MOÏSE BRIQUET, *Les filigranes: dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, Hiersemann, Leipzig 1923 (rist. anast. Martino, Mansfield, CT 2007); sono localizzabili sicuramente a Milano, in un arco compreso negli anni a cavallo del secolo: 1492–1516.

10. Si presentano qui le sezioni dei singoli copisti, con l'intento di evidenziare i blocchi attribuiti al lavoro di ciascuno, indipendentemente dalla stratificazione degli interventi successivi, peraltro importante per stabilire una cronologia relativa. In quest'ottica va intesa l'attribuzione delle medesime carte a mani diverse. Una puntuale descrizione degli interventi presenti sui Libroni, carta per carta, è rinviata ad altra sede.

in corrispondenza delle note musicali, anche per una *D* onciale con l'asta completamente orizzontale; a questo copista si devono i primi due fascicoli e cinque interi alla fine del codice con interventi anche nelle carte immediatamente precedenti e successive; appare lavorare in stretta collaborazione con il COPISTA IV (i due utilizzano carta che presenta la medesima filigrana).

COPISTA II = Gaffurio: cc. 6v-7r (solo testo), 18v-19r, 54v-56r, 63v-65r, 110v-117r, 135v-136r, 155v-157r (solo testo); 209v-211r: come d'abitudine si tratta di interventi in fogli originariamente bianchi.

COPISTA III = COPISTA II del Librone 1 e COPISTA III del Librone 3: cc. 20v-53r; si tratta di quattro fascicoli + due cc., una sezione prevalentemente dedicata a intonazioni polifoniche dell'ordinario della messa; la sezione di questo copista, che scrive in una gotica semplificata con tratti corsivi, è seguita e preceduta da fogli bianchi.

COPISTA IV: cc. 56v-63r, 130v-135r, ma anche 136v-143r e 144v-154r: Jeppesen individuava altri due copisti negli ultimi due fascicoli, ma si tratta sempre della mano del COPISTA IV, cui si debbono in totale cinque fascicoli e mezzo. L'andamento corsiveggiante, in un primo momento dominato, si esprime più liberamente negli ultimi fascicoli vergati da questo copista, che si contraddistingue anche per una mise en page lievemente diversa (11 pentagrammi). Alle cc. 137r-140r scrive solo la sezione iniziale del testo sottoposto alle note, che viene completato da Gaffurio.

COPISTA V: a questo copista si deve un intervento limitato alle cc. 69v-72r e 143v-144r, forse un'aggiunta successiva in carte lasciate bianche. La scrittura è assai vicina a quella di Gaffurio stesso, tanto da suscitare qualche dubbio. Tuttavia il modo di scrivere la musica appare diverso. Come Gaffurio, questo copista inserisce alcuni elementi paratestuali: a c. 72r, senz'altro della sua mano è il rimando, per il completamento della messa polifonica, ad una sezione successiva del codice (*Sanctus: require in foliis 144*).

COPISTA VI = COPISTA III del Librone 1: a questo copista si debbono solo tre fascicoli e due cc.: 84r-93r e 118r-129v; lo stile della decorazione e la carta (senza filigrana) sono i medesimi del Librone 1; il suo intervento forse doveva iniziare a c. 83v, rigata ma rimasta bianca, visto che il Kyrie I di c. 84r, privo com'è delle due voci di canto e tenore, è di fatto incantabile (del resto l'indice del volume segnala la messa come iniziante da c. 85v/86r, cioè dal Gloria, secondo l'uso ambrosiano). Anche in questo caso, come nel Librone 1, le composizioni trascritte dal copista sono di Gaffurio.

COPISTA VII: cc. 93v-110r, 204v-209r (per Jeppesen si tratta di due diversi copisti): sembra decisamente una mano più tarda; interviene in due fascicoli

che stando a Jeppesen sono irregolari (li indica con 8+2 e 8-1, fasc. 12-13, cc. 93v-110v) e trascrive un *Te deum* nel fascicolo finale. La scrittura di questo copista è decisamente diversa dalla gotica degli altri copisti e risente chiaramente dell'influsso della cancelleresca cinquecentesca.

Nel Librone 2 Gaffurio sembra intervenire in più stretta collaborazione con la squadra di copisti che dirige, di cui due sono attivi anche nel Librone 1, benché, ancora una volta, la sezione del COPISTA II si presenti piuttosto autonoma rispetto al resto. Anche in questo caso Gaffurio scrive i titoli sul margine superiore delle pagine (non tutti però sono di sua mano) e alcune indicazioni pratiche: *verte folio*, *verte cito ad finem libri in foliis 2010* [=210] (c. 117r), e ancora, sul margine inferiore di c. 133r: *Sanctus require in folio 136*, dove infatti a cc. 135v-136r troviamo un *Sanctus* di mano di Gaffurio. Interviene anche per completare il testo sottoposto alle note là dove il copista ha apposto solo l'incipit (cc. 155v-157r). Rispetto al Librone 1, l'intreccio delle mani è tale che è più difficile riconoscere blocchi autonomi fusi insieme: più facile pensare ad una distribuzione e alternanza nel lavoro in contemporanea, almeno per la sezione che riguarda i COPISTI I e IV. In realtà, componendo insieme i dati relativi alle mani, alla fascicolazione (originaria), alle carte bianche, possiamo isolare alcuni blocchi:

- il gruppo di messe (di Martini, Compère, Tinctoris e Gaffurio, più un set di *motetti missales* di Weerbeke) copiato dal COPISTA III alle cc. 20v-53r (fasc. 3-7, preceduti e seguiti da una carta bianca);
- i due fascicoli e mezzo copiati dal COPISTA VI, anch'essi preceduti e seguiti da una carta bianca, che inseriscono alle cc. 84r-93r la Messa del maestro *De tous biens pleine* e alle cc. 118r-129v, sempre del maestro, la Messa *O clara luce*;
- spicca, per una lieve difformità di mise en page, la sezione vergata dal COPISTA IV, fasc. 8 e 17-20 (cc. 56v-63r, 130v-154r), tuttavia il suo lavoro si intreccia con quello del COPISTA I (che a c. 154v prosegue la trascrizione di una messa polifonica) e di Gaffurio, facendo pensare ad una dinamica per cui I e IV lavorano insieme e su questi fascicoli interviene Gaffurio con il COPISTA VII, a dare l'assetto finale al codice.

Osservando lo schema della fascicolazione, emerge ancora una volta l'abitudine di Gaffurio a intervenire su spazi lasciati bianchi, inserendo composizioni evidentemente per lui importanti (alle cc. 6v-7r inserisce una composizione in onore di sant'Ambrogio presente anche nel Librone 1). Si riserva un solo fascicolo, l'originario 14 (cc. 110v-117r), in cui trascrive un *Gloria*, *Credo* e *Sanctus* propri e altri di autore sconosciuto. A testimonianza che i suoi interventi sono successivi all'allestimento del codice, segnaliamo che, come espressamente denuncia il rimando

presente a c. 117r, il Credo polifonico lì iniziato continua sulle ultime carte del codice, 209v–211r.

Librone 3 (olim 2267)

Cartaceo, III moderne + I antica con indice sul recto di mano di Gaffurio, 217 (227), III' moderne; numerazione coeva in numeri arabi 11–227; bianche le cc. 11r, 36v, 98v–99r, 116v–117r, 124v–125r, 171v–172r, 196v–198r, 227v; $487 \times 340 = 41 [383] 63 \times 24 [266] 50$; rr. 10 + 10 pentagrammi (c. 19r, ma spesso le carte presentano un rigo aggiunto sul margine inferiore, necessario per completare la composizione); rigatura a mina di piombo per le rettrici verticali, a inchiostro oca sono tracciati i pentagrammi, con *pectines*: sul margine esterno visibili sei fori in corrispondenza di due pentagrammi; la fascicolazione, nonostante il restauro, non appare essere stata alterata: rispetto al quadro presentato da Jeppesen ci discostiamo solo per quanto riguarda i fasc. 13–15: 1–2 (8), 3–8 (10), 9 (12), 10 (10), 11–12 (8), 13 (11, quinine con una settima carta inserita), 14 (10, fattizio), 15–16 (8), 17–18 (10), 19–20 (8), 21–23 (10). A c. 227v *probationes pennae* del sec. XVI. Legatura moderna di restauro, imitativa di una legatura antica (518 × 360); in assi lignee, mezza pelle, due fermagli, cantonali e borchie; sul piatto anteriore è impresso il simbolo della Veneranda Fabbrica del Duomo; sul dorso sono impresse in oro le due segnature: quella moderna (3) in alto, la precedente (2269) in basso.

COPISTI (cfr. figg. 1 e 4):

Sono attivi sette copisti, di cui, a parte Gaffurio, uno (COPISTA III) lavora anche nel Librone 2 e nel Librone 1, ad attestare lo stretto legame e il progetto unitario che testimonia il corpus. La distribuzione del lavoro nel Librone 3 è piuttosto diseguale.

COPISTA I: cc. 11v–24r, 87v–106r, 117v–124r, 154v–159r, 162v–176r, 178v–181r, 182v–187r, 220v–221r, 223v–227r.

COPISTA II: cc. 24v–27r.

COPISTA III = COPISTA III del Librone 2 e COPISTA II del Librone 1: cc. 27v–36r.

COPISTA IV: cc. 37r–54r, 57v–78r, 125v–147r (non invece 108v–110r, diversamente da quanto riscontrato da Jeppesen). Questo copista interviene anche nel manoscritto di Firenze, Biblioteca del Conservatorio, Basevi 2441.

COPISTA V: cc. 54v–57r, 82v–87r, 106v–108r, 147v–154r, 159v–162r, 176v–178r, 181v–190r, 205v–208r, e probabilmente anche 108v–110r.

COPISTA VI = Gaffurio: cc. 78v–82r, 112v–116r, 190v–205r, 208v–220r, 221v–223r.

COPISTA VII: cc. 110v–112v e 115r.

Se esaminiamo la logica degli interventi vediamo come Gaffurio trascriva personalmente ben tre fascicoli e mezzo (20–23, cc. 190v–205r, 208v–220r), ed interven- ga diffusamente, questa volta per inserire testi propri. Abbiamo individuato sette copisti, ma in realtà alcuni contributi sono veramente minimi, per cui le persone cui si deve la buona parte del lavoro sono solamente due (COPISTA I e COPISTA IV), con interventi, anche significativi, del COPISTA V e di Gaffurio. Ancora una volta, è possibile isolare alcuni blocchi dai punti di vista grafico, materiale e testuale:

- il COPISTA III, cui si devono dodici fascicoli del Librone 1 e i fascicoli 3–7 (cc. 20v–52v) del Librone 2 (già li piuttosto isolati), nel Librone 3 copia un solo fascicolo (cc. 27v–36r, con una messa polifonica), che in origine doveva avere il recto della prima carta bianco, come anche il verso dell’ultima. In origine, perché le cc. 24v–27r, ossia le ultime due carte del fasc. 2 e il recto della prima carta del fasc. 3, scritto dal COPISTA III, sono state poi occupate dal Credo e Sanctus della Messa *Je ne demande*, vergati (unico intervento) dal COPISTA II.
- Anche al COPISTA VII si devono solo poche carte (110v–112v), scritte in col- laborazione con Gaffurio stesso, che subentra nella trascrizione della sua Messa *Montana*, fino alle prime due righe di c. 115r, dove si conclude l’ultimo intervento di questo copista.
- Una sezione autonoma (forse più antica?) sembra essere rappresentata dai fasc. 4–7 (più le prime due cc. del fasc. 8) e 13–14 (37r–54r, 57v–78r, 125v–147r), che riportano una raccolta di messe polifoniche di Brumel, Compère, Josquin des Prez e anonimi (nessuna composizione di Gaffurio), copiati dal COPISTA IV. La raccolta inizia sul recto della prima carta del fasc. 4, che pre- senta tutte le caratteristiche di una carta iniziale di manoscritto: carta scurita dall’esposizione alla luce, caduta di colore... Il gruppo di fascicoli copiato dal COPISTA IV, che è il medesimo cui si deve il manoscritto del Conservatorio di Firenze Basevi 2441,¹¹ è legato alla restante compagine del Librone 3 solo da interventi aggiuntivi del COPISTA V, preceduti, nel fasc. 8, da un interven- to di Gaffurio all’interno di un fascicolo in cui il nostro copista verga solo le prime due carte. La presenza della [*Missa*] *Galeazescha* vergata alle cc. 125v–135r, in apertura al secondo blocco di fascicoli di competenza del copista, po- trebbe indurre a pensare ad un nucleo più antico,¹² tuttavia nella medesima

11. JOSHUA RIFKIN, *Scribal Concordances for Some Renaissance Manuscripts in Florentine Li- braries*, «Journal of the American Musicological Society», XXVI/2 1973, pp. 305–26; WILLIAM F. PRIZER, *Secular Music at Milan during the Early Cinquecento: Florence, Biblioteca del Conservatorio, Ms Basevi 2441*, «Musica Disciplina», L 1996, pp. 9–57; e RENATO BORGHI, *Il manoscritto Basevi 2441 della Biblioteca del Conservatorio L. Cherubini di Firenze: edizione critica*, tesi di dottorato, Uni- versità degli Studi di Pavia, Scuola di paleografia e filologia musicale (Cremona), 1996.

12. RIFKIN, *Munich, Milan, and a Marian Motet*, p. 262.

sezione di questo copista troviamo anche la *Missa L'homme armé sexti toni* di Josquin, che porterebbe a spingere la data intorno allo scadere del secolo, se non oltre.¹³ Ricordiamo che per il manoscritto Basevi si parla di una trascrizione condotta alla fine del primo decennio del XVI secolo.¹⁴

- Assai significativi sono poi gli interventi sparsi del COPISTA V, che si qualificano chiaramente come aggiunte e si legano al contenuto testuale (dando un'ulteriore prova di una distribuzione tematica del lavoro): si tratta del 'Copista di Coppini', poiché interviene, sempre nelle cc. finali del fasc. 5, 8, 10, 15, 16, 19, 21, e a volte anche sulla prima o sulle prime cc. (fasc. 6, 9, 11, 16, 17, 19, 20), per aggiungere composizioni di Alessandro Coppini (cinque interventi su otto). Le eccezioni sono rappresentate dalle cc. 159v–162r, dove il COPISTA V trascrive una messa breve senza titolo (solo Gloria e Credo) che la tavola del volume attribuisce a Loyset; alle cc. 176v–178r e 181v–182r, in cui aggiunge delle composizioni anonime; alle cc. 187v–190r in cui, prima di una composizione di Coppini, trascrive anche un'*Ave Maria* di Loyset; infine, altre composizioni anonime sono vergate alle cc. 205v–208r. Complessa è la posizione dei suoi interventi: la Messa *Si dederò* vergata alla fine del fascicolo 15 (cc. 147v–154r), lasciato in buona parte bianco dal COPISTA IV e scritto solo nelle due carte iniziali, prosegue fino al recto del fascicolo successivo e quindi si conclude nel fascicolo 8 (cc. 82v–87r), iniziato dal medesimo COPISTA IV e ugualmente da lui scritto solo nelle prime carte; anche in questo caso il testo si spinge fino al recto del fascicolo successivo. E ancora: la composizione *Fiat pax* inizia nelle carte finale e iniziale dei fascicoli 5–6 (cc. 56v–57r) e prosegue in quelle finali e iniziali dei fasc. 10–11 (cc. 106v–108r). Senza dubbio si tratta di un intervento aggiunto nella compagine ormai definitasi.
- Altrettanto autonoma, ma in stretta collaborazione con il 'Copista di Coppini' e Gaffurio, appare la sezione vergata dal COPISTA I, che comprende i primi due fascicoli iniziali con le Lamentazioni (cc. 11v–24r), i fascicoli 9–10 e 12 (cc. 87–106, 117–124), con messe polifoniche, e infine la sezione finale del codice, dal fasc. 17 al 23 (cc. 162–187, 220–227), in cui Gaffurio e il 'Copista di Coppini' inseriscono 3 fascicoli (cc. 190–217, fasc. 20–22) e interventi nelle varie carte, soprattutto sulle carte bianche iniziali e finali di fascicolo: nella sezione di pertinenza del COPISTA I, che consta di dieci fascicoli, sette

13. Sulla controversa questione della datazione della Messa di Josquin cfr. ora PAWEŁ GANCARZYK – LENKA HLÁVKOVÁ, *The Lviv Fragments and «Missa L'homme armé sexti toni»: Questions on Early Josquin Reception in Central Europe*, «Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis», LVII 2017, pp. 139–61.

14. PRIZER, *Secular Music at Milan*, p. 14 e LYNN HALPERN WARD, *The «Motetti Missales» Repertory Reconsidered*, «Journal of the American Musicological Society», XXXIX/3 1986, pp. 491–523: 492.

volte le carte iniziali/finali sono bianche e tre volte recano un intervento aggiuntivo del 'Copista di Coppini' o, nel fascicolo finale, di Gaffurio. Gaffurio è pesantemente presente nella sezione copiata da questo copista: modifica ad esempio l'intestazione delle parti di tenor e altus alle cc. 90v-91r, appone note di spiegazione o lo completa lui stesso sulle carte in cui il copista si limita a tracciare la musica.

Librone [4] (olim 2266)

Non si possono fare molte considerazioni, dato lo stato materiale in cui versa: il più bello dei quattro volumi della serie (per questo scelto per essere esibito alla fatale Esposizione del 1906, in cui scoppiò l'incendio che lo distrusse) è ora un insieme di 144 fogli pressoché illeggibili dal vero, seppure più perspicui in riproduzione fotografica. Qualsiasi analisi di tipo codicologico è fuor di discussione. Dalle dimensioni attuali, di 400 × 300, sembra di capire che dovesse, forse, avere la taglia del Librone 3 (487 × 340) e mise en page con 10 pentagrammi per pagina.

Riconosciamo ampi interventi autografi di Gaffurio, come pure la mano del 'Copista di Coppini', il COPISTA V del Librone 3.

Secondo alcuni studiosi su questo manoscritto compariva una nota di possesso che suona «Liber Franchini Gafurii musici praefitientis, die 22 iunii 1527»:¹⁵ la data posteriore di ben cinque anni alla morte del maestro è con tutta probabilità un errore di lettura o trascrizione, come ha ben chiarito recentemente Stefani (*recte* 1507).¹⁶ La notizia contrasta, peraltro, con l'idea che questo possa essere il primo volume della serie dei quattro codici che costituivano il *Liber capelle*, come sembrerebbe indicare la segnatura precedente e soprattutto l'aspetto paleografico. Il fatto che la nota descrittiva del volume esposto nel 1906 indichi solo, entro parentesi, la data 1484 pare da riferire alla nomina di Franchino a maestro di cappella: «Librone della Cappella colle quattro parti concernente composizioni diverse a quattro voci scritte da Franchino Gaffurio (1484)»: se vi fosse stata una data esplicita verosimilmente sarebbe stata riportata nella scheda.

15. *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente: Appendici*, vol. II, G. Brigola, Milano 1885, p. 269, e *Liber capelle ecclesie maioris: Quarto codice di Gaffurio*, a c. di Angelo Ciceri e Luciano Migliavacca, Veneranda Fabbrica del Duomo, Milano 1968 (*Archivium Musicae Metropolitanum Mediolanense*, 16), p. v.

16. DAVIDE STEFANI, *Le vite di Gaffurio*, in *Ritratto di Gaffurio*, a c. di Davide Daolmi, LIM, Lucca 2017, pp. 27-48: 38.

Le concordanze interne

Se esaminiamo le concordanze interne nei tre codici riportate nella Tabella 1 (tralasciando per il momento quelle con il Librone [4], che pure vi sono, e limitandoci ai mottetti), vediamo innanzitutto come su quattordici occorrenze ben dodici coinvolgono il Librone 1, che dunque riporta, di mano di Gaffurio stesso o del COPISTA II, composizioni presenti negli altri due volumi, salvo nel caso delle composizioni per santa Caterina, che compaiono solo nei Libroni 2 e 3. Al di là di importanti considerazioni testuali, che lascio a chi ha maggior competenza in campo musicale, osserviamo che le concordanze del Librone 1 coinvolgono sempre o Gaffurio oppure il COPISTA II, cui si deve un corpus piuttosto autonomo di composizioni distribuite nei tre Libroni (nel Librone 1 riconoscibile anche per la carta più spessa e robusta, mentre negli altri due Libroni la carta è assimilabile al resto del corpus, pur non presentando filigrana); è egli stesso (è infatti anche il COPISTA III del Librone 2) che trascrive nel Librone 2 i nn. 3–7 e 11. Nel Librone 2 sono inoltre coinvolti il COPISTA I e il COPISTA VII, che lavorano in stretta collaborazione con Gaffurio; nel Librone 3, infine, sono coinvolti in questi ‘raddoppi’ gaffuriani, a parte le composizioni per santa Caterina vergate dal COPISTA I, i testi copiati dal COPISTA IV, il copista del Basevi 2441, una sezione forse originariamente autonoma, ma di forte interesse per Gaffurio, che ne ripropone i testi anche altrove.

TABELLA 1
Concordanze interne ai Libroni 1–3

N.	COMPOSIZIONE	PRIMA OCCORRENZA E SUO COPISTA		SECONDA OCCORRENZA E SUO COPISTA	
1	<i>Promissa mundo gaudia</i>	Lib. 1, 107v–108r	Gaffurio	Lib. 2, 7v–8r	COP. I
2	<i>O beata praesulis</i> ¹⁷	Lib. 1, 108v–109r	Gaffurio	Lib. 2, 6v–7r	Gaffurio
3	<i>Ave regina caelorum</i> ¹⁸	Lib. 1, cc. 130v–131r	COP. II	Lib. 2, cc. 51v–52r	COP. III
4	<i>Quem terra pontus</i>	Lib. 1, 131v–132r	COP. II	Lib. 2, 52v–53r	COP. III
5	<i>Quam pulchra es</i>	Lib. 1, 134v–135r	COP. II	Lib. 2, 48v–49r	COP. III
6	<i>Ave regina caelorum</i>	Lib. 1, 138v–139r	COP. II	Lib. 2, 49v–50r	COP. III
7	<i>O Maria clausus hortus</i>	Lib. 1, 139v–140r	COP. II	Lib. 2, 50v–51r	COP. III
8	<i>Ave virgo gloriosa caeli iubar</i> ¹⁹	Lib. 1, 143v–145r	COP. II	Lib. 3, 125v–126r	COP. IV
9	<i>Ave salus infirmorum</i>	Lib. 1, 145v–146r	COP. II	Lib. 3, 126v–127r	COP. IV
10	<i>Ave sponsa verbi summi</i>	Lib. 1, 147v–149r	COP. II	Lib. 3, 128v–130r	COP. IV

17. In entrambe le occorrenze con la rubrica *Pro sancto Ambrosio*.

18. *Secunda pars: O salutaris hostia*.

19. Questo mottetto e i due successivi in Librone 3 sono compresi nella [Missa] *Galeazescha*.

N.	COMPOSIZIONE	PRIMA OCCORRENZA E SUO COPISTA		SECONDA OCCORRENZA E SUO COPISTA	
11	<i>Ave virgo gloriosa Maria</i>	Lib. 1, 149v–150r	COP. II	Lib. 2, 36v–37r	COP. III
12	<i>Stabat mater</i> ²⁰	Lib. 1, 181v–183r	COP. II	Lib. 3, 185v–187r	COP. I
13	<i>Hac in die</i> ²¹	Lib. 2, 100v–101r	COP. VII	Lib. 3, 183v–184r	COP. I
14	<i>Virgo constans</i>	Lib. 2, cc. 109v–110r	COP. VII	Lib. 3, cc. 184v–185r	COP. I

La decorazione

Qualche considerazione merita anche l'apparato decorativo presente nei codici esaminati (cfr. figg. 5 e 6), che conferma l'impressione che la cura estetica non fosse un elemento fondamentale nell'allestimento dei volumi, quantomeno intesa come omogeneità decorativa o raffinatezza artistica.

Librone 1

L'incipit della raccolta, se prescindiamo dalla composizione aggiunta in un secondo momento sulla prima carta, si trova sul verso della prima carta esclusa dalla cartulazione antica, che è apposta sul margine superiore destro in numeri arabi, e segnata oggi 2vA: quest'uso non è anomalo e prevede che il recto della prima carta funga da guardia, o sia destinato ad accogliere indicazioni accessorie. L'incipit infatti è solenne, caratterizzato dall'unico elemento decorativo a pennello presente nell'insieme dei Libroni. All'interno dell'iniziale maggiore (pari a tre pentagrammi) decorata a penna, secondo lo stile ricorrente nel volume, è inserita l'immagine dello stemma della Fabbrica del Duomo: la Vergine accoglie il Duomo di Milano (la facciata è quella di Santa Maria Maggiore) sotto la protezione del suo manto, dipinto in un brillante verde-blu pavone e sorretto da due angeli ai lati. Mentre la Vergine, gli angeli e il manto sono colorati con tinte accese, l'immagine architettonica, che ha subito cadute di colore, è campita in grigio chiaro/grigio scuro. La miniatura non si contraddistingue per una grande perizia, e soprattutto lascia perplessi il sovrapporsi sulla lettera di due diverse tipologie decorative. Intorno alla miniatura che occupa uno spazio quadrangolare si dispone, mal raccordandosi con l'immagine dipinta, l'iniziale S ad inchiostro, filigranata ad inchiostro e corredata di un breve fregio marginale, secondo lo stile delle iniziali successive.

20. *Secunda pars: Adoramus te Christe.*

21. In Librone 3 con la rubrica *Pro sancta Caterina*, e con il successivo *Virgo constans* come *secunda pars*.

Sempre sul verso della prima carta troviamo un fregio a penna, sul margine esterno e inferiore, con elaborati rosoni, immagini floreali e 'uova di rana'. Questa decorazione interessa solo la carta iniziale, perché dalla carta 1r e nei fascicoli successivi vergati dal COPISTA I troveremo lo spazio riservato per le iniziali.

La sezione di competenza del COPISTA II prevede iniziali in rosso, le maggiori partite, le minori semplici, tutte segnalate da una letterina guida.

La sezione di competenza del COPISTA III prevede iniziali a inchiostro filigranate a risparmio, con motivi floreali e uova di rana; anche la seconda lettera, di modulo lievemente maggiore rispetto alle successive, presenta una lieve filigranatura a decorazione. Tale decorazione, che coinvolge almeno un'iniziale per pagina, da c. 44v appare solo parzialmente apposta: mancano le decorazioni interne delle iniziali.

Librone 2

Nella sezione di competenza del COPISTA I grande iniziale a inchiostro filigranata a inchiostro a c. 1v, con un motivo 'a nastri'. Le parti compilate da Gaffurio non portano decorazione, bensì presentano spazi riservati per le iniziali, cosa che accade spesso anche per le parti di competenza del COPISTA I. Anche nei fascicoli compilati dal COPISTA III e dal COPISTA V abbiamo solo spazi riservati.

La sezione del COPISTA IV presenta iniziali decorate a inchiostro con aste raddoppiate e anelli, su modello di quelle del COPISTA I, ma meno elaborate di quelle del COPISTA VI. Nella sezione di competenza del COPISTA IV troviamo anche due iniziali grandi, a inchiostro, decorate con filigranatura a inchiostro e fregio marginale, del tutto analoghe alla decorazione della prima carta del Librone 1.

Nella sezione scritta dal COPISTA VI su ogni pagina abbiamo un'iniziale di modulo maggiore a inchiostro con tratti spessi e raddoppiati e gli spazi interni riempiti a inchiostro e risparmio, con il motivo delle 'uova di rana'.

La decorazione della sezione vergata dal COPISTA VII si differenzia perché comprende sia iniziali maggiori e minori in rosso o in azzurro, sia iniziali a inchiostro con tratti raddoppiati e motivo 'a nastro', cui sono aggiunti anche tocchi di rosso, sia, infine, a c. 109r, due iniziali ritagliate da un frammento membranaceo e incollate: come se il copista cercasse un suo stile decorativo attraverso una notevole gamma di sperimentazioni.

Librone 3

Il COPISTA I traccia le iniziali maggiori a inchiostro filigranate, con decorazione che adotta il motivo delle 'uova di rana' e talvolta, a partire dalla c. 100v, inserisce piccoli volti, di profilo o di faccia, tracciati a penna all'interno delle iniziali.

Il COPISTA IV decora a inchiostro le sue iniziali, con raddoppiamento dei tratti e soprattutto inserendo faccine di profilo o volti all'interno delle lettere.

A parte la decorazione 'esuberante' del COPISTA IV, per il resto segnaliamo che i COPISTI II, III, VII e Gaffurio stesso presentano spazi riservati per le iniziali, mentre il COPISTA V o 'di Coppini' non si cura molto delle sue iniziali, filigranate a inchiostro frettolosamente.

Librone [4]

Per quanto è dato di vedere dai frammenti, troviamo iniziali maggiori a inchiostro filigranate a inchiostro con raddoppiamento dei tratti e 'uova di rana'.

Ne emerge un quadro privo di progetto unitario e tuttavia interconnesso, e proprio per questo interessante: diversi stili esecutivi e diversi modelli compresenti in un medesimo ambito grafico non sono evidentemente sentiti come disarmonici da un maestro che era anche bibliofilo, e che amava i manoscritti corredati di miniature (anche quelli per proprio uso personale). Abbiamo pertanto un'ulteriore testimonianza della duttilità di atteggiamenti di un poliedrico maestro, impegnato in questo caso ad allestire codici 'di lavoro', mettendo all'opera un'équipe di copisti non professionisti, di formazione grafica di base gotica/testuale, con un grado diverso di accuratezza e preparazione.

Il codice o i codici gaffuriani? Nell'officina del maestro

L'esame autoptico dei Libroni permette di avanzare con certezza alcune considerazioni relative alle modalità generali dell'esecuzione:

- i quattro Libroni sono stati allestiti in un arco di tempo non troppo dilatato da un gruppo di undici copisti più il maestro Gaffurio: lo attesta la presenza, oltre che di Gaffurio, dei medesimi copisti in più di un volume (COPISTA III del Librone 1 = VI del Librone 2; COPISTA II del Librone 1 = III del Librone 2 = III del Librone 3); nondimeno, i codici non costituiscono quattro parti di un'unica serie: lo attestano la difformità di formato e volume, e la distribuzione del contenuto;
- copista e decoratore minore coincidono, in linea di massima: dove cambia la mano cambia anche lo stile della decorazione;
- il rapporto fra i ruoli di copista del testo e notatore resta da studiare;
- la decorazione, se pur prevista, non corrisponde ad un progetto unitario e omogeneo: lo attestano i diversi stili e gradi di abilità che contraddistinguono

- la decorazione minore nei volumi; una decorazione maggiore non pare programmata;
- l'unità grafica dal punto di vista estetico non pare essere una priorità: lo attesta la difformità di scritture e di livello di competenza presente nei Libroni, anche nelle sezioni che indubitabilmente sono coeve.

Gli interventi di Gaffurio si configurano in modo diverso nei tre volumi superstiti, documentando una prassi variabile e rispondente, con buona probabilità, alle esigenze di lavoro: se nel Librone 1, che reca l'indicazione effettiva del coinvolgimento del maestro, egli si premura di vergare cinque fascicoli, distribuiti all'inizio del codice e poi all'interno, ma non contenenti composizione proprie (già trascritte da un copista diverso), nel Librone 2 gli interventi sono minori e tutti di raccordo tra diversi nuclei tematici o di aggiunta, in spazi lasciati bianchi, di composizioni che gli premono; tali interventi sono per lo più 'funzionali', in quanto aggiungono sezioni di testo tralasciate, oppure correggono, inseriscono o alterano testi o musica. La sua supervisione è denunciata dai titoli e dalle 'note di redazione'. Nel Librone 3 la sua azione si configura di nuovo come una rielaborazione, condotta contestualmente al COPISTA V, di materiale forse preesistente riorganizzato in una collezione, che il maestro completa nei fascicoli finali.

E dunque, si può a ragione parlare di «codici gaffuriani»? Esaminiamo con attenzione le testimonianze indirette: le fonti ci parlano di un unico libro, *librum unum magnum missarum cantandarum figuraliter*, commissionato nel 1492, sembrerebbe su proposta stessa di Gaffurio avanzata alla Fabbrica in febbraio (egli propone di contribuire con 10 fiorini); il mandato ufficiale, con la somma devoluta di 16 libbre imperiali, risale al 13 aprile dello stesso anno: «[1492] die veneris XIII aprilis. Mandato antedicto. Det thesaurus antedictus venerabili domino presbitero Franchino de Gaffuris magistro capelle biscantorum prefate maioris ecclesie libras sedecim imperiales super ratione expensarum per eum fiendarum in perfici faciendo librum unum magnum missarum cantandarum figuraliter in dicta capella biscantorum ad laudem et honorem prefate fabrice iuxta ordinationem in consilio prefate fabrice factam sub die 27 februarii proxime preteriti videlicet £ XVI. Signatum per dominum Modestum de Cusano, dominum Verceilinum Vicecomitten, et dominum Bartolomeum de Menclotiis sub die 13 aprilis».²² Da lì inizierà un'annosa controversia (*longa querela*) ancora attestata nel 1505, anno in cui si conferma che quei soldi sono dovuti al maestro Franchino (si veda *infra*); viene da chiedersi se il lunghissimo percorso di pagamento rifletta anche un lungo cammino di gestazione, protratto dal 1492 al 1505.

22. AVFDMi, Registri 677, c. 66r (cfr. fig. 7) e PAUL A. MERKLEY – LORA L. M. MERKLEY, *Music and Patronage in the Sforza Court*, Brepols, Turnhout 1999 (Studi sulla storia della musica in Lombardia, 3), p. 325.

Ma a quale volume con precisione fanno riferimento i documenti? Generalmente viene respinto il riferimento al Librone [4], per questione di contenuti, e al Librone 1, perché vi troviamo la data del 1490 come conclusiva dell'opera;²³ si propende ad interpretare la documentazione come riferita solo al Librone 3.²⁴ Ma è davvero così? Mi sono chiesta se si potesse pensare, in considerazione dei dati fisici e del formato, a due coppie di volumi, in relazione anche ai diversi formati:²⁵ una più tarda (Libroni 3 e [4]), e l'altra (Libroni 1 e 2), più antica, in conformità all'indicazione presente nel Librone 1. Eppure, la mano VII che interviene nel Librone 2 è senz'altro la più tarda dell'intero gruppo e i suoi interventi sono strettamente collegati a quelli di Gaffurio (fasc. 14 e fasc. 26). Del resto, pensare ad un rimaneggiamento a distanza di anni, da parte di Gaffurio, che commissiona ad un giovane copista alcuni interventi sul codice già allestito, non è ipotesi da escludere, conoscendo la prassi del maestro, aduso a rimaneggiare le proprie opere più e più volte, al punto da creare delle vere e proprie seconde edizioni.²⁶ In ogni modo, il Librone 2 è quello tra i quattro che mostra più chiaramente una composizione per aggiunte progressive e dunque è assai difficile riconoscere la successione precisa delle tappe, una volta identificati i nuclei 'autonomi'. E del resto il Librone 1 è quello che si professa esplicitamente come 'gaffuriano'.

Nell'Archivio della Veneranda Fabbrica troviamo cenni a commissioni e mandati di pagamento ad altri copisti (Antonio da Lampugnano, Giovanni Pozzobonelli), alla fine degli anni Ottanta del Quattrocento, per l'allestimento di manoscritti musicali:²⁷ potrebbero riferirsi a qualcuno dei codici gaffuriani? Sono necessarie ulteriori ricerche, tuttavia resta il fatto che il nome di Gaffurio è l'unico per il quale vi sia l'identità di compositore e copista e che sia espresso nei titoli correnti e negli indici autografi preposti ai Libroni 1 e 3.

23. Poiché abbiamo visto come la composizione del volume rimandi a varie fasi, con recupero di materiale anche eterogeneo, intendere la data del 1490 *stricto sensu* appare rischioso, anche in considerazione del fatto che si tratta di un'affermazione apposta su di una guardia la cui collocazione è stata alterata: la presenza di un gruppo di fascicoli nel 1490 (che giustifica il *factus* della nota) non comporta necessariamente di intendere questa data come relativa allo stato oggi attestato dal codice. A riprova di ciò anche i diversi interventi nell'indice.

24. MERKLEY – MERKLEY, *Music and Patronage*, pp. 322–32.

25. Le dimensioni dei Libroni 1 e 2, assimilabili, sono nettamente maggiori di quelle del Librone 3, cui doveva presumibilmente avvicinarsi il Librone [4]. Questo è uno dei motivi che, tra l'altro, impedisce di accettare l'ipotesi di spostamenti di fascicoli dal Librone 3 agli altri due (cfr. STEFANI, *Le vite di Gaffurio*, p. 39).

26. Per un'illustrazione delle modalità di lavoro di Gaffurio, cfr. MARTINA PANTAROTTO, *Per la biblioteca di Franchino Gaffurio: i manoscritti laudensi*, «Scripta», v 2012, pp. 111–7.

27. MERKLEY – MERKLEY, *Music and Patronage*, spec. 322–32 e MONICA PEDRALLI, «*Novo, grande, coperto e ferrato*». *Gli inventari di biblioteca e la cultura a Milano nel Quattrocento*, Vita e Pensiero Università, Milano 2002, p. 251.

Non è pertanto sbagliato ritenere i codici «gaffuriani», in quanto gli interventi di Gaffurio vi sono, e in tutti e quattro i manoscritti; essi sono significativi e tali da configurarsi come propri del regista dell'allestimento, del direttore dei lavori, del vero e proprio *magister scriptorii*. Un *magister* un po' *sui generis*, disattento al canone grafico o estetico e più attento invece al contenuto, al punto da configurare la distribuzione del lavoro con un'articolazione tematica e testuale, più che per numero di fascicoli. Ma proprio questa modalità, se da un lato impedisce di pensare a spostamenti tra i vari Libroni (a parte i Libroni 1 e 2) per via delle diverse dimensioni e mise en page, lascia intravedere un lavoro di studio ed elaborazione, una finalità anche didattica, per cui antigrafii di diversi autori o collezioni specifiche vengono assegnati da copiare (e verosimilmente anche da apprendere, da studiare) a diversi allievi, forse in relazione al loro percorso formativo. Al termine (ma quando esattamente? ricordiamo il mandato di pagamento per *quaternorum nonnullorum notatorum a cantu* del 1490:²⁸ a questa data non si parla ancora di un libro), il maestro provvede alla confezione. Non possiamo pensare a fascicoli sciolti polivalenti, perché le dimensioni contrastano questa ipotesi, tuttavia possiamo immaginare un materiale più vasto, dal quale il maestro attinge e seleziona.²⁹ Resta da vedere se i Libroni possano essere tutti compresi nella definizione *librum unum magnum missarum cantandarum figuraliter*, da intendersi come nome collettivo del *Liber capelle*, progetto grandioso concepito da Gaffurio nel 1492 e proseguito per un notevole lasso di tempo, giovandosi di materiale già predisposto e di altro approntato ad hoc.

Il tempo della scrittura

Dato per assodato che un primo progetto, magari su materiale in parte già esistente, comincia a prendere corpo nel 1492 (il dato emerge dai documenti della Fabbrica e va messo in rapporto dialettico con l'indicazione del 1490 apposta sulla controguardia del Librone 1, nel senso che si tratta di un progetto non unitariamente programmato nella sua complessità, ma che evidentemente prende corpo attraverso accumulazioni, interventi, ricopiature di brani, distribuzione di fascicoli

28. AVFDMi, Registri 673, c. 24r: «[1490] die veneris XXVIII maii. Mandato antedicto. Det thesaurus antedictus venerabili domino presbitero Franchino de Gaffuris, magistro Capelle bishcantorum prefate maioris ecclesie, super ratione crediti sui quod habet cum prefata fabrica occasione quaternorum nonnullorum notatorum a cantu et aliis diversis causis, libras quatuordecim, solidos quatuordecim et denarios quatuor imperiales, videlicet...» (cfr. fig. 8).

29. A proposito dell'esistenza e circolazione di fascicoli sciolti, maggiormente funzionali all'uso, nell'ambito della produzione dei manoscritti musicali, si veda THOMAS SCHMIDT-BESTE, *Polyphonic Sources, ca. 1450–1500*, in *The Cambridge History of Fifteenth-Century Music*, ed. by Anna Maria Busse Berger and Jesse Rodin, Cambridge University Press, Cambridge 2015, pp. 641–62.

già scritti...), nel 1505 un libro è completo e consegnato,³⁰ forse con uno strascico fino al 1507, se davvero questa era la data presente nel Librone [4]. Tuttavia, noi sappiamo che Gaffurio continuò ad essere maestro di cappella fino alla morte, nel 1522, e sappiamo anche che era un uomo mai soddisfatto delle proprie opere e composizioni. Giusto per dare un'idea dell'arco di tempo in cui ci muoviamo, ricordiamo le edizioni milanesi della sua più importante trilogia: la *Theorica musicae* viene riedita nel 1492, per Filippo Mantegazza: è una rielaborazione dell'opera già edita dodici anni prima, a Napoli, anzi un vero e proprio rifacimento di una materia cui già aveva posto le mani negli anni genovesi, come dimostrano le controverse vicende della dedica dell'opera, testimoniate dal ms. London, British Library, Hirsch 1441 (1479). La *Practica musicae* è pubblicata a Milano per Guillaume Le Signerre nel 1496: l'edizione recupera e rielabora materiale anche anteriore di molti anni, che ci è testimoniato dai manoscritti della Houghton Library, di Bologna e di Bergamo, tutti dei primi anni Ottanta. Infine la *Harmonia musicorum instrumentorum*, pronta nel 1500, esce solo nel 1518, per Gottardo da Ponte, sempre a Milano. Questo dunque l'*usus* di Gaffurio.

Ora, dinnanzi ai Libroni, non ci stupiremo se risulta evidente che interventi come quelli del COPISTA VII nel Librone 2 sono più tardi. Non si tratta di un caso isolato: è chiaro che la successione dei fascicoli, con la carta iniziale e quella finale sistematicamente bianche, si prestava in modo irresistibile agli interventi del maestro; le analisi codicologica e paleografica hanno portato a riconoscere le fasi di una stratigrafia compositiva che caratterizza tutti e tre i volumi superstiti. Qualsiasi ipotesi di datazione, fondata su elementi testuali e musicali, va a questo punto relazionata alle singole sezioni individuate e alla specifica modalità di allestimento illustrata nelle figure proposte a complemento. Come termine estremo *post quem* possiamo indicare la seconda metà degli anni Ottanta del Quattrocento (Gaffurio assume l'incarico a Milano nel 1484, e afferma che il Librone 1 è *factus* nel giugno del 1490). Come *ante quem*, osserviamo la mano ferma e sicura del maestro in tutti i suoi interventi, anche in quello che a detta dei più è ritenuto l'ultimo dei Libroni, il quarto (ipotesi che personalmente non condivido): il caratteristico tratto tremolante degli ultimi anni di vita del maestro, presente nei documenti autografi³¹

30. AVFDMi, Ordinazioni Capitolari 5, c. 61r: «1505 die lune XXIII novembris. In solita camera consedentes et cetera. Intellecta querella pluries facta per venerabilem dominum presbiterum Franchinum Gaffureum Capelle cantorum prefate mayoris ecclesie pro libris sexdecim imperialibus sibi retentis per thesaurarium prefate fabrice [...] de quibus apparet debitor [...] die XVII aprilis anni 1492 proxime preteriti pro fieri faciendo librum unum magnum notatum missarum cantandarum in prefata ecclesia [...] Ordinarunt attenta perfectione presentatione et consignatione libri de quo supra ad effectum predictum ipsum creditorem fieri debere cum scripturis debitis».

31. Lettera del 22 ottobre 1520, Lodi, Biblioteca Comunale, Autografi 14, riprodotta in ALESSANDRO CARETTA – LUIGI CREMASCOLI – LUIGI SALAMINA, *Franchino Gaffurio*, Edizioni dell'Archivio Storico Lodigiano, Lodi 1951, p. 145.

e negli interventi più tardi sul manoscritto Lodi, Biblioteca Comunale, XXVIII A 9,³² risulta del tutto assente negli interventi autografi sui Libroni. Nel momento in cui Gaffurio maneggia e interviene nei Libroni della Fabbrica del Duomo, il suo tratto è ancora deciso e ha il piglio di un maestro indiscusso. Un altro elemento utile potrebbe essere la forma in cui compare il nome del maestro scritto da lui stesso: *Gaffurius*, forma che sembrerebbe imporsi intorno al 1514,³³ compare solo nel Librone 3, mentre negli altri troviamo le forme più comuni (e antiche) *Gafforus*, *Gaforus*, *De Gafforiis*...

Ulteriori indagini nel materiale d'archivio e sul versante delle scritture autografe permetteranno senz'altro di arrivare ad una precisione maggiore, che tuttavia dovrà sempre e comunque misurarsi con la peculiare modalità di allestimento dei volumi.

I quattro Libroni della Fabbrica del Duomo di Milano, nella loro monumentalità, racchiudono un patrimonio di dati storici, culturali, musicali, bibliografici, biografici e artistici ancora in larga misura da precisare ed esplorare. Testimoni di decenni di lavoro di Franchino Gaffurio, riflettono una febbrile attività in cui si intersecano tradizioni, impulsi, resistenze, nuove mode e nuove sensibilità, fra le consonanze e dissonanze di un'epoca complessa da cui sarebbe scaturita, infine, l'età moderna.

32. Riproduzioni a stampa e in CD-ROM in MARTINA PANTAROTTO – NICOLETTA GIOVÈ MARCHIOLI, *I manoscritti datati delle province di Brescia, Como, Lodi, Monza-Brianza e Varese*, SIMEL – Edizioni del Galluzzo, Firenze 2014 (*Manoscritti datati d'Italia*, 24), scheda n° 53.

33. L'esame di tutte le attestazioni e forme autografe del nome di Gaffurio è ancora in corso e sarà presto oggetto di uno specifico contributo; l'affermazione va pertanto accolta ancora come mera ipotesi.

I COPISTI

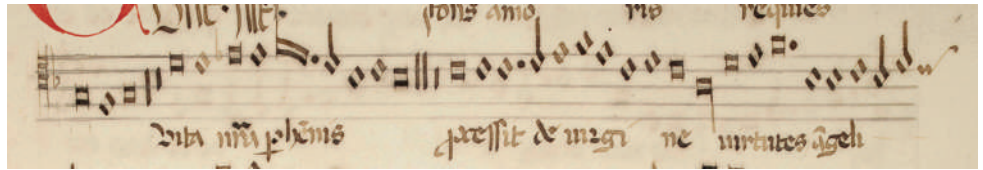
Fig. 1 – I copisti dei Libroni 1–3 (© Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano)

Librone 1

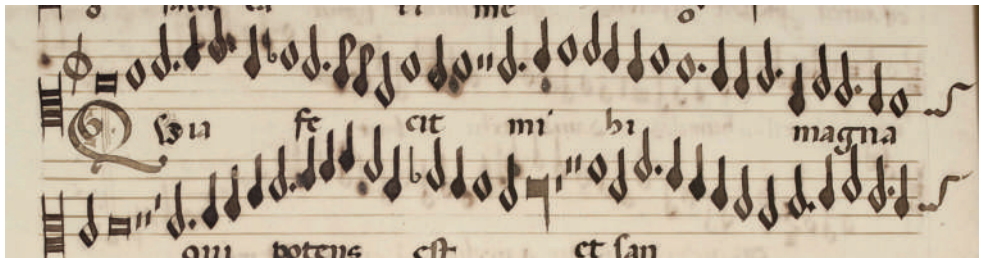
COPISTA I = Gaffurio, c. 2vA



COPISTA II, c. 166r = COPISTA III del Librone 2 e COPISTA III del Librone 3

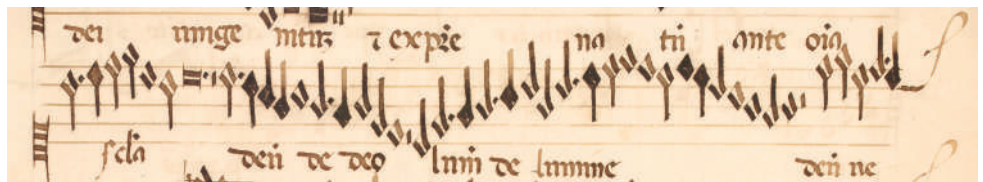


COPISTA III, c. 32v = COPISTA VI del Librone 2



Librone 2

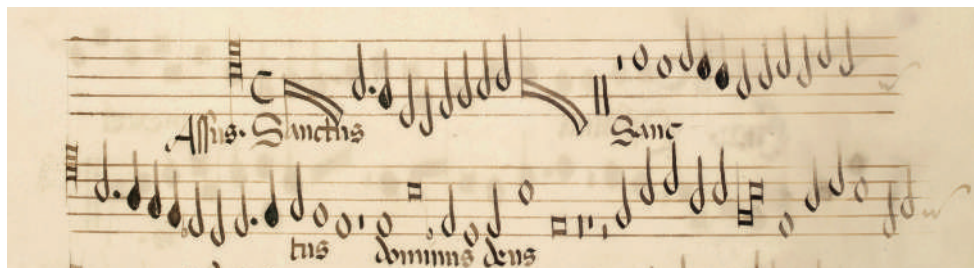
COPISTA I, c. 154v



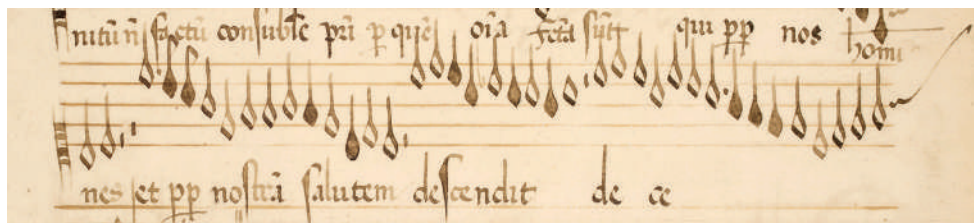
COPISTA II, c. 54v = Gaffurio



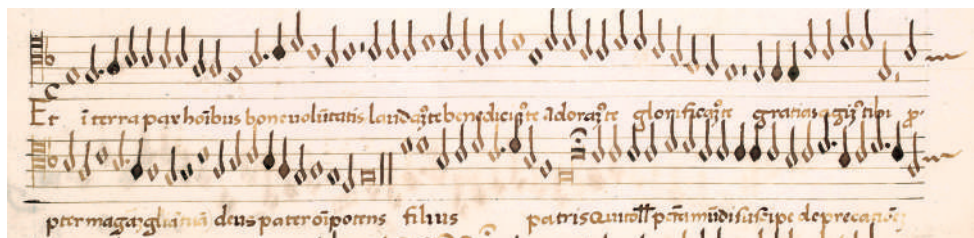
COPISTA III, c. 25r = COPISTA II del Librone 1 = COPISTA III del Librone 3



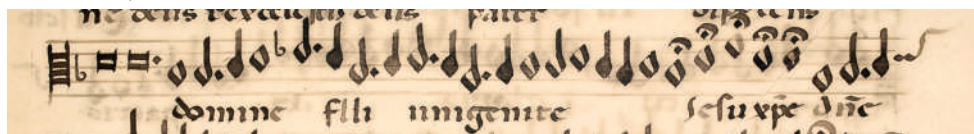
COPISTA IV, c. 58v



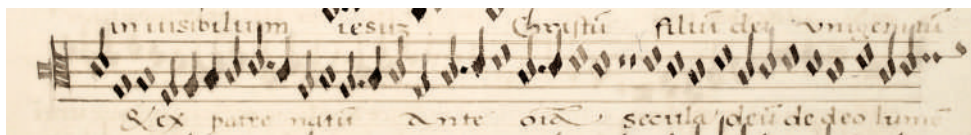
COPISTA V, c. 69v



COPISTA VI, c. 86r = COPISTA III del Librone 1

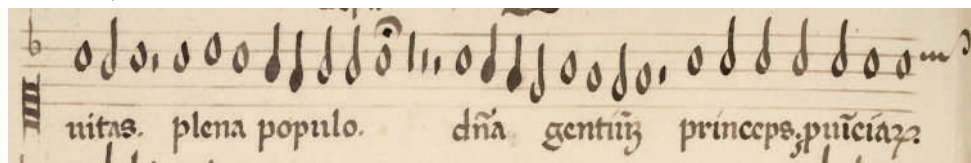


COPISTA VII, c. 106r



Librone 3

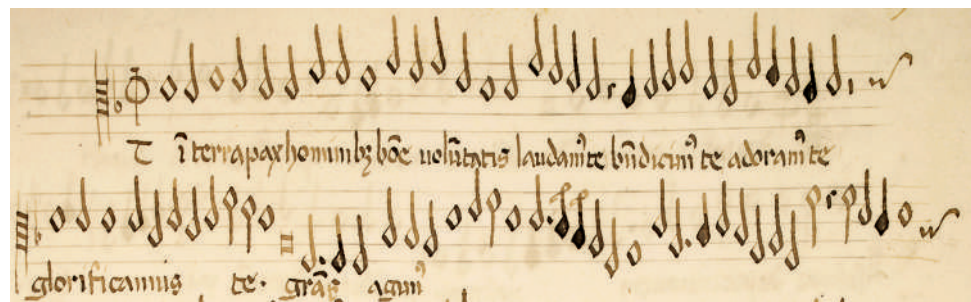
COPISTA I, c. iiv



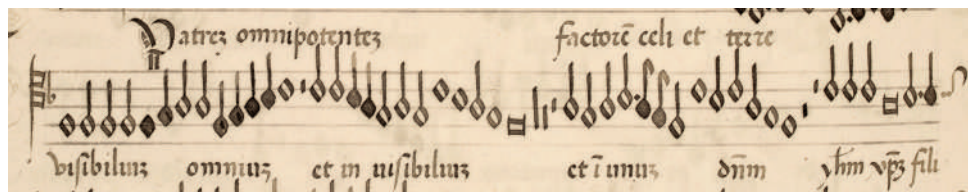
COPISTA II, c. 25r



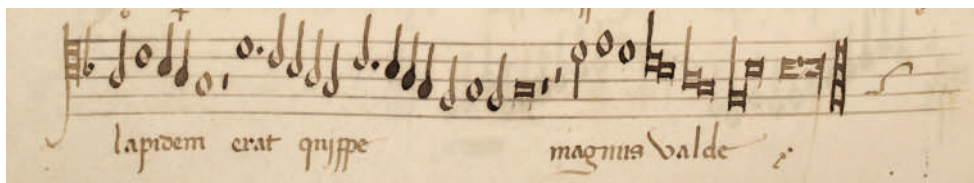
COPISTA III, c. 29r = COPISTA II del Librone 1 = COPISTA III del Librone 2



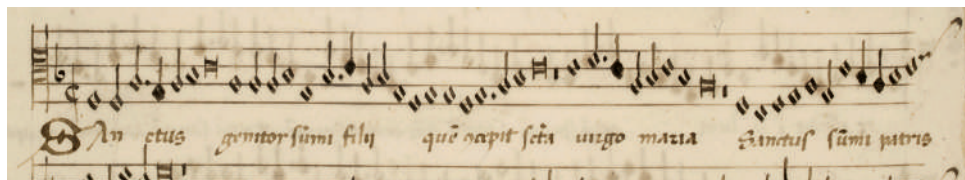
COPISTA IV, c. 40v



COPISTA V, c. 54v



COPISTA VI, c. 114v = Gaffurio



COPISTA VII, c. 112v



FASCICOLI E MANI

Fig. 2 – Librone 1 (fascicolazione originaria).
Ad ogni colore corrisponde un copista; in rosso le sezioni scritte da Gaffurio.


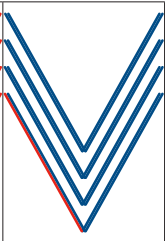

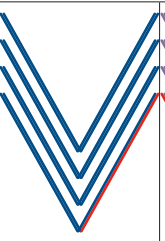
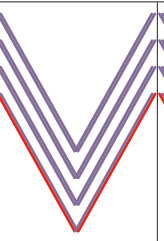
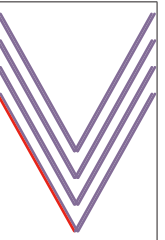









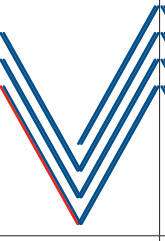















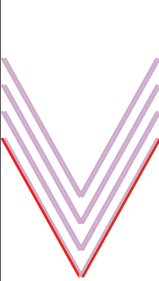







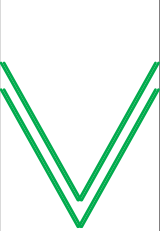


					
1. cc. 1A-7 G	2. 8-15 G + II	3. 16-23 II	4. 24-31 II + G	5. 32-39 G + III + G	6. 40-47 G + III
					
7. cc. 48-55 III	8. 56-63 G	9. 64-71 G + III	10. 72-79 III	11. 80-87 III	12. 88-95 III + G
					
13. cc. 96-103 G+III + G	14. 104-109 G	15. 110-117 G	16. 118-124 G + II	17. 125-132 II	18. 133-140 II
					
19 cc. 141-148 II	20. 149-156 II	21. 157-164 II	22. 165-172 II	23. 173-180 II	24. 181-188 II

Fig. 3 – Librone 2 (fascicolazione originaria).

					
1. cc. 1A-9 I + G	2. 10-19 I + G	3. 20-27 III	4. 28-35 III	5. 36-43 III	6. 44-51 III
					
7. cc. 52-55 III + G	8. 56-63 G + IV + G	9. 64-71 G + I + V	10. 72-83 V + I	11. 84-91 VI	12. 92-101 VI + VII
					
13. cc.102-109 ³⁴ VII	14. 110-117 VII + G	15. 118-125 VI	16. 126-129 VI	17. 130-135 IV + G	18. 136-143 G + IV + V

34. Saltato per errore il numero 103 nella cartulazione.

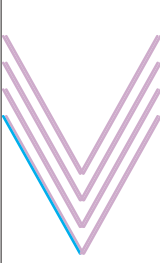







					
19. cc. 144-151 V + IV	20. 152-159 IV + I	21. 160-169 I	22. 170-177 I	23. 178-185 I	24. 186-193 I
					
25. 194-201 I	26. 202-211 I + VII+G				

Fig. 4 – Librone 3 (fascicolazione).








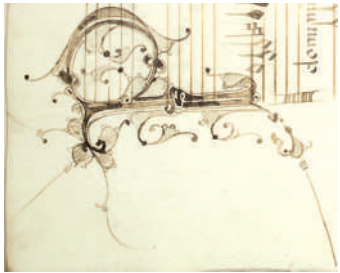


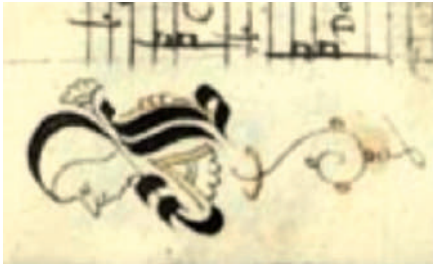
DECORAZIONE



Fig. 5 – Iniziale miniata, Librone 1, c. 2vA
(© Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano)

Fig. 6 – Decorazione minore nei quattro Libroni
(© Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano)

Librone 1			
COPISTA I = Gaffurio, c. 2vA		COPISTA II, c. 166r	
COPISTA III, c. 32v		Fregio, c. 2vA	
Librone 2			
COPISTA I, c. 154v		COPISTA IV, c. 136v	
COPISTA VII, c. 106r		COPISTA VI, c. 86r	

<p>Fregio, c. 58v</p> 	
<p>Librone 3</p>	
<p>COPISTA I, c. IIV</p>	
<p>COPISTA IV, c. 40v</p>	
<p>COPISTA IV, c. 68r</p>	
<p>Basevi 2441, c. 33r</p>	

<p>COPISTA V, c. 101v</p> 	<p>COPISTA V, c. 109v</p> 	<p>COPISTA VI = Gaffurio, c. 114v</p> 	
<p>Librone [4]</p>			
<p>c. 31r</p> 			

I DOCUMENTI

Fig. 7 – «Librum magnum missarum cantandarum», AVFDMi, Registri 677, c. 66r
(© Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano)

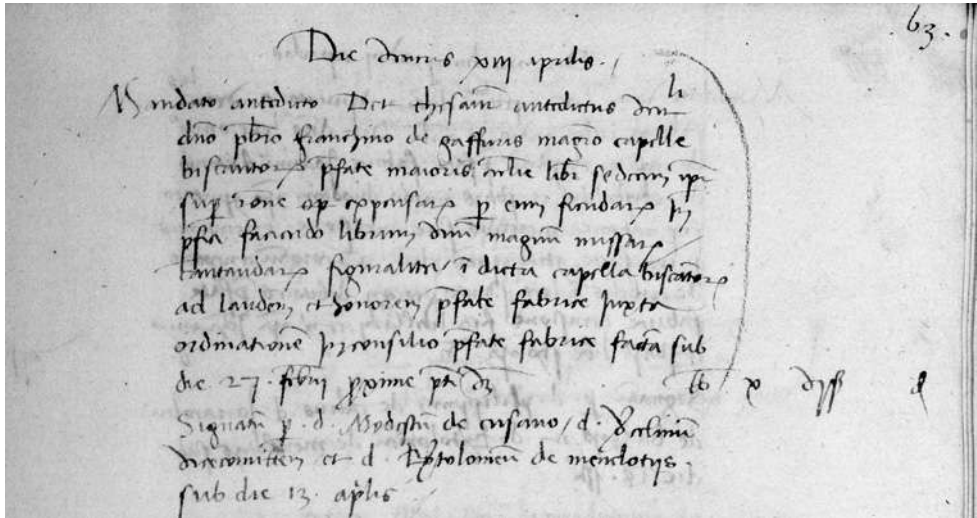
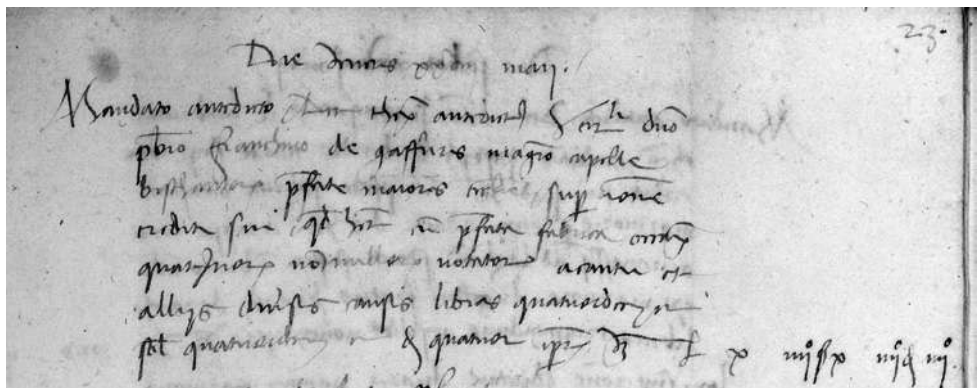


Fig. 8 – «Quaternorum nonnullorum notatorum a cantu», AVFDMi, Registri 673, c. 24r
(© Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano)



Daniele V. Filippi

BREVE GUIDA AI MOTETTI MISSALES
(E DINTORNI)*

Introduzione

I *motetti missales* sono le composizioni forse più caratteristiche, quasi il repertorio distintivo dei Libroni gaffuriani. Ad essi si deve buona parte dell'attenzione che i musicologi hanno riservato ai quattro manoscritti del Duomo, a discapito di altri aspetti e di una considerazione più generale dei codici e del loro contenuto. È un repertorio quantitativamente piuttosto limitato, ma che solleva numerosi interrogativi su fronti diversi: da quello della liturgia a quello del patronage sforzesco, dal rapporto fra cappella di corte e cappella del Duomo al ruolo del *magister* Franchino Gaffurio, dai dilemmi della cronologia compositiva di autori quali Compère e, *ça va sans dire*, Josquin ad ancora più vasti problemi di periodizzazione stilistica. Data, appunto, la complessità delle questioni e la non trascurabile quantità di bibliografia che si è andata accumulando negli ultimi decenni, non mi propongo con questa *Breve guida* di affrontare i *motetti missales* da tutte le angolature. Rinuncio anzi quasi completamente a tutta la relevantissima area dello stile e della tecnica musicale, che ha, del resto, ampio riscontro in letteratura, per concentrarmi invece su alcuni aspetti (per non dire, in certi casi, *dettagli*) che sono stati a mio avviso poco considerati, o su alcune *vexatae quaestiones* che le ricerche più recenti illuminano di una luce nuova. L'obiettivo non è quello di proporre una nuova teoria sui *motetti missales*, bensì quello di radunare, e in parte riordinare, alcuni dei dati disponibili, fornendo una base di partenza per un primo approccio o per nuove approfondite esplorazioni. Dato che, anche limitando così il campo, non è possibile dare se non un'informazione sintetica, né si possono citare sistematicamente in nota le opere di riferimento, rimando il lettore, per un approfondimento adeguato, alla bibliografia proposta in fondo.

* Ringrazio Agnese Pavanello e Cristina Cassia per aver letto versioni preliminari di questo saggio, offrendo preziosi suggerimenti e segnalazioni.

Definizione e terminologia

Come altri cicli di mottetti polifonici, i *motetti missales* hanno tratti unificanti di ordine testuale e/o musicale, ma che cosa li contraddistingue? I criteri forti sono tre (due dei quali, si osservi, paratestuali), ciascuno di per sé sufficiente all'identificazione:¹

- la definizione stessa, data per alcuni cicli da Franchino Gaffurio, curatore dei quattro Libroni del Duomo, nella *tabula* del Librone 1: «Motetti missales consequentes»; altre diciture, *ibid.*, sostanziano la stretta connessione dei cicli con la messa, laddove al primo mottetto del ciclo è apposta la rubrica *cum tota missa* o *cum reliquis totius misse*;²
- la presenza delle cosiddette «rubriche loco» (ad es., *loco Introitus*) all'inizio di alcuni o di tutti i mottetti del ciclo, indicanti la corrispondenza dei mottetti stessi (vedremo più avanti in che senso) a parti del *proprium* e dell'*ordinarium missae*;
- la presenza di una sezione per l'elevazione dell'ostia consacrata (riconoscibile sia dal punto di vista testuale, per il carattere cristocentrico ed eucaristico delle parole intonate, sia da quello musicale, per l'andamento omoritmico a valori lunghi o addirittura indeterminati; anche su questo punto torneremo più avanti).

Negli anni Sessanta del Novecento il musicologo Thomas Noblitt ha proposto una definizione rigida dei *motetti missales*, esemplata sulla struttura di alcuni fra i cicli che soddisfano i criteri forti: in tale prospettiva, tutti i cicli *missales* dovrebbero comprendere otto mottetti con, appunto, un mottetto, o sezione di esso, per l'elevazione.³ Gli studiosi successivi, fra cui in particolare Ward (1986), hanno tuttavia relativizzato il paradigma di Noblitt, sia evidenziando come alcuni dei cicli principali abbiano un numero diverso di mottetti, sia soprattutto portando alla luce una più ampia fenomenologia di cicli potenzialmente legati, come i *motetti*

1. Si veda anche il capitolo di Thomas Schmidt in questo stesso volume.

2. Nel fondamentale catalogo del fondo musicale dell'Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo, redatto da Claudio Sartori (1957), alcune diciture relative ai *motetti missales* sono presentate come se fossero attestate nella *tabula* del Librone 1, mentre si tratta in realtà di aggiunte redazionali (CLAUDIO SARTORI, *Le musiche della Cappella del Duomo di Milano. Catalogo delle musiche dell'Archivio*, Veneranda Fabbrica del Duomo, [Milano 1957], pp. 45–7). Tali diciture (ad es. «Messa di G[aspar] sostituita da 8 Motetti») sono passate poi anche nelle edizioni della serie Archivium [sic] Musices Metropolitanum Mediolanense (AMMM), nonché nei facsimile dei Libroni 1–3 pubblicati da Garland nella serie Renaissance Music in Facsimile, generando altre varianti (ad es. «messa a mottetti»): tutte queste formule sono prive di riscontri nei Libroni.

3. THOMAS L. NOBLITT, *The «Motetti Missales» of the Late Fifteenth Century*, tesi di dottorato, The University of Texas 1963; ID., *The Ambrosian «Motetti Missales» Repertory*, «Musica Disciplina», XXII 1968, pp. 77–103.

missales, all'uso durante la liturgia eucaristica.⁴ Il corpus circoscritto dei cicli *missales* si presenta quindi per certi aspetti meno isolato di quanto si ritenesse in passato, e parte di una variegata, e certo non del tutto compresa, fenomenologia ciclica.⁵ Se poi abbia senso estendere la denominazione di *motetti missales* ad altri cicli, è questione aperta, ma senz'altro conviene qui, per chiarezza, attenerci al nucleo dei cicli riconosciuti come tali in base ai criteri oggettivi menzionati sopra.

Laddove questi criteri mancano, l'analogia formale rispetto ai cicli riconosciuti può essere un fattore importante per ulteriori identificazioni. Va detto però che, ad eccezione della sezione per l'elevazione, dal punto di vista dei testi intonati e dello stile musicale è difficile riconoscere nei cicli caratteristiche distintive specifiche. Anche fra i cicli provvisti di rubriche *loco*, nulla, a quanto pare, consente di riconoscere a priori un mottetto, ad esempio, *loco Introitus* da uno *loco Offertorii*, né dal punto di vista dello stile né da quello delle dimensioni.⁶ A cicli fortemente caratterizzati da un testo composito si contrappongono cicli che intonano le diverse strofe di una stessa sequenza; a cicli scritti nello stile che si è soliti definire «milanese» fanno riscontro cicli di diversa marca stilistica.⁷ Anche per questo, non si può escludere a priori che altri cicli di mottetti, trasmessi nei Libroni o in altre fonti, e privi, nella configurazione in cui ci sono pervenuti, di una sezione per l'elevazione, in origine ne possedessero una, e siano quindi potenzialmente da includere nel novero dei *motetti missales*.⁸ Più in generale, la questione della relativa instabilità della configurazione ciclica (evidente per i cicli di mottetti, *missales* o meno, trasmessi in più testimoni)⁹ apre il campo a ipotesi e ricostruzioni. Anche nel caso dei cicli *missales* anonimi, tuttavia, si riscontra una sostanziale unità stilistica interna e non sono noti casi di cicli composti a più mani. Tutti i cicli *missales* hanno tratti unificanti interni di qualche tipo, che consentono di escludere un

4. Si veda già LUDWIG FINSCHER, *Loyset Compère (c.1450–1518): Life and Works*, American Institute of Musicology, [Roma] 1964 (Musicological studies and documents, 12), e poi DAVID E. CRAWFORD, *Review of: Thomas Lee Noblitt – «The "Motetti Missales" of the Late 15th Century»*, «Current Musicology», x 1970, pp. 102–8; LYNN HALPERN WARD, *The «Motetti Missales» Repertory Reconsidered*, «Journal of the American Musicological Society», xxxix/3 1986, pp. 491–523.

5. Si veda *Motet Cycles between Devotion and Liturgy*, ed. by Daniele V. Filippi and Agnese Pavanello, Schwabe, Basel 2019 (Schola Cantorum Basiliensis Scripta, 7) e il Motet Cycles Database, <<http://www.motetcycles.ch/>>.

6. La lunghezza totale dei cicli è abbastanza costante, variando fra le quattrocento e le seicento brevi.

7. Su quest'ultimo punto si veda in particolare FELIX DIERGARTEN, «*Gaude flore virginali*» – *Message from the 'Black Hole'?*, in *Motet Cycles between Devotion and Liturgy*, pp. 429–55.

8. Patrick Macey ha proposto ad esempio una ricostruzione del *Vultum tuum* di Josquin con *Tu lumen, tu splendor patris* come mottetto per l'elevazione: PATRICK MACEY, *Josquin's 'Little' «Ave Maria»: A Misplaced Motet from the «Vultum Tuum» Cycle?*, «Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis», xxxix 1989, pp. 38–53: 44.

9. Si vedano ad esempio i cicli con ID C37a e C37b, C47a e C47b nel Motet Cycles Database. Di alcuni dei cicli *missales* i Libroni presentano anche versioni brevi (si veda *infra*).

assemblaggio a posteriori (fosse pure a partire da mottetti di un singolo autore): al di là della coerenza dei *tonal types* e, tendenzialmente, del decorso mensurale, si riscontra la continuità formale o almeno tematica fra i testi dei diversi mottetti componenti (ad esempio nei cicli *Salve mater salvatoris, Hodie nobis de virgine* e, parzialmente, *Ave domine Iesu Christe*), l'adozione di procedimenti costruttivi costanti (nella *Galeazescha*), l'unificazione tramite motivi o blocchi polifonici ricorrenti (ancora nella *Galeazescha* e, ad esempio, in *Gaude flore virginali*).¹⁰ Dato, però, il carattere a sé delle sezioni per l'elevazione, ancora una volta non si può escludere l'eventualità dell'aggiunta o sottrazione di quel particolare elemento, la cui presenza, volendo prescindere dai segnali paratestuali, diventa ai nostri occhi dirimente per la riconoscibilità dei *motetti missales* come tali.¹¹

Intorno al nucleo centrale dei *motetti missales* che soddisfano i criteri forti, insomma, vi sono altri insiemi: i cicli che presentano analogie formali e dimensionali con i cicli centrali (dall'*Officium de cruce* di Loyset Compère stampato nei *Motetti B* di Petrucci ai due cicli josquiniani *Vultum tuum* e *Qui velatus facie fuisti*),¹² i cicli più brevi (ad esempio quelli riconosciuti nei Libroni da Lynn Halpern Ward [1986] e Nolan Gasser [2001]),¹³ i cicli ibridi (ossia formati da parti dell'ordinario e da mottetti).¹⁴

Prima di esaminare gli otto cicli *missales*, occorre aggiungere due ultime annotazioni in materia di definizioni. La parola *consequentes* nella dicitura gaffuriana riportata sopra (e presente nella *tabula* del Librone 1) è stata di recente oggetto di specifiche riflessioni: lo scrivente l'ha interpretata come indizio di un'esecuzione propriamente consecutiva dei cicli *missales* (si veda *infra*), mentre secondo Francesco Rossi essa indicherebbe l'ordine sequenziale con cui eseguire non solo i cicli

10. GERHARD CROLL, *Das Motettenwerk Gaspars van Weerbeke*, tesi di dottorato, Georg-August Universität 1954; FINSCHER, *Loyset Compère*; NOBLITT, *The Ambrosian «Motetti Missales» Repertory*; WARD, *The «Motetti Missales»*; DIERGARTEN, «*Gaude flore virginali*».

11. WARD, *The «Motetti Missales»*, pp. 515–6.

12. Si vedano rispettivamente i cicli C44, C53a e C42 nel Motet Cycles Database. Su Josquin, oltre al già citato MACEY, *Josquin's 'Little' «Ave Maria»*, si veda ora JOSHUA RIFKIN, *Milan, Motet Cycles, Josquin: Further Thoughts on a Familiar Topic*, in *Motet Cycles between Devotion and Liturgy*, pp. 221–335. Per un altro caso riguardante Weerbeke si veda AGNESE PAVANELLO, *Il ciclo di mottetti «In honorem sancti spiritus» di Gaspar van Weerbeke: un'ipotesi sulla sua origine*, «Musica Disciplina», LIV 2009, pp. 147–80.

13. WARD, *The «Motetti Missales»*; NOLAN IRA GASSER, *The Marian Motet Cycles of the Gaffurius Codices: A Musical and Liturgico-Devotional Study*, tesi di dottorato, Stanford University 2001. Entrambi gli autori sono debitori per alcune segnalazioni a FINSCHER, *Loyset Compère*.

14. Ad esempio il ciclo gaffuriano *Hac in die / Missa sanctae Caterinae* (C20 nel Motet Cycles Database). Sui cicli ibridi si vedano ROBERT J. SNOW, *The Mass-Motet Cycle: A Mid-Fifteenth-Century Experiment*, in *Essays in Musicology in Honor of Dragan Plamenac on His 70th Birthday*, ed. by Gustave Reese and Robert J. Snow, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, PA 1969, pp. 301–20; WARD, *The «Motetti Missales»*, pp. 518–9; PAUL KOLB, *The «Mass-Motet» Cycle Revisited*, «Journal of the Alamire Foundation», VIII/2 2016, pp. 197–207.

riconosciuti come tali, ma altri mottetti elencati più in basso nella *tabula* stessa.¹⁵ C'è poi la questione di un'altra definizione data da Gaffurio, nel *Tractatus practi-cabilium proportionum* (Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica, ms. A 69, datato al periodo 1481–1483),¹⁶ in una frase riferita a Gaspar van Weerbeke: «Gaspar ille dulcisonus compositor in motettis suis ducalibus». Che cosa sono questi *motetti ducales*? «Since the great majority of Gaspar's motets which Gaffurius collected are *motetti missales*», commenta Clement Miller, «it is reasonable to believe that these are the ducal motets to which he refers».¹⁷ Se l'idea di Miller è giusta (e nessuno studioso l'ha finora messa in dubbio), è certamente interessante notare la sinonimia fra *motetti missales* e *motetti ducales*, che connota fortemente questa pratica in chiave sforzesca. Tanto più se consideriamo che a quest'altezza cronologica Gaffurio non era ancora insediato a Milano (sarebbe divenuto maestro di cappella del Duomo nel 1484) e si trovava a Monticelli d'On-gina, nel Cremonese:¹⁸ la fama dei *missales-ducales* circolava, dunque, anche al di fuori dello stretto ambito di corte, ed era tale da far presupporre a Gaffurio che il termine potesse essere inteso senza difficoltà dai suoi lettori? Sono tutte domande che attendono un riesame.

Gli otto cicli centrali

La Tabella 1 presenta gli otto cicli che formano il nucleo dei *motetti missales* unanimemente accettati come tali secondo i criteri esposti sopra.¹⁹

15. Si vedano rispettivamente DANIELE V. FILIPPI, «Audire missam non est verba missae intelligere...»: *The Low Mass and the «Motetti missales» in Sforza Milan*, «Journal of the Alamire Foundation», IX/1 2017, pp. 11–32: 22 e FRANCESCO ROCCO ROSSI, *Surveying the First Gaffurius Codex: Reconsiderations on the «Motetti missales» Paradigm*, in *Motet Cycles between Devotion and Liturgy*, pp. 381–95. L'annotazione proposta da Thomas Schmidt nel suo capitolo riguardo alla rubrica *Sequitur*, che Petrucci usa per alcuni cicli inclusi nei *Motetti libro quarto* (1505), sembra consonare con la mia ipotesi.

16. CLEMENT A. MILLER, *Early Gaffuriana: New Answers to Old Questions*, «The Musical Quarterly», XVI/3 1970, pp. 367–88.

17. MILLER, *Early Gaffuriana*, p. 380. Si noti però che l'operazione di «collecting» nei Libroni cui Miller allude è di vari anni più tarda rispetto a questa attestazione.

18. Sulla vita di Gaffurio si vedano, oltre alle voci enciclopediche, ALESSANDRO CARETTA – LUIGI CREMASCOLI – LUIGI SALAMINA, *Franchino Gaffurio*, Edizioni dell'Archivio Storico Lodigiano, Lodi 1951, e ora DAVIDE STEFANI, *Le vite di Franchino Gaffurio*, in *Ritratto di Gaffurio*, a c. di Davide Daolmi, LIM, Lucca 2017, pp. 27–48.

19. L'ordine della tabella riflette la posizione dei cicli nei diversi manoscritti, a cominciare dal Librone 1. Per tutti i dettagli sulla struttura, le caratteristiche salienti e i testi dei cicli, nonché la bibliografia e le edizioni moderne, rimando alle rispettive schede nel Motet Cycles Database, <<http://www.motetcycles.ch/>>.

TABELLA 1
Il nucleo centrale dei *motetti missales*

L'ID nella prima colonna si riferisce al Motet Cycles Database.
Monaco 3154 = Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. ms. 3154

ID	COMPOSITORE	INCIPIT/TITOLO	TESTIMONE PRINCIPALE	PRESENZA DI RUBRICHE LOCO ²⁰	ALTRI ELEMENTI PARATESTUALI
C06	Gaffurio	<i>Salve mater salvatoris</i>	Librone 1	no	elencato fra i <i>Motetti missales consequentes</i> come <i>Salve mater salvatori gaffori cum tota missa</i>
C12a	Weerbeke	<i>Ave mundi domina</i>	Librone 1	no	elencato fra i <i>Motetti missales consequentes</i>
C13a	Weerbeke	<i>Quam pulchra es</i>	Librone 1	no	elencato fra i <i>Motetti missales consequentes</i>
C16	Compère (attr.)	<i>Ave domine Iesu Christe</i>	Librone 1	sì	elencato fra i <i>Motetti missales consequentes</i> come <i>Ave domine Iesu christe cum reliquis totius misse</i>
C17	Compère	<i>Hodie nobis de virgine</i>	Librone 1	sì	elencato fra i <i>Motetti missales consequentes</i>
C14b	Compère ²¹	<i>Ave virgo gloriosa</i> ([<i>Missa</i>] <i>Galezschka</i>)	Librone 3	sì	<i>Galezschka</i> (sottintendendo, presumibilmente, <i>Missa</i>) ²²
C55	Anon.	<i>Gaude flore virginali</i>	Monaco 3154	sì (parzialmente)	— ²³
C56	Anon.	<i>Natus sapientia</i>	Monaco 3154	sì (parzialmente)	— ²⁴

20. Per i dettagli si veda la Tabella 2 *infra* e la relativa discussione.

21. Riguardo all'attribuzione, si veda *infra*.

22. Il termine *Missa* è ripetutamente sottinteso nei Libroni, ad es. nel caso della Messa *O venus bant*, nello stesso Librone 3, c. 99v.

23. Si noti, a scanso di equivoci, che la rubrica «*Missa in Assumptione Beate Marie Virginis*» data da NOBLITT, *The Ambrosian «Motetti Missales» Repertory* e nell'edizione *Der Kodex des Magister Nicolaus Leopold: Staatsbibliothek München Mus. Ms. 3154*, hrsg. von Thomas L. Noblitt, 4 voll., Bärenreiter, Kassel 1987 (Das Erbe deutscher Musik, 80–83) è un'aggiunta redazionale (come correttamente segnalato nell'apparato critico dell'edizione stessa).

24. Come sopra, la rubrica «*Missa de Passione Domini Nostri Jesu Christi*» è un'aggiunta redazionale di Noblitt.

Nei paragrafetti che seguono, propongo per ciascun ciclo alcuni appunti, riguardo ad esempio ai testi o alle particolarità strutturali. Per informazioni più dettagliate e per gli opportuni ragguagli bibliografici rimando alle relative schede del Motet Cycles Database.

Il ciclo gaffuriano *Salve mater salvatoris* consta di per sé di soli quattro mottetti,²⁵ suddivisi però ciascuno in due o tre *partes*, per un totale di dieci unità: al di là dell'assenza di rubriche, le articolazioni interne e le dimensioni complessive non sono, dunque, molto differenti da quelle dei cicli di Compère e Weerbeke. L'argomento è ovviamente mariano, e i testi derivano dall'omonima sequenza (per i primi tre mottetti) e dall'altra nota sequenza alla Vergine *Imperatrix gloriosa*, con due sole interpolazioni litaniche (nell'ultimo mottetto). Subito prima del ciclo nel Librone 1 si trova, alle cc. 82v–84r, il mottetto *Salve decus genitoris* (2a p.: *Qui nepotes plus quam natos*), dedicato a Ludovico Sforza: il calco dell'incipit e la sostanziale congruenza di impostazione mensurale e *tonal type* può far pensare che vi sia un nesso con il ciclo, seppur non esplicitato nella *tabula*. L'ipotesi schiuderebbe orizzonti interessanti, ma andrà verificata in dettaglio.²⁶

Il ciclo *Ave mundi domina* di Gaspar van Weerbeke comprende otto mottetti; il quinto di essi è suddiviso in due *partes*, la seconda delle quali (*O salutaris hostia*) è in 'stile elevazione'.²⁷ I testi del ciclo, anch'esso mariano, derivano da varie fonti, specialmente inni e antifone ritmiche: un insieme insomma decisamente più composito di quello del ciclo di Gaffurio. In questo ciclo e nel successivo, i testi dei brani per l'elevazione spostano il focus dalla Vergine a Cristo. Il quarto mottetto, *Anima mea liquefacta est*, il cui testo proviene dal *Cantico dei cantici* (seppur forse sempre tramite la mediazione di un qualche elemento liturgico) presenta un buon numero di concordanze in altri manoscritti europei; ciò vale, in misura minore, per altri mottetti di questo ciclo, mentre, a parte le concordanze interne ai Libroni, tutti gli altri cicli *missales* constano interamente di *unica*.

L'altro ciclo mariano di Weerbeke, *Quam pulchra es*, consta anch'esso di otto mottetti, il quinto e l'ottavo divisi in due *partes* (anche qui la *secunda pars* del quinto, *Ave corpus domini*, è in 'stile elevazione'). Le fonti del testo sono varie: antifone mariane (fra cui due derivanti dal *Cantico dei cantici*), preghiere ritmiche e

25. Cinque secondo Noblitt, che separa *Salve mater salvatoris* e *Salve verbi sacra parens*: NOBLITT, *The Ambrosian «Motetti Missales» Repertory*, p. 153.

26. Su *Salve decus genitoris* si vedano per ora CARETTA – CREMASCOLI – SALAMINA, *Franchino Gaffurio*, p. 79; FRANCESCO DEGRADA, *Musica e musicisti nell'età di Ludovico il Moro*, in *Milano nell'età di Ludovico il Moro. Atti del convegno internazionale (Milano, 28 febbraio–4 marzo 1983)*, 2 voll., Archivio storico civico e Biblioteca Trivulziana, Milano 1983, II, pp. 409–16: 409–10. Il mottetto è edito in FRANCHINO GAFFURIO, *Mottetti*, a c. di Luciano Migliavacca, Veneranda Fabbrica del Duomo, Milano 1959 (AMMM, 5), pp. 69–74.

27. Indico così, *faute de mieux*, la scrittura ad accordi protratti caratteristica di questo tipo di passaggi nel repertorio in questione.

sequenze. Due versioni abbreviate di questo ciclo, entrambe di tre soli mottetti e inizianti con il medesimo *Quam pulchra es*, sono presenti rispettivamente nel Librone 2 (cc. 48v–51r, per mano dello stesso copista) e nel Librone [4] (cc. 132v–135r). Il motivo e il significato di questi (e altri) dopponi all'interno del set di manoscritti non sono di per sé chiari, e andranno indagati compiutamente.²⁸

L'attribuzione del ciclo *Ave domine Iesu Christe* a Loyset Compère, avanzata a suo tempo da Ludwig Finscher e a lungo data per assodata, è stata messa in discussione negli ultimi anni.²⁹ Le particolarità di questo ciclo di otto mottetti, rispetto ai precedenti, sono la presenza delle rubriche *loco* e il variare dell'organico dalle quattro voci (che sono la norma per il nostro repertorio, fatta salva la *Galeazescha*) alle cinque nel quarto e nell'ottavo mottetto. Si tratta però di una scrittura a cinque piuttosto anomala, in cui in realtà i due tenori per lo più si alternano o si sovrappongono all'unisono: essa costituisce un nesso fra questo ciclo e appunto la *Galeazescha*, in cui tale procedura (sostanzialmente senza riscontri nella musica coeva) è adottata in modo sistematico. I testi sono di varia origine: il blocco dei primi quattro motetti deriva da un'unica preghiera al Santissimo Sacramento, molto diffusa in libri d'ore e libri di preghiere nel tardo medioevo, e qui provvista di alcune interpolazioni inniche o litaniche; nel secondo blocco, più composito, emergono elementi penitenziali e, nell'ultimo brano, preghiere alla Vergine.

Il ciclo *Hodie nobis de virgine* di Compère (in questo caso l'attribuzione, ripetuta sia nella *tabula* che nel corpo del manoscritto, è del tutto certa) conta anch'esso otto brani, provvisti di rubriche *loco*, ad eccezione del quinto che è un Sanctus ibrido (si veda *infra*). Sul piano dei testi, i tratti salienti sono due: da una parte, il livello quasi virtuosistico a cui è portata qui l'arte della centonizzazione, dall'altra la comune appartenenza alla liturgia natalizia delle molteplici fonti testuali utilizzate. Su questa base, e a differenza sostanzialmente di tutti gli altri cicli *missales*, la cui caratterizzazione liturgica è piuttosto generica, è possibile identificare *Hodie nobis de virgine* come ciclo per la festa o l'ottava di Natale.

Il ciclo *Ave virgo gloriosa* è più noto con il nome di [*Missa*] *Galeazescha* appostogli nel Librone 3, dove figura anonimo. L'attribuzione a Compère, proposta da Finscher e unanimemente accettata, poggia, oltre che su basi stilistiche, sul

28. Per un primo bilancio riguardo alle concordanze interne ai Libroni, si vedano i capitoli di Martina Pantarotto e di Cristina Cassia in questo stesso volume.

29. Per l'attribuzione, si veda FINSCHER, *Loyset Compère*, p. 92. Per le critiche: PAUL A. MERKLEY – LORA L. M. MERKLEY, *Music and Patronage in the Sforza Court*, Brepols, Turnhout 1999 (Studi sulla storia della musica in Lombardia, 3), p. 339; JOSHUA RIFKIN, *Munich, Milan, and a Marian Motet: Dating Josquin's «Ave Maria ... virgo serena»*, «Journal of the American Musicological Society», LVI/2 2003, pp. 239–350: 259–60 n. 49 e 268 n. 65; CLARE BOKULICH, *Metre and the «Motetti missales»*, in *Motet Cycles between Devotion and Liturgy* pp. 397–427; e FABRICE FITCH, *On the Attribution to Compère of the Cycle «Ave Domine Iesu Christe»*, «Journal of the Alamyre Foundation» (in corso di stampa).

fatto che una versione breve del ciclo compare nel Librone 1, con l'attribuzione a «Loyset» sia nella *tabula* che a c. 143v.³⁰ La *Galezzescha* consta di otto mottetti, tutti provvisti di rubriche *loco*, il sesto dei quali presenta una prima sezione in 'stile elevazione'. Anche in questo ciclo i testi sono frutto di una elaborata compilazione, che attinge specialmente da sequenze e preghiere ritmiche mariane. Ma l'elemento distintivo è un altro: al collage testuale corrisponde un collage di melodie, presentate a valori medio-lunghi dai due tenori che, come accennato per *Ave domine Iesu Christe*, si alternano o si sovrappongono brevemente all'unisono, in una scrittura che solo apparentemente (e 'sonicamente') è a cinque. È certamente suggestivo che l'unica intitolazione esplicitamente sforzesca del nostro repertorio (con trasparente riferimento a Galeazzo Maria Sforza) sia stata data a un ciclo che si presenta come un impressionante *tour de force* combinatorio.³¹ Resta tuttavia da comprendere perché e in che modo il ciclo sia «galezzesco», e quale sia la logica che governa un progetto compositivo così originale.³²

Gli ultimi due cicli, entrambi anonimi,³³ sono gli unici non inclusi nei Libroni, bensì in un manoscritto coevo riferibile all'area di Innsbruck, il cosiddetto Nicolaus Leopold Codex (Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. ms. 3154).³⁴ La questione se sia possibile o meno ricondurre tale attestazione nella sfera di influenza milanese e sforzesca, con rilevanti ricadute sull'interpretazione dei *motetti missales* come fenomeno precipuamente legato a Milano, ha fatto scorrere torrenti, se non fiumi, d'inchiostro. Non avendo nulla di nuovo da aggiungere al dibattito, e in assenza di prove oggettivamente dirimenti, lascio che il lettore si abbeveri ai torrenti medesimi, a partire dalla compendiosa descrizione che del loro corso danno

30. FINSCHER, *Loyset Compère*, p. 92. Il mini-ciclo del Librone 1 comprende i primi due mottetti e il quarto (quest'ultimo in versione più breve rispetto a quella del Librone 3).

31. GAETANO CESARI, *Musica e musicisti alla corte sforzesca*, «Rivista musicale italiana», XXIX 1922, pp. 1–53 (riedito poi all'interno di FRANCESCO MALAGUZZI VALERI, *La corte di Ludovico il Moro*, vol. IV, *Le arti industriali – La letteratura – La musica*, Hoepli, Milano 1923, e come estratto dal medesimo, *ibidem*) propose invece di riferire il titolo al figlio e successore di Galeazzo, Gian Galeazzo; ma già FINSCHER, *Loyset Compère*, p. 92 n. 15 confutò l'ipotesi in considerazione della partenza di Compère da Milano nel 1477, a breve distanza dall'assassinio di Galeazzo.

32. Mi riprometto di farlo in un prossimo studio, naturalmente a partire dall'illuminante analisi di LUDWIG FINSCHER, *Die Messen und Motetten Loyset Compères*, tesi di dottorato, Georg-August Universität 1954, pp. 259–77 e FINSCHER, *Loyset Compère*, spec. pp. 101–6. Ho esposto i risultati preliminari delle mie indagini in un seminario tenuto alla Boston University nel marzo 2018, dal titolo *Sforzando: Investigating (and Digitizing) Manuscripts of Polyphony from the Milan of the Sforza Dukes*.

33. NOBLITT (*The «Motetti Missales»*, pp. 144–50 e *The Ambrosian «Motetti Missales» Repertory*, pp. 84–5) avanzò per entrambi un'attribuzione a Johannes Martini, per poi ritrattare nella sua successiva edizione del Leopold Codex: *Der Kodex des Magister Nicolaus Leopold*, IV, p. 364.

34. *Der Kodex des Magister Nicolaus Leopold*; RIFKIN, *Munich, Milan, and a Marian Motet, passim*. Una digitalizzazione del manoscritto è ora disponibile all'indirizzo <<http://daten.digitalisammlungen.de/~db/0005/bsb00059604/images/index.html>>.

due recenti pubblicazioni legate al Motet Cycles Project.³⁵ Il primo ciclo, *Gaude flore virginali*, comprende sei mottetti (il quinto suddiviso in tre *partes*, la seconda delle quali in 'stile elevazione').³⁶ Gli ultimi tre mottetti hanno rubriche *loco*. I testi derivano tutti dall'omonima sequenza mariana, con due sole interpolazioni: la sezione per l'elevazione, il cui testo è, come in altri casi, una giaculatoria rivolta a Cristo, e il passaggio finale dell'ultimo mottetto, tratto da un'antifona per l'Assunzione della Beata Vergine. In base specialmente a quest'ultimo dato si è voluto vincolare *Gaude flore virginali* alla medesima festa, ma è palese il carattere genericamente e duttilmente mariano del ciclo.

Infine, *Natus sapientia* è un ciclo a otto mottetti, il cui testo deriva da un unico inno dedicato alla Passione di Cristo, *Patris sapientia*. L'inno costituisce l'elemento principale del Piccolo Ufficio della Croce, immensamente popolare nel tardo medioevo e nella prima età moderna. Come in altri cicli, l'unica interpolazione si ha in occasione del passaggio per l'elevazione (qui all'interno del mottetto *Iugi est cruci conclavatus*), e in questo caso coincide con l'acclamazione «Adoramus te Christe et benedicimus tibi, quia per sanctam crucem tuam redemisti mundum», che figura come antifona nel medesimo Ufficio. In base alla concatenazione delle strofe inniche e alle rubriche *loco* (presenti in soli quattro mottetti), l'ordine dei mottetti nel manoscritto va parzialmente modificato (si veda il prossimo paragrafo).

Le «rubriche loco»

Le rubriche come *loco Introitus* (lett. al posto, invece dell'introito), pur così importanti per l'identificazione e l'interpretazione dei *motetti missales*, hanno ricevuto un'attenzione sorprendentemente scarsa dagli studiosi. La Tabella 2 elenca le occorrenze delle rubriche nei cicli interessati.

Come si nota immediatamente, le rubriche relative all'elevazione non riportano la dicitura *loco*, perché non si ha, in quel caso, la sostituzione di un elemento liturgico-musicale preesistente.³⁷ *Ave domine Iesu Christe* e la *Galeazescha* sono gli unici due cicli in cui tutti i mottetti componenti sono provvisti di rubrica.

35. DIERGARTEN, «*Gaude flore virginali*»; RIFKIN, *Milan, Motet Cycles, Josquin*.

36. Noblitt, nella convinzione che tutti i *motetti missales* dovessero avere otto parti, propose una divisione forzata del ciclo in otto mottetti, che non ha però riscontro nell'assetto del manoscritto: si confronti l'edizione (NOBLITT [hrsg.], *Der Kodex des Magister Nicolaus Leopold*, I, pp. 135–51) con la citata digitalizzazione online.

37. NOBLITT, *The Ambrosian «Motetti Missales» Repertory*, p. 78; FILIPPI, «*Audire missam*», p. 24 n. 59.

TABELLA 2
Le «rubriche loco» nei motetti missales

COMPÈRE (attr.), <i>Ave domine Iesu Christe</i>	COMPÈRE, <i>Hodie nobis de virgine</i>	COMPÈRE (attr.), [Missa] <i>Galezescha</i>	ANON., <i>Gaude flore virginali</i>	ANON., <i>Natus sapientia</i>
<i>loco Introitus</i>	<i>loco Introitus</i>	<i>loco Introitus</i>	[nessuna rubrica] ³⁸	<i>loco Introitus</i>
<i>loco Gloria</i>	<i>loco Gloria</i>	<i>loco Gloria</i>	[nessuna rubrica]	[nessuna rubrica] ³⁹
<i>loco Patrem</i>	<i>loco Patrem</i>	<i>loco Credo</i>	[nessuna rubrica]	<i>loco Patrem</i>
<i>loco Offertorii</i>	<i>loco Offertorii</i>	<i>loco Offertorii</i>	<i>loco Offertorii</i>	<i>post Elevationem</i> ⁴⁰
<i>loco Sanctus</i>	[Sanctus ibrido]	<i>loco Sanctus</i>	<i>loco Sanctus</i>	<i>loco Offertorii</i>
<i>ad Elevationem</i>	<i>post Elevationem</i>	<i>ad Elevationem</i>	[continuazione del mott. precedente con passaggio in 'stile elevazione'] ⁴¹	[nessuna rubrica]
<i>loco Agnus</i>	<i>loco Agnus</i>	<i>loco Agnus</i>	<i>loco Agnus</i>	[nessuna rubrica]
<i>loco Deo gratias</i>	<i>loco Deo gratias</i>	<i>loco Deo gratias</i>	—	[nessuna rubrica]

In *Hodie nobis de virgine* manca la rubrica *loco Sanctus*, con ogni probabilità perché il mottetto in questione è di fatto un Sanctus ibrido, che comincia come tale (dunque, senza bisogno di una rubrica sostitutiva), ma in cui l'Hosanna e il Benedictus sono sostituiti dal testo «Verbum caro factum est et habitavit in nobis et vidimus gloriam eius», intonato inizialmente in 'stile elevazione'.⁴² Si noti a tal proposito la differenza fra la rubrica *ad Elevationem* degli altri due cicli e la rubrica

38. Si noti che le rubriche *loco* date da Noblitt nella sua edizione del ciclo (*Der Kodex des Magister Nicolaus Leopold*, I, pp. 135–51) per questo mottetto e i due successivi sono aggiunte redazionali (la cosa è segnalata nell'apparato critico dell'edizione stessa, ma rischia di sfuggire a una consultazione superficiale).

39. Anche per questo mottetto e per gli ultimi tre del ciclo, le rubriche *loco* date da Noblitt nella sua edizione del ciclo (*Der Kodex des Magister Nicolaus Leopold*, I, pp. 151–68) sono aggiunte redazionali.

40. Si veda, *infra*, il commento nel testo riguardo al posizionamento di questo brano.

41. Sia nel suo articolo del 1968, sia nell'edizione, Noblitt, forse per rendere più coerente questo ciclo con la sua stessa concezione dei *missales*, divide in due un solo mottetto, aggiungendo la rubrica *ad Elevationem*: in realtà il ciclo consta di soli sei mottetti, il quinto dei quali, etichettato *loco Sanctus*, comprende a metà un passaggio per l'elevazione.

42. Altri esempi di Sanctus ibridi, in cui una sezione mottettistica sostituisce il Benedictus o vi si accosta in alternativa all'Hosanna, si ritrovano all'epoca sia all'interno di cicli completi dell'ordinario (Josquin, *Missa D'ung aultre amer*, con il mottetto *Tu solus qui facis mirabilia*; più tardi Pierre de La Rue, *Missa de Sancta Anna*, con *O salutaris hostia* a sostituire il primo Hosanna), sia come brani indipendenti (Josquin, *Sanctus D'ung aultre amer*, con *Tu lumen, tu splendor Patris*, e *Sanctus de passione*, con *Honor et benedictio*; Compère, *Sanctus* in *Librone 2*, cc. 35v–36r, con *O sapientia*; il *Sanctus* anonimo, ms. Trento 91, cc. 115v–117r, ha *Angeli et archangeli* e *Tibi sit laus* come alternative agli Hosanna); si veda RIFKIN, *Milan, Motet Cycles, Josquin*. Il rapporto di questi esempi,

post Elevationem in *Hodie nobis de virgine* (segnale tutt'altro che trascurabile di una sincronizzazione fra i relativi brani e il momento dell'elevazione).⁴³ Il fatto che la *Galeazescha* abbia la rubrica *loco Credo* anziché (omettendo l'incipit) *loco Patrem* non appare, invece, particolarmente significativo in termini funzionali, dato anche che, come già notato da Noblitt, lo stesso non accade per il Gloria.⁴⁴

I cicli del manoscritto di Monaco si distinguono per l'uso parziale delle rubriche. Nel caso di *Gaude flore virginali* esse sembrano focalizzarsi intorno all'«elevation complex» (si veda *infra*), che, a dispetto dell'artificiosa suddivisione operata da Noblitt nella sua edizione, consta qui di fatto di un unico mottetto, comprendente una vera e propria sezione *loco Sanctus*, seguita da un passaggio per l'elevazione in accordi coronati e da un'ulteriore sezione post elevazione. Per quanto riguarda, invece, *Natus sapientia*, la particolarità principale è che le rubriche *post Elevationem* e *loco Offertorii* (aggiunte da una mano differente e presumibilmente a posteriori) implicano un'ordine di esecuzione diverso da quello di copiatura: il quarto mottetto, rubricato *post Elevationem*, andrebbe pertanto spostato in avanti di due posizioni, dopo quello rubricato *loco Offertorii* e il successivo. Quest'ultimo, privo di rubrica, contiene un passaggio intermedio in 'stile elevazione', ed è quindi da interpretarsi come *loco Sanctus*. Come si vedrà più avanti, è significativo che queste rubriche, aggiunte qui almeno in parte a posteriori con un intento di chiarificazione funzionale, ruotino intorno all'elevazione, punto cardine della sincronizzazione con il rito eucaristico.

Come già segnalato da Noblitt,⁴⁵ l'unica altra «rubrica *loco*» nei Libroni si ha nel ciclo ibrido *Hac in die / Missa sanctae Caterinae* di Franchino Gaffurio, presente nel Librone 2:⁴⁶ il mottetto che segue i movimenti dell'*ordinarium* polifonico (*Virgo constans*) ha infatti la rubrica *loco Deo gratias*. Al di fuori dei Libroni, l'uso della parola *loco* in specifiche rubriche liturgico-musicali sembra relativamente raro. Eva Ferro ne segnala l'uso in un manoscritto di Cividale (Museo Archeologico Nazionale LXXIX), con formule come *loco Tractus* o *loco Sequentie*.⁴⁷ Noblitt cita il caso, parallelo a quello del Librone 2, della *Missa Ave sanctissima Maria* di Pierre de la

prevalentemente ma non esclusivamente milanesi, con i *motetti missales* e con le relative pratiche liturgiche andrà verificato con attenzione.

43. Si veda WARD, *The «Motetti Missales»*, p. 516 n. 42; ANDREW KIRKMAN, *The Cultural Life of the Early Polyphonic Mass: Medieval Context to Modern Revival*, Cambridge University Press, Cambridge – New York 2010, pp. 199–201. Per il funzionamento dell'«elevation complex» o complesso Sanctus-elevazione, si veda *infra*.

44. NOBLITT, *The Ambrosian «Motetti Missales» Repertory*, p. 77.

45. NOBLITT, *The Ambrosian «Motetti Missales» Repertory*, pp. 82–3.

46. C20 nel Motet Cycles Database.

47. EVA FERRO, «Old Texts for New Music»? *Textual and Philological Observations on the Cycles «Salve mater salvatoris» and «Ave Domine Iesu Christe» from Librone 1*, in *Motet Cycles between Devotion and Liturgy*, pp. 189–218.

Rue, seguita, nel manoscritto Cappella Sistina 36 (datato c. 1513–1521), dal mottetto *Te decet laus* con la rubrica *loco Deo gracias* (cc. 14v–15r).⁴⁸ In epoche successive troviamo diciture analoghe negli ordinamenti cerimoniali della chiesa evangelica di St. Michael a Hof (1592), in relazione a mottetti usati durante la messa *loco Introitus*, *loco Et in terra*, *loco Nun bitten wir*, o durante i vesperi *loco Responsorii*.⁴⁹ Sempre in ambito extracattolico, un manoscritto boemo cinquecentesco riporta, per l'inserimento di preghiere al posto di parti proprie della messa, diciture come *vice sequentiae* o *loco Offertorii*.⁵⁰ Un documento proveniente dalla Provincia Renana della Compagnia di Gesù (ca. 1586) indica invece un concetto analogo con la locuzione *pro*: «Pro gradualibus tamen et offertorio canitur motetum [...] et in fine aliud pro Deo gratias». ⁵¹

Motetti missales e liturgia⁵²

Gaetano Cesari, nel 1922, è forse il primo a commentare brevemente le rubriche *loco*,⁵³ riguardo alla [*Missa*] *Galezescha*, che definisce «una collana di Mottetti [...] sostituyente [...] le solite cantiche della messa». ⁵⁴ Knud Jeppesen, il cui breve studio sui Libroni e il loro repertorio, apparso in «Acta Musicologica» nel 1931, è

48. NOBLITT, *The Ambrosian «Motetti Missales» Repertory*, p. 102. Si veda *Capellae Sixtinae codices musicis notis instructi sive manu scripti sivi praelo excussi*, recensuit José M. Llorens, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 1960 (Studi e Testi, 202), p. 73; *The Treasury of Petrus Alamire: Music and Art in Flemish Court Manuscripts, 1500–1535*, ed. by Herbert Kellman, Ludion, Ghent – Amsterdam 2000, p. 134; <http://massesfromtherenaissance.com/sources/vatS_36.html>. Sulla dubbia attribuzione del mottetto e sul suo legame con la messa che precede, si veda la recensione di Honey Meconi ai primi tre volumi degli *opera omnia* di Pierre de la Rue in «Journal of the American Musicological Society», XLVIII/2 1995, pp. 283–93: 290.

49. L'intero *Ordo* è pubblicato in appendice a HEINRICH KÄTZEL, *Musikpflege und Musikerziehung im Reformationsjahrhundert, dargestellt am Beispiel der Stadt Hof*, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen 1957.

50. Ústí nad Labem, Muzeum, mss. DK 184 e 185. Si veda FAÑCH THORAVAL, «*Horologia Passionis*»: *Hours, Hymns, and Motet Cycles for the Cross and the Passion*, in *Motet Cycles between Devotion and Liturgy*, pp. 93–132.

51. T. FRANK KENNEDY, *Jesuit Colleges and Chapels: Motet Function in the Late Sixteenth and Early Seventeenth Centuries*, «Archivum Historicum Societatis Iesu», LXV/130 1996, pp. 197–213: 204.

52. Data la delicatezza e complessità di questo argomento, lo propongo qui in chiave di retrospettiva storica: non per imporre una lettura teleologica degli studi passati, come a dimostrare l'inevitabile giustezza della mia stessa successiva interpretazione, ma per rendere conto del graduale emergere delle intuizioni che a tale interpretazione hanno preparato il campo.

53. Già comparse, seppure in una goffa semi-traduzione italiana («Loco dell'Introito», ecc.), negli *Annali del Duomo*, in relazione al ciclo *Hodie nobis de virgine* di Compère (definito *tout court* «Messa, a 4 voci»): *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente: Appendici*, vol. II, G. Brigola, Milano 1885, p. 181.

54. CESARI, *Musica e musicisti alla corte sforzesca* (cito dalla riedizione Hoepli, Milano 1923, come estratto da *La corte di Ludovico il Moro* di Francesco Malaguzzi Valeri), p. 18.

tuttora un importante riferimento per gli studiosi,⁵⁵ segue l'interpretazione di Cesari in termini di «sostituzione» (usa i sinonimi tedeschi *Ersetzung* e *Vertretung*), e riconduce l'uso dei cicli al rito ambrosiano, in particolare per la mancanza di un mottetto *loco Kyrie*.⁵⁶ Dati la concisione e l'indirizzo del suo studio pionieristico, Jeppesen non si sofferma a discutere più in dettaglio il possibile funzionamento della «sostituzione» in quelle che chiama *Vertretungsmessen*.

Nella sua dissertazione su Weerbeke del 1954, Gerhard Croll esamina per la prima volta in modo più accurato i cicli e le relative rubriche; riporta, fra l'altro, il termine gaffuriano *motetti missales* e propone la definizione *Motettenzyklen loco Missae*.⁵⁷ Quanto al problema della funzione liturgica, Croll segue sostanzialmente Jeppesen. Studia, tuttavia, con apprezzabile attenzione i testi dei mottetti, notando l'assenza di una relazione fra i testi dei singoli brani e le corrispondenti parti della messa, e tenta di identificare le possibili occasioni cui i cicli erano destinati, arrivando in pratica a una distinzione fra cicli mariani e cicli *de domino nostro Jesu Christo*.⁵⁸ Nella sua dissertazione 'parallela' su Compère dello stesso anno, ricca di importanti spunti analitici sui cicli del compositore franco-fiammingo, Ludwig Finscher non aggiunge nulla sul fronte liturgico-funzionale.⁵⁹ Sempre nel 1954 Gustave Reese, all'interno del suo monumentale e allo stesso tempo incredibilmente dettagliato *Music in the Renaissance*, riprende *en passant* l'ipotesi ambrosiana di Jeppesen, ma considera anche la possibilità del rito romano, e introduce l'idea di un eventuale uso nella messa bassa: «it is also possible that these motet cycles were intended for use in Low Mass according to the Roman rite».⁶⁰

55. KNUD JEPPESEN, *Die 3 Gafurius-Kodizes der Fabbrica del Duomo, Milano*, «Acta Musicologica», III/1 1931, pp. 14–28.

56. JEPPESEN, *Die 3 Gafurius-Kodizes*, pp. 16–7. In questo passaggio, il musicologo danese si riferisce sinteticamente non solo ai *motetti missales*, ma anche alla frequente mancanza del Kyrie nelle vere e proprie messe polifoniche dei Libroni; mentre, tuttavia, nota in queste ultime la mancanza dell'Agnus, non si sofferma sulla presenza dei mottetti *loco Agnus* nei *motetti missales*.

57. CROLL, *Das Motettenwerk Gaspars van Weerbeke*, pp. 179–88.

58. CROLL, *Das Motettenwerk Gaspars van Weerbeke*, pp. 187–8.

59. FINSCHER, *Die Messen und Motetten Loyset Compères*, pp. 238–9. Qualche sviluppo interpretativo si troverà anni dopo nell'introduzione al secondo volume degli *opera omnia* di Compère (*Corpus Mensurabilis Musicae*, 15/2, 1959) e nella versione pubblicata della dissertazione, FINSCHER, *Loyset Compère*, spec. pp. 89–91. Come annoterò più avanti, alcune di queste osservazioni di Finscher saranno poi riprese da Thomas Noblitt.

60. GUSTAVE REESE, *Music in the Renaissance*, Dent, London 1954, p. 227; edizione rivista, Norton, New York 1959; trad. it. *La musica nel Rinascimento*, Le Lettere, Firenze 1990, p. 240. In nota, Reese cita a tal proposito la relazione di Josephine Shine al convegno annuale della American Musicological Society del 1952 (New Haven, Connecticut): la Shine, parlando dei mottetti di Mouton (su cui avrebbe concluso la sua dissertazione dottorale l'anno successivo), aveva sollevato il problema della «probable connection between the growing production of motets and the increasing spread of Low Mass». Tale considerazione si ritrova, in effetti, in JOSEPHINE M. SHINE, *The Motets of Jean Mouton*, 3 voll., tesi di dottorato, New York University 1953, III, pp. 109–110 e 126.

Thomas Noblitt, che con la sua dissertazione del 1963 e l'articolo apparso in «Musica Disciplina» nel 1968 inaugura di fatto la ricerca specifica sui *motetti missales*, sembra orientarsi decisamente sul rito ambrosiano («The practice was centered in Milan and therefore related to the Ambrosian rite»),⁶¹ sebbene prenda in considerazione alcuni aspetti problematici di questa ipotesi (come l'inclusione di mottetti *loco Agnus* e *loco Deo gratias*)⁶² e in ultima analisi riconosca nell'assenza di un mottetto *loco Kyrie* l'unico tratto per lui decisivo in tal senso.⁶³ Noblitt interpreta la sostituzione in senso letterale, immaginandola attuata in occasione di feste solenni,⁶⁴ e reputa che i canti del proprio non sostituiti da mottetti (ad es. il Confractorium e il Transitorium della messa ambrosiana) vengano intonati normalmente in modo che la sostituzione mottettistica non elida del tutto gli elementi distintivi della festa in questione.⁶⁵ Secondo Noblitt la sostituzione va ricondotta a un approccio soggettivo-tropante alla liturgia⁶⁶ e a uno «humanistic spirit» che mette in questione l'autorità oggettiva del rito e della Chiesa, con una carica eversiva inevitabilmente destinata ad essere repressa, il che spiegherebbe la breve vita e l'unicità del fenomeno.⁶⁷

Nel 1985 Jeremy Noble, in un intervento dedicato alla funzione dei mottetti di Josquin,⁶⁸ ribalta alcuni dati che sembravano acquisiti nella letteratura precedente: rileggendo documenti dell'epoca come il famoso resoconto del cerimoniere papale Burckard (1496),⁶⁹ e guardando al contenuto testuale dei cicli (*missales* e affini), suggerisce che essi fossero eseguiti durante messe basse, votive, di rito romano. Noble non si diffonde su questo punto, ma la sua rilettura non investe solo gli elementi dell'ambientazione liturgica evocata da Noblitt (messe *basse*, ossia recitate dal prete, anziché cantate; messe *votive*, come quelle mariane celebrate abitualmente di sabato, anziché proprie di una festa o solennità; messe *di rito romano*, anziché ambrosiano), bensì la modalità stessa e il concetto di «sostituzione», ora visto come *overlaying*, cioè «sovrapposizione», di un canto polifonico al testo recitato dal celebrante.⁷⁰

61. NOBLITT, *The Ambrosian «Motetti Missales» Repertory*, p. 77.

62. NOBLITT, *The Ambrosian «Motetti Missales» Repertory*, pp. 95-9.

63. NOBLITT, *The Ambrosian «Motetti Missales» Repertory*, p. 99.

64. NOBLITT, *The Ambrosian «Motetti Missales» Repertory*, p. 102. Qui Noblitt ricalca le idee esposte da FINSCHER, *Loyset Compère*, p. 90.

65. NOBLITT, *The Ambrosian «Motetti Missales» Repertory*, p. 101.

66. Seguendo ancora FINSCHER, *Loyset Compère*, p. 91.

67. NOBLITT, *The Ambrosian «Motetti Missales» Repertory*, pp. 102-3.

68. JEREMY NOBLE, *The Function of Josquin's Motets*, «Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis», xxxv/1-2 1985, pp. 9-31: 17-8.

69. Per cui rimando a FILIPPI, «*Audire missam*», 22-3 e alla letteratura ivi citata.

70. Per una critica alle osservazioni liturgiche di Noblitt si veda anche GUIDO FUCHS, *Kirchenmusik in Mailand Ende des 15. Jahrhunderts: dargestellt an den sog. Gaffurius-Codices der*

Un altro fondamentale contributo per lo studio dei *motetti missales* arriva l'anno successivo, il 1986, con l'articolo di Lynn Halpern Ward apparso sul «Journal of the American Musicological Society». ⁷¹ L'importanza di tale articolo, però, sta principalmente nella revisione dei criteri di riconoscimento dati da Noblitt, e dunque nell'allargamento di campo a considerare altre forme cicliche affini ai *motetti missales*, mentre il tema della funzione e dell'interazione pratica dei *motetti missales* con la liturgia rimane marginale nella trattazione. La Ward sembra mantenersi fedele all'idea jeppeseniana-noblittiana di sostituzione di elementi dell'ordinario e del proprio, e non entra nel merito del dilemma romano-ambrosiano.

Nel 1989, Howard Mayer Brown, in un articolo di ampio respiro, riprende con più forza l'idea di Noble secondo cui le messe votive (della Beata Vergine, della Passione, dello Spirito Santo, e così via) sarebbero la destinazione naturale per l'esecuzione dei cicli *missales*, estendendo l'osservazione ad altri cicli, come quelli stampati da Petrucci, e ad altri mottetti extraciclici. ⁷² In altri contributi importanti per lo studio dei *motetti missales* e del loro contesto, l'aspetto liturgico non viene tematizzato né sviluppato: William Prizer (1989), ad esempio, pare attenersi alla lettura di Noblitt (rito ambrosiano e «sostituzione»), ⁷³ mentre Patrick Macey sembra passare, senza particolari approfondimenti, da un'impostazione analoga (1989), alla linea di Noble (rito romano e messa bassa) (1996). ⁷⁴

Lora e Paul Merkley, nel capitolo dedicato ai *motetti missales* del loro importante libro sul patronage musicale sforzesco (1999), affrontano il problema funzionale insieme ad altre questioni (struttura dei cicli, testi, cronologia dei Libroni, rapporti fra corte e Duomo). ⁷⁵ Da una parte, riprendono brevemente il discorso di Noble a partire dalla lettura di Burckard, suggerendo che «the motets were an addition

Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano, tesi di laurea, Julius-Maximilians-Universität Würzburg 1982, spec. pp. 49-71.

71. WARD, *The «Motetti Missales»*.

72. HOWARD MAYER BROWN, *The Mirror of Man's Salvation: Music in Devotional Life about 1500*, «Renaissance Quarterly», XLIII/4 1990, pp. 744-73: spec. pp. 757-8 e 762-3.

73. WILLIAM F. PRIZER, *Music at the Court of the Sforza: The Birth and Death of a Musical Center*, «Musica Disciplina», XLIII 1989, pp. 141-93: spec. 160-1 e 179.

74. MACEY, *Josquin's 'Little' «Ave Maria»*, p. 43; ID., *Galeazzo Maria Sforza and Musical Patronage in Milan: Compère, Weerbeke and Josquin*, «Early Music History», xv 1996, pp. 147-212: 166. Si noti che Macey inferisce che le messe quotidiane nella cappella di Galeazzo Maria Sforza fossero di rito romano in base alla supposta menzione, nel testamento del duca (1471), di «Gregorian Masses» da celebrarsi dopo la sua morte. Come è già stato osservato, il testamento parla in realtà di «messe de sancto Gregorio», riferendosi alle ben note serie consecutive di messe di suffragio in uso all'epoca, e nulla dice riguardo al rito; l'equivoco deriva probabilmente da GREGORY LUBKIN, *A Renaissance Court: Milan under Galeazzo Maria Sforza*, University of California Press, Berkeley 1994, p. 219; si veda MERKLEY - MERKLEY, *Music and Patronage*, p. 99, e poi FILIPPI, «Audire missam», p. 24 n. 61.

75. MERKLEY - MERKLEY, *Music and Patronage*, capitolo 9.

to the observance, rather than substitution»;⁷⁶ dall'altra, esaminando i passaggi per l'elevazione nei cicli *missales* e altrove nei Libroni, vedono questa peculiare solennizzazione sonora dell'elevazione come estranea all'uso proprio del Duomo e ispirata piuttosto all'uso della corte sforzesca (elemento che andrebbe a coincidere con l'ipotetica cronologia della copiatura dei Libroni: nel Librone [4], risalente al periodo post-sforzesco, non si hanno più passaggi per l'elevazione inseriti organicamente nei cicli).⁷⁷

Nolan Gasser, nella sua dissertazione del 2001, riassume utilmente i termini della questione⁷⁸ e, pur senza aggiungere nuovi elementi riguardo all'interpretazione liturgico-funzionale dei *motetti missales*, tratteggia un panorama ampio e diversificato, in cui cicli *missales* e altre forme cicliche convivono per rispondere a una «growing variety of liturgical or devotional purposes».⁷⁹

Le ricerche condotte nell'ambito del Motet Cycles Project (2014–2017) hanno preso le mosse da questa stessa concezione ampia e fenomenologica dei cicli. Per quel che concerne il rapporto fra *motetti missales* e liturgia, due sono le principali acquisizioni emerse nel corso del progetto: la riproposta dell'ipotesi «messa bassa» su nuove basi (sia teoriche, sia documentarie) e la definizione dell'«elevation complex», o complesso Sanctus-elevazione. Partendo da un esame delle modalità di partecipazione alla messa nella *longue durée* dal tardo medioevo all'età moderna, chi scrive ha raccolto in un articolo intitolato «*Audire missam non est verba missae intelligere...*»: *The Low Mass and the «Motetti missales» in Sforza Milan* (2017) una serie di presupposti teorici ed esempi paralleli che mostrano come l'esecuzione continua dei *motetti missales* in sovrapposizione a una messa bassa votiva costituisca non un abuso (men che meno 'eversivo', à la Noblitt), ma una fra le possibili realizzazioni del precetto *audire missam* secondo la mentalità dell'epoca. Uno strato di polifonia su testi devoti sovrapposto alla recitazione e azione rituale del celebrante poteva infatti costituire un valido supporto per la meditazione e la preghiera degli astanti, e in particolare del duca committente, consentendogli di meglio indirizzare a Dio la propria attenzione e lucrare così i frutti del sacrificio eucaristico (non diversamente da quanto proposto in altri metodi coevi basati sulla meditazione della Passione di Cristo «pour l'espace d'une basse messe»).

76. MERKLEY – MERKLEY, *Music and Patronage*, 335; altri passaggi sono tuttavia meno chiari in tal senso (va detto, in generale, che le considerazioni liturgiche sparse in questo volume fondamentale per lo studio della musica alla corte sforzesca non sono esenti da imprecisioni).

77. È proprio l'intersecarsi dei vari piani nell'argomentazione a rendere a tratti difficile distinguere apporti oggettivi e speculazioni nella trattazione dei Merkley. È importante, tuttavia, coglierne lo stimolo metodologico per future ricerche: i dati e problemi relativi al repertorio e quelli relativi alla codicologia e cronologia dei Libroni che lo veicolano andranno sempre opportunamente incrociati e fatti reagire tra loro.

78. GASSER, *The Marian Motet Cycles*, pp. 227–36.

79. GASSER, *The Marian Motet Cycles*, p. 236.

Significativi, in tal senso, anche i paralleli con pratiche successive, quali quelle alla corte francese nel Cinque-Seicento.⁸⁰ Al contempo, i dati documentari indicano la perfetta compatibilità di tale ipotesi con il contesto milanese di quegli anni, per quanto riguarda sia le pratiche liturgico-devozionali sforzesche, sia gli usi del Duomo e delle altre chiese, sia ancora la circolazione dei testi intonati «fra devozione e liturgia».⁸¹ L'intuizione già proposta da Noble e altri trova insomma, a mio avviso, robuste conferme tanto nel contesto ampio che in quello immediato. L'idea di una esecuzione continua, sovrapposta alla messa per l'intera sua durata o per una sua parte (proprio la volontà di coprire la durata approssimativa di una messa bassa avrebbe ispirato l'idea di una *suite* di mottetti),⁸² e sincronizzata con il rito in corrispondenza di alcuni punti chiave, fra cui segnatamente l'elevazione,⁸³ ha portato anche a formulare la definizione dell'«elevation complex», o complesso Sanctus-elevazione.⁸⁴ Secondo la lettura di Agnese Pavanello (2017), il momento topico della consacrazione ed elevazione delle sacre specie poteva essere sonorizzato in tre diverse fasi: una prima, coincidente con il Sanctus o un mottetto ad esso sovrapposto (*loco Sanctus*), una seconda *ad Elevationem*, sincronizzata con il gesto rituale e caratterizzata per lo più da una scrittura in accordi protratti,⁸⁵ e una terza *post Elevationem*, contrastante con la precedente e più mossa dal punto

80. Si vedano tutti gli opportuni rimandi e approfondimenti in FILIPPI, «*Audire missam*».

81. Oltre a FILIPPI, «*Audire missam*», si veda ID., *Where Devotion and Liturgy Meet: Re-Assessing the Milanese Roots of the «Motetti missales»*, in *Motet Cycles between Devotion and Liturgy*, pp. 53–91.

82. A tal riguardo, e al di là di altre considerazioni di merito, mi pare paradossale, *si licet*, il ragionamento proposto da Edward Lowinsky (1963) secondo cui «the “substitute Masses” contained in the Gafori codices are simply motet cycles adapted by Gafori *loco missae* to suit his own taste and preference (and possibly those of the court of Milan)». Dire che i *motetti missales* erano in origine «simply motet cycles», come se si trattasse di un genere musicale astratto, sorto spontaneamente per mere ragioni estetico-compositive, non fa che spostare il problema più a monte. Al contrario, mentre nei *motetti missales* la forma ciclica appare ben giustificata dalla funzione, per altri cicli di mottetti siamo ancora lontani dal capire, in ultima analisi, perché esistono e perché sono come sono. Lo scritto di Lowinsky, originalmente una recensione del 1963 al *Josquin Desprez* di Helmuth Osthoff, è ripubblicato come *Helmuth Osthoff's Josquin Monograph*, in EDWARD E. LOWINSKY, *Music in the Culture of the Renaissance and Other Essays*, ed. by Bonnie J. Blackburn, 2 voll., The University of Chicago Press, Chicago 1989, II, pp. 531–4 (il passo citato è a p. 533).

83. Sulla sincronizzazione fra *motetti missales* (e altre pratiche devozionali) e messa bassa, si veda ancora FILIPPI, «*Audire missam*», pp. 19–21, 23.

84. AGNESE PAVANELLO, *The Elevation as Liturgical Climax in Gesture and Sound: Milanese Elevation Motets in Context*, «*Journal of the Alamire Foundation*», IX/1 2017, pp. 33–59.

85. Questa sezione è di fatto *loco Benedictus*, anche se tale rubrica non si ritrova mai nei manoscritti: per la tradizione di cantare il Benedictus dopo l'elevazione, che compare nel *Caeremoniale episcoporum* del 1600 ma è certamente molto più antica, si veda JOSEF A. JUNGMANN, *Missarum sollemnia: eine genetische Erklärung der römischen Messe*, che leggo nella 5ª ediz., Herder, Wien – Freiburg 1962, II, p. 172 e nella trad. ingl. di un'edizione precedente, *The Mass of the Roman Rite: Its Origins and Development (Missarum Sollemnia)*, 2 voll., Benziger, New York 1951, II, p. 137.

di vista ritmico-contrappuntistico. Questo modello ideale tripartito, radicato nella struttura rituale e parzialmente occultato dall'incompletezza delle rubriche e dal fatto che alle diverse fasi corrispondono a volte le sezioni di uno stesso brano, sembra rendere adeguatamente ragione sia dell'assetto dei vari cicli, sia della struttura dei mottetti eucaristici bipartiti nel Librone [4],⁸⁶ sia dei Sanctus ibridi cui si è accennato sopra. A differenza delle altre rubriche *loco*, che nella logica della messa bassa avrebbero sostanzialmente una funzione di riferimento per mantenere un'approssimativa sincronia fra esecuzione musicale e rito, le rubriche del complesso Sanctus-elevazione avrebbero di necessità un valore pratico più preciso.

Milanesità/Ambrosianità

Come si è visto nel paragrafo precedente, diversi studiosi hanno ricollegato, in modo più o meno esplicito e più o meno argomentato, la particolarità dei *motetti missales* alla particolarità del rito ambrosiano. In realtà, non c'è nessun elemento che leghi in modo chiaro i *motetti missales* al rito ambrosiano, né dal punto di vista testuale, né da quello delle rubriche, e forse, se non fosse per la trasmissione dei cicli nei manoscritti del Duomo (centro culturale primario del rito ambrosiano), il problema nemmeno si porrebbe. L'attestazione di due cicli nel manoscritto Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. ms. 3154, la cui connessione con Milano è nella migliore delle ipotesi indiretta, ha infatti indotto i sostenitori dell'ipotesi ambrosiana ad asserzioni spericolate⁸⁷ o a ragionamenti circolari.⁸⁸

La mancanza di un mottetto *loco Kyrie*, spesso invocata, come si è visto, in quanto segno di ambrosianità,⁸⁹ si può spiegare considerando che il brano *loco Introitus* poteva sovrapporsi anche alla recitazione del Kyrie, come avviene in pratiche sostanzialmente analoghe nella prima età moderna.⁹⁰ Per converso, va detto che l'uso del termine romano *Introitus* anziché del corrispondente ambrosiano *Ingressa* nelle rubriche *loco* non appare probante:⁹¹ l'autorevole *Modus missam celebrandi iuxta institutionem divi Ambrosii* di Pietro Casola (ca. 1427–1507) del 1499 mostra l'equipollenza dei termini: «incipit missam absolute dicendo *ingressam: sive*

86. PAVANELLO, *The Elevation as Liturgical Climax*, pp. 42–4.

87. FINSCHER, *Loyset Compère*, p. 90 n. 6, secondo cui le aree di Trento e di Innsbruck «adhered to the Ambrosian liturgy to the 16th century».

88. NOBLITT, *The Ambrosian Motetti Missales Repertory*, p. 94.

89. JEPPESEN, *Die 3 Gafurius-Kodizes*, pp. 16–7; e NOBLITT, *The Ambrosian «Motetti Missales» Repertory*, p. 99.

90. FILIPPI, «*Audire missam*», p. 24.

91. Come invece suggerito ad esempio in FUCHS, *Kirchenmusik in Mailand Ende des 15. Jahrhunderts*, pp. 62–3.

introitum». ⁹² Per quanto riguarda i testi, a differenza di quanto avviene per altri testi mottettistici nei Libroni, nulla in essi rimanda in modo specifico al messale o al breviario ambrosiano, e anzi l'abbondante uso di sequenze, notoriamente estranee alla tradizione liturgica ambrosiana, punta in altre direzioni.

Una serie di elementi restano potenzialmente ambigui (si veda anche il saggio di don Norberto Valli in questo stesso volume), e la collocazione rituale dei Libroni stessi, nel loro complesso, presenta aspetti non ancora chiariti. Come è noto, ad esempio, abbiamo fra le messe polifoniche copiate nei Libroni, e fra quelle dello stesso maestro di cappella Gaffurio, sia set completi (e dunque 'romani') a cinque movimenti (Kyrie-Gloria-Credo-Sanctus-Agnus, ossia KGCSA), sia set 'ambrosiani' (o 'ambrosianizzati') a tre movimenti (GCS). ⁹³ L'indice gaffuriano del Librone 2 fornisce una possibile chiave di lettura. In esso al titolo della messa segue il numero della carta corrispondente: ⁹⁴ in alcuni casi però tale numero si riferisce all'apertura del Gloria («Et in terra») anche qualora il Kyrie sia presente nel manoscritto. Emblematico il caso della *Missa De tous biens pleine* dello stesso Gaffurio: l'indice rimanda direttamente al Gloria (cc. 85v–86r), e il Kyrie 'saltato' dall'indice è presente solo, nella sua prima sezione (Kyrie I), con le voci di alto e basso (a c. 84r); le voci di canto e tenore avrebbero dovuto trovar posto sul verso di c. 83, l'ultima del fascicolo precedente, che è invece rimasto con i righi vuoti. ⁹⁵ Data la corrispondenza fra indice, foliazione e stato attuale del manoscritto, almeno in questa sezione, l'assenza delle voci di canto e tenore nel Kyrie I non si può imputare a un accidente codicologico, ma va interpretata come cospicua dimenticanza. Dimenticanza che, unita al funzionamento generale dell'indice appena discusso, manifesta l'irrelevanza pratica dei Kyrie, presenti sì nel manoscritto, ma non destinati a essere eseguiti. Pur costituendo un sintomo significativo, tuttavia, anche questo dato non spiega tutto, e sarebbe vano cercare assoluta coerenza nei Libroni: nel caso della *Missa Ave regina caelorum* di Gaspar van Weerbeke, ad esempio, il medesimo indice rimanda all'apertura del Kyrie; e l'indice del Librone 3, dal canto suo, usa invece esplicitamente le formule *Kyrie cum tota missa* o *Et in terra cum tota missa*, che rispecchiano di volta in volta la presenza o meno del Kyrie nel manoscritto. Abbiamo, insomma, cicli 'romani' KGCSA del maestro di

92. PIETRO CASOLA, *Modus missam celebrandi iuxta institutionem divi Ambrosii Mediolanensis antistitis precipui*, incluso nel suo *Rationale caerimoniarum missae*, Ambrogio da Caponago presso Alessandro Minuziano, Milano 1499, verso della carta segnata «a iiii»; corsivo mio.

93. Vi sono anche alcuni cicli a quattro movimenti (GCSA), come la citata messa anonima *O venus bant* nel Librone 3, cc. 99v–106r.

94. Il numero (preceduto dalla lettera «f.» con titulus abbreviativo, ovviamente per «folio») si riferisce sempre al recto, ossia alla pagina di destra nell'apertura del manoscritto, anche se ovviamente le voci di canto e tenore si trovano sul verso della carta precedente.

95. A cc. 84v–85r si trovano *Christe* e *Kyrie II*. Per la discussione degli aspetti codicologici si veda il contributo di Martina Pantarotto in questo stesso volume.

cappella del Duomo, accanto a cicli ‘ambrosianizzati’, ossia ridotti a GCS, di autori estranei al contesto ambrosiano, e indicazioni suggestive ma tutt’altro che univoche negli indici.⁹⁶

L’argomento che, per quanto riguarda i *motetti missales*, sembra indiscutibilmente far pendere la bilancia verso il rito romano è quello avanzato da Guido Fuchs (1982) e poi ripreso da Saskia Rolsma (2004):⁹⁷ l’ordine delle rubriche *loco* (si veda la Tabella 2 sopra) colloca costantemente il mottetto *loco Credo* prima di quello *loco Offertorii*, e tale ordine rispecchia la struttura della messa romana, mentre in quella ambrosiana l’Offertorio precede il Credo.⁹⁸ Se accettiamo l’idea che i *motetti missales* riflettano un uso romano, magari legato in origine alla cappella di corte degli Sforza, si aprono queste alternative:

- A. i *motetti missales* sono presenti nei Libroni non per essere eseguiti, ma come semplice ‘antologizzazione’: ipotesi da scartare sia per la destinazione evidentemente pratica dei Libroni, sia per la presenza dei *motetti missales* nell’indice ‘pragmatico’ del Librone 1;⁹⁹
- B. l’ordine delle rubriche (attestate solo in opere attribuite al cantore ducale Compère, ma non, si noti, nel ciclo di Gaffurio) riflette meccanicamente lo stato di uno o più ipotetici antigrafì, senza nessuna implicazione concreta per l’uso in Duomo;¹⁰⁰
- C. oppure, si deve pensare che in Duomo fosse possibile celebrare in rito romano, in presenza dei duchi, agli altari laterali più o meno direttamente legati alla devozione sforzesca, ad esempio in occasione di annuali o celebrazioni votive.¹⁰¹

96. L’ambiguità sussiste anche per altri generi: solo due degli undici Magnificat di Gaffurio presenti nei Libroni (Librone 1, cc. 43v–45r, *Magnificat sexti toni*, con i versetti dispari, e cc. 53v–56r, *Magnificat octavi toni*, con i versetti pari) intonano il testo con le tipiche varianti ambrosiane; gli altri si adeguano al testo standard romano.

97. FUCHS, *Kirchenmusik in Mailand Ende des 15. Jahrhunderts*, pp. 62–3; SASKIA ROLSMA, *De onthulling van het missaal: Een onderzoek naar de functie van «Motetti missales»*, in *Meer dan muziek alleen: In memoriam Kees Vellekoop*, a c. di R. E. V. Stuip, Verloren, Hilversum 2004, pp. 291–305: 298–301.

98. Si veda ad esempio, per l’epoca che ci riguarda, CASOLA, *Modus missam celebrandi iuxta institutionem divi Ambrosii*.

99. Nonché, forse, per l’attestazione multipla di alcuni mottetti o sottocicli nei Libroni stessi: ma, come ripeterò più avanti, il motivo di tali reduplicazioni non è stato ancora chiarito adeguatamente.

100. Va osservato che nessuno dei cicli in cui compaiono le rubriche *loco* nei Libroni è stato copiato da Gaffurio stesso, né il maestro di cappella, che pur è intervenuto in vario modo sulle parti vergate da altri copisti, ha ritenuto di dover integrare sistematicamente tali rubriche dove esse mancavano (si veda ancora il contributo di Martina Pantarotto in questo volume). Ulteriori riflessioni al riguardo nell’ultima parte di questo capitolo.

101. Si veda FILIPPI, *Where Devotion and Liturgy Meet*. L’idea che il rito romano (con le composizioni ad esso conformate) potesse trovare spazio agli altari laterali del Duomo è già suggerita

Va notato, peraltro, che, se si accetta l'ipotesi secondo la quale i *motetti missales* erano eseguiti durante una messa bassa, l'unico punto di riferimento significativo per l'interazione fra rito e polifonia è il complesso Sanctus-elevazione, e l'inversione di Credo e Offertorio risulta di fatto indifferente.

Data la sostanziale assenza di studi specifici, la conoscenza della vita liturgica milanese in quegli anni è lacunosa.¹⁰² Troppo spesso si dà per scontata una uniforme adesione al rito ambrosiano, mentre, come ha ben sintetizzato lo storico Francesco Somaini, vi sono a Milano, specie in epoca pre-borromaiica, «sacche non trascurabili di rito romano»,¹⁰³ legate agli Ordini Mendicanti, alle case degli Umiliati, ai monasteri femminili agostiniani, a quelli maschili di San Pietro in Gessate, di Monte Oliveto a Baggio, Chiaravalle (dal 1465) e Morimondo (dal 1491). Il manoscritto H 87 sup. della Biblioteca Ambrosiana costituisce il più eloquente documento a tal riguardo. L'elegante codicetto pergameneo, compilato tra gli ultimi anni del Quattrocento e i primi del secolo successivo, comprende un elenco delle chiese, delle abbazie e dei monasteri di Milano, in cui si specifica per ogni entità il rito di appartenenza, distinguendo fra ambrosiani, osservanti, conventuali e, in soli due casi, romani.¹⁰⁴ Dall'elenco si capisce che sì, tutte le parrocchie, le abbazie e gli «hospitali» sono di rito ambrosiano, ma i diversi Ordini (Agostiniani/e, Basiliani, Benedettini/e, Carmelitani, Celestini, Cruciferi, Domenicani/e, Francescani/e, Geronimiti, Gesuati, Umiliati, alcuni nelle varietà conventuali e osservanti) si mantengono fedeli alla tradizione liturgica della propria famiglia religiosa, ossia, generalmente, a varianti del rito romano. Milano è, del resto, la città dove nel 1474

(pur senza prove documentarie) in BROWN, *The Mirror of Man's Salvation*, p. 758.

102. L'auspicio espresso più di quarant'anni fa da Jacquelyn Mattfeld di avere un «exhaustive study [...] of the rich store of fifteenth-century Ambrosian liturgical materials still preserved at Milan and elsewhere» e più in generale un'investigazione della vita rituale del Duomo e della cappella ducale e delle «local conditions and practices [which] affected musical performance, of both chant and polyphony, in their services», è rimasto infatti lettera morta; cfr. JACQUELYN A. MATTFELD, *An Unsolved Riddle: The Apparent Absence of Ambrosian Melodies in the Works of Josquin des Prez*, in *Josquin des Prez: Proceedings of the International Josquin Festival-Conference Held at The Juillard School at Lincoln Center in New York City, 21–25 June 1971*, ed. by Edward E. Lowinsky and Bonnie J. Blackburn, Oxford University Press, London 1976, pp. 360–6: rispettivamente alle pp. 366 e 364.

103. FRANCESCO SOMAINI, *La chiesa ambrosiana e l'eredità sforzesca*, in *Prima di Carlo Borromeo. Istituzioni, religione e società agli inizi del Cinquecento*, a c. di Alberto Rocca e Paola Vismara, Biblioteca Ambrosiana – Bulzoni, Milano – Roma 2012 (Studia Borromaiica, 26), pp. 17–68: 29–30.

104. C. 48r: «La giesa di sancto Antonio Romana»; c. 49r: «Fрати de la columbeta Romani conventuali». In alcuni casi la categoria rimane implicita, ad es. a c. 46r: «Li frati Carmelitani / La giesa de Carmeliti in Castello p. Jovis. / La giesa de nostra Donna su la piazza del castello ordinis sancti Augustini Incoronate»; c. 49r: «La giesa di scolari de sancta Martha». La prima pagina è riprodotta in *Storia di Milano*, vol. IX, *L'epoca di Carlo V (1535–1559)*, Fondazione Treccani degli Alfieri, Milano 1961, p. 590.

si pubblica il primo messale romano stampato in Italia (un messale ambrosiano va in stampa l'anno successivo).¹⁰⁵

Almeno una testimonianza, seppur dichiaratamente eccezionale, mostra che il Duomo in quegli anni non rimase del tutto impermeabile al rito romano: in una cronaca del 1507 leggiamo che «il giorno tercio di giugno [quell'anno, il giorno del Corpus Domini], il Serenissimo Re [di Francia, Luigi XII] venne nel Domo di Milano, con sette Cardinali, e il Duca Sabaudiense [...] et molti altri Signori et Baroni, et gran numero de vescovi; et il cardinale Roano [Georges I d'Amboise]¹⁰⁶ cantò la messa all'altar grande alla romana: cosa, credo, non mai più facta». ¹⁰⁷ C'è da chiedersi se l'osservazione finale sull'eccezionalità dell'evento sia da intendersi come legata all'altar maggiore: in tal caso, l'ipotesi che agli altari laterali si potesse celebrare in rito romano ne uscirebbe addirittura rafforzata.

Non abbiamo informazioni certe e univoche nemmeno sulla cappella ducale; in quanto corte itinerante, quella sforzesca veniva a trovarsi spesso al di fuori della diocesi di Milano, e una città importante per gli Sforza come Pavia era sede di una diocesi autonoma di rito romano.¹⁰⁸ È vero tuttavia che alcune celebrazioni legate a eventi di interesse dinastico erano officiate secondo il rito ambrosiano: così era, secondo Lubkin, per le messe in suffragio di Francesco Sforza,¹⁰⁹ o per l'imposizione della berretta cardinalizia a Giovanni Arcimboldi nel 1473.¹¹⁰ Sappiamo anche di casi in cui i cantori ducali intervennero in liturgie celebrate in rito ambrosiano, come in una testimonianza riportata da Prizer e risalente però al primissimo

105. Si veda il contributo di Massimo Zaggia in questo stesso volume.

106. Si veda il dizionario biografico online *The Cardinals of the Holy Roman Church*, <<https://webdept.fiu.edu/~mirandas/bios1498.htm#Amboise>>.

107. GIOVANNI ANDREA PRATO, *De rebus Mediolanensibus sui temporis*, in GIOVANNI PIETRO CAGNOLA – GIOVANNI ANDREA PRATO – GIOVANNI MARCO BURIGOZZO, *Cronache milanesi*, G.P. Vieuusseux, Firenze 1842 (Archivio Storico Italiano, 3), p. 263. Corsivo aggiunto.

108. Pensiamo anche al ruolo della Certosa di Pavia nella geografia spirituale degli Sforza (e dei Visconti prima di loro). Per una mappatura sommaria di luoghi, libri e pratiche della devozione sforzesca, si veda FILIPPI, *Where Devotion and Liturgy Meet*.

109. LUBKIN, *A Renaissance Court*, p. 219, con rimando a una lettera di Giovanni Giapano a Galeazzo Maria Sforza del 26 febbraio 1467, in ASMi, *Carteggio Visconteo-Sforzesco*, b. 879 (la lettera di quella data che ho potuto ritrovare nella busta in questione, tuttavia, parla sì della partecipazione di Galeazzo alla celebrazione annuale in suffragio del padre, ma senza riferimenti espliciti al rito ambrosiano; l'informazione viene forse a Lubkin da un altro documento non citato).

110. Si veda LUBKIN, *A Renaissance Court*, 163–4; MERKLEY – MERKLEY, *Music and Patronage*, 96–7. In una lettera del maggio 1473 Galeazzo sollecita il vescovo di Parma, Giacomo Antonio della Torre, designato da un breve papale a celebrare la messa in tale occasione, a prepararsi adeguatamente affinché «possiate dire la messa ambrosiana [...] ad ciò non gli habbia ad incorrere errore» (ASMi, *Registri delle Missive*, 113, c. 233r). In una lettera a Giovanni Simonetta, Galeazzo precisa ancora di avere allertato il vescovo a prepararsi «maxime havendo [la messa] ad essere ambrosiana» (c. 235r). Il vescovo oppose vivaci rimostranze, sollevando anche dubbi sull'uso del rito ambrosiano fuori Milano (ossia a Pavia): alla fine fu esentato e la cerimonia si tenne in Duomo a Milano.

dominio francese, nell'ottobre del 1499.¹¹¹ Questi e altri resoconti di cerimonie coeve attendono di essere riesaminati con più attenzione, per quanto la mancanza di osservazioni specifiche sulla liturgia, o la loro superficialità o contraddittorietà, ne limiti il potenziale euristico.¹¹² Purtroppo non è sopravvissuto alcun libro liturgico legato alla cappella di corte. Gli unici messali in qualche modo connessi con gli Sforza sono quello donato da Bianca Maria Visconti Sforza al Duomo nel 1459 (Biblioteca Ambrosiana, ms. A 257 inf.) e un altro, caratterizzato dall'inserimento in un formulario dei nomi della stessa Bianca Maria e di sua madre Agnese del Maino (Biblioteca Trivulziana, ms. 513) e forse destinato a una cappella privata o a una fondazione sforzesca in una chiesa milanese.¹¹³ Entrambi i messali sono di rito ambrosiano — ma è pur vero che il messale donato dalla stessa Bianca Maria alla Basilica del Santo a Padova nel 1461, come parte di un ex voto per la guarigione del figlio Ludovico, è (com'è ovvio, del resto) romano.¹¹⁴ La vicinanza degli Sforza al mondo osservante domenicano, francescano e agostiniano è inoltre ben nota:¹¹⁵ si pensi in particolare al rapporto privilegiato fra Ludovico e il convento domenicano di Santa Maria delle Grazie.¹¹⁶

111. Francesco Gonzaga scrive alla moglie Isabella d'Este: «Siamo doppoi questa mattina stati con la Maestà dil Re [di Francia, Luigi XII] ad udire una messa cantata a la Ambrosiana in la chiesa de Santo Ambroso, dove sonno intervenuti li cantori dil Duca Ludovico et quelli de la prefata Maestà», lettera del 7 ottobre 1499 (Mantova, Archivio di Stato, Archivio Gonzaga, b. 2113, Lettere originali dei Gonzaga), cit. in PRIZER, *Music at the Court of the Sforza*, p. 176.

112. Per il caso del matrimonio di Gian Galeazzo Sforza e Isabella d'Aragona, si veda ad esempio FILIPPI, «*Audire missam*», 26–7 n. 72.

113. Saskia Rolsma ha preso il messale dell'Ambrosiana come punto di partenza per il suo inquadramento liturgico dei *motetti missales*: si veda ROLSMA, *De onthulling van het missaal*.

114. Padova, Biblioteca Antoniana, Scaff. IV, ms. 78; si veda MICHELE CAFFI, *Bianca Maria Visconte-Sforza [sic] Duchessa di Milano a Sant'Antonio di Padova*, «Archivio Storico Lombardo», Serie 2, III/2 1886, pp. 400–13; ELISABETH PELLEGRIN, *La bibliothèque des Visconti et des Sforza, ducs de Milan, au XV^e siècle*, C.N.R.S., Paris 1955, p. 387; G. ABATE – G. LUISETTO, *Codici e manoscritti della Biblioteca Antoniana*, 2 voll., N. Pozza, Vicenza 1975, I, pp. 87–8 (con la tav. XXVII) e II, pp. 751–3 (con le tavv. 147–52); e la scheda (con riproduzione digitale del catalogo ABATE – LUISETTO) in <<http://www.nuovabibliotecamanoscritta.it>>.

115. SOMAINI, *La chiesa ambrosiana e l'eredità sforzesca*; SARA FASOLI, *Perseveranti nella regolare osservanza: I predicatori osservanti nel Ducato di Milano (secc. XV–XVI)*, Biblioteca francescana, Milano 2011.

116. G. D'ADDA, *Lodovico Maria Sforza e il convento di Santa Maria delle Grazie: documenti, decreti, inventari, ecc.*, «Archivio Storico Lombardo», Serie 1, I/1 1874, pp. 25–53; MARIA TERESA FIORIO, *Le chiese di Milano*, nuova ed., Electa, Milano 2006, pp. 83–99; PATRICK BOUCHERON, *Le pouvoir de bâtir: urbanisme et politique édilitaire à Milan (XIV^e–XV^e siècles)*, École française de Rome, Roma 1998, pp. 591–6; MERKLEY – MERKLEY, *Music and Patronage*, 364–7; GIROLAMO GATTICO, *Descrizione succinta e vera delle cose spettanti alla Chiesa e convento di Santa Maria delle Grazie e di Santa Maria della Rosa e suo luogo, et altre loro aderenze in Milano dell'Ordine de' Predicatori con due tavole in fine*, a c. di Elisabetta Erminia Bellagente, Ente raccolta vinciana – Castello Sforzesco, Milano 2004.

Occorre, insomma, tener presente che, al di là del problema di un possibile 'bilinguismo liturgico' della famiglia ducale,¹¹⁷ i due riti coesistevano *de facto* nell'esperienza religiosa milanese.¹¹⁸ Il francescano Bernardino de' Busti vi allude nel suo enciclopedico *Sermo de missa* (1490), quando, esaminando la questione del precetto festivo, nota che «populus Mediolani audit missas religiosorum qui non dicunt eas missas quas auctoritate apostolica ordinavit S. Ambrosius».¹¹⁹ De' Busti lo cita come un dato di fatto, e così indubbiamente era. Lo stesso avviene, in fondo, anche oggi nella diocesi di Milano, e la partecipazione a singole celebrazioni in rito romano non inficia, nella percezione e nella coscienza dei fedeli, il senso di appartenenza al rito ambrosiano, che dipende da un più ampio insieme di elementi fra cui l'articolazione dell'anno liturgico, la caratterizzazione del santorale, i colori dei paramenti, le predilezioni iconografiche, la forma delle suppellettili e la terminologia.

I motetti missales, gli Sforza, il Duomo

Qual è, in ultima analisi, l'ambiente originario dei *motetti missales*? Si tratta di un repertorio nato a corte e poi importato in Duomo, o concepito già da subito per la Cattedrale? La questione è stata affrontata con una certa sistematicità già da Miller (1970), ma le novità emerse in seguito rendono necessaria una nuova messa a punto.¹²⁰ Va detto, ad esempio, che Miller considera i *motetti missales* un'assoluta esclusiva sforzesca anche perché ignora il più vasto panorama circostante dei cicli, specialmente quelli del Librone [4] che saranno 'scoperti' solo più tardi dalla Ward (1986). L'assenza totale di cicli nel quarto codice (che Miller, secondo un malaugurato errore disseminatosi nella bibliografia a partire dagli *Annali della Fabbrica del Duomo* [1885], dà per sottoscritto nel 1527, e quindi vede come decisamente post-sforzesco, mentre in realtà la data corretta è 1507)¹²¹ sarebbe segno del disuso di tale pratica dopo la caduta degli Sforza. In realtà, con la Ward il problema si è spostato dall'ambito dei cicli a quello dell'elevazione. I cicli nel Librone [4] ci sono, ma i mottetti per l'elevazione non sono più incorporati al loro interno,

117. Cfr. FUCHS, *Kirchenmusik in Mailand Ende des 15. Jahrhunderts*, p. 70.

118. Per analoghe considerazioni sul primo Seicento, con la menzione di alcune istituzioni rituali, si veda ROBERT L. KENDRICK, *The Sounds of Milan, 1585-1650*, Oxford University Press, New York 2002, pp. 117-8.

119. Lo leggo in BERNARDINO DE' BUSTI, *Rosarium sermonum per quadragesimam, ac in omnibus diebus, tam dominicis, quam festis per annum. Necnon de vnaqua materia praedicabilium*, 3 voll., P. M. Marchetti, Brescia 1588, II, pp. 363-85 (la cit. è a p. 370).

120. Si veda MILLER, *Early Gaffuriana*, pp. 380-3. Sono in particolare gli ultimi due punti della disamina di Miller, relativi al contesto rituale romano o ambrosiano e alla *ratio* ultima di questa pratica, a necessitare una rivisitazione, per cui rimando ai paragrafi precedenti della mia trattazione.

121. Si veda la definitiva chiarificazione in STEFANI, *Le vite di Franchino Gaffurio*, p. 38.

bensì raccolti al di fuori: se la particolare solennizzazione dell'elevazione fosse una prerogativa ducale è insomma questione ancora tutta da verificare, sia alla luce di apporti recenti,¹²² sia nel quadro di nuove e necessarie indagini sul contesto rituale proprio del Duomo.

Al di là di questo, le ragioni per associare il nucleo centrale dei *motetti missales* agli Sforza sono diverse, e certamente solide. In primo luogo, due fra i compositori riconosciuti erano, come è noto, membri della cappella ducale (Compère e Weerbeke) e privi di qualunque nesso documentato con il Duomo. Per quanto riguarda Gaffurio, la situazione è leggermente diversa, dato che al contrario egli era maestro di cappella del Duomo e privo di rapporti con la cappella ducale: tuttavia, come Miller e altri hanno fatto notare, non mancano le prove di un rapporto di Gaffurio con Ludovico il Moro, cui il maestro dedicò fra l'altro le sue opere *Theorica musicae* (1492) e *Practica musicae* (1496).¹²³ Come ho già accennato, inoltre, appare probabile che la dicitura *motetti ducales*, utilizzata riguardo ai mottetti di Weerbeke dallo stesso Gaffurio prima ancora della sua nomina al Duomo, si riferisca proprio ai cicli *missales* del compositore fiammingo, suggerendo che l'associazione fra *motetti missales* e casato sforzesco fosse nota anche in ambienti extramilanesi.

Un'altra ragione è di ordine cronologico: per motivi codicologici, stilistici e biografici, i cicli riconosciuti risalgono tutti con certezza al periodo precedente la caduta degli Sforza nel 1499–1500, e almeno in parte datano sicuramente agli anni Settanta (Compère, in particolare, lasciò Milano nel 1477, mentre Weerbeke fu presente a varie riprese fino al 1499).¹²⁴ C'è poi il caso speciale della *Galeazescha*, il cui titolo, apposto nel Librone 3, comunque lo si voglia spiegare, rimanda con ogni probabilità a Galeazzo Maria Sforza.¹²⁵ Come detto, occorre poi chiedersi se il *Salve decus genitoris* di Gaffurio, dedicato a Ludovico, non abbia un rapporto

122. PAVANELLO, *The Elevation as Liturgical Climax*.

123. Più in generale sul rapporto fra Gaffurio e la corte si vedano CARETTA – CREMASCOLI – SALAMINA, *Franchino Gaffurio*; STEFANI, *Le vite di Franchino Gaffurio*; e i capitoli di Massimo Zagaglia e Edoardo Rossetti in questo stesso volume.

124. Si veda ad es. RIFKIN, *Munich, Milan, and a Marian Motet*, pp. 251–62. Sulla datazione del Librone 1, *ibidem* e ora il capitolo di Martina Pantarotto in questo volume.

125. Paul Merkley, ad esempio, ha congetturato che il termine «Galeazescha» «would mean 'Galeazzo-like', and this would suggest a later date of composition or compilation [...] making it a product of Ludovico Sforza's rule» (PAUL A. MERKLEY, *Ludovico Sforza as an 'Emerging Prince': Networks of Musical Patronage in Milan*, in *Music and Patronage*, ed. by Paul A. Merkley, Ashgate, Farnham 2012, pp. 255–70: 267). Quand'anche la congettura fosse linguisticamente fondata (e non è questo il caso), basterebbe osservare che la maggior bombarda dell'arsenale sforzesco sotto Galeazzo fu battezzata in suo onore «Galiazescha victuriox» (si veda LUCA BELTRAMI, *La Galeazesca vittoriosa: documenti inediti sul '530' delle artiglierie sforzesche*, a c. di Andrea Beltrami, Tipografia U. Allegretti, Milano 1916, in partic. il documento del marzo 1572 cit. a p. 77). Il nome, insomma, nulla dice rispetto alla cronologia, se cioè il ciclo sia stato composto vivente Galeazzo o in sua commemorazione.

stretto col ciclo *Salve mater salvatoris* che lo segue immediatamente nel Librone 1. Sul fronte delle testimonianze documentarie, abbiamo solo possibili allusioni alla pratica dei *motetti missales*: in particolare, i resoconti del matrimonio fra Gian Galeazzo Sforza e Isabella d'Aragona, celebrato in Duomo nel febbraio 1489, associano una «messa [...] in parole [ossia una messa bassa] al modo ducale» a un'esecuzione musicale non meglio specificata che però comprese, all'elevazione, «grandissimi soni de tutti li trombeti et una melodia suavissima de li cantori». ¹²⁶

Se l'associazione fra Sforza e *motetti missales* è, dunque, evidente, resta il problema delle origini e della modalità di trasferimento del repertorio dalla corte al Duomo. Data la totale perdita dei manoscritti liturgico-musicali della cappella ducale e l'assenza di documentazione specifica (ad es. un cerimoniale) nel pur vasto archivio sforzesco pervenutoci, non è facile dire se si tratti di una pratica nata per la cappella di corte e importata in Duomo (e qui fatta propria da Gaffurio), o invece concepita specificamente per le liturgie celebrate in Duomo alla presenza del duca. Gli unici documenti a me noti che possano riferirsi, ancorché in modo non esplicito, all'esecuzione di *motetti missales* in un contesto diverso dal Duomo risalgono alla missione diplomatica di Beatrice d'Este, moglie di Ludovico, a Venezia nel maggio 1493. In due lettere al marito, Beatrice, del cui seguito facevano parte anche i cantori ducali, descrive le messe private cui assisteva la mattina: ¹²⁷

Questa matina oldite Messa in una capella serrata in uno salotto dove io alloggiay: Alaquale intervennero li cantori: et ne hebbe gran piacere spirituale.

Questa matina poy che fu levata et vestita fece cantare la messa mia ne la salla denante a la anticamera mia: et veramente m[esse]r Cradiero [ossia Cordier] fece lo debito suo honorevolmente secondo lo solito: laqualcosa a me fu molto grata.

La combinazione di messa bassa e canto polifonico sembra evidente e, come ho già osservato altrove, si è tentati di congetturare che la locuzione «la messa mia» alluda a un ciclo composto espressamente per Beatrice (in modo analogo alla *Galezescha*, composta per Galeazzo); ma i documenti non rivelano nulla di più esplicito. ¹²⁸

D'altronde, anche la provenienza del resto del repertorio dei Libroni, a parte i *motetti missales* e le altre opere dei compositori sforzeschi e di Gaffurio, non è ancora stata sufficientemente indagata, ed è possibile che la cappella ducale, nodo

126. FILIPPI, «*Audire missam*», 25–7. Si veda anche MERKLEY – MERKLEY, *Music and Patronage*, pp. 306–18 e 356–7.

127. Citazioni più estese e discussione in FILIPPI, «*Audire missam*», p. 28.

128. Simile è il famoso caso del resoconto del cerimoniere papale Burckard, già citato sopra, che però sembra parlare di un *ordinarium* polifonico sovrapposto alla messa bassa. Si veda in particolare NOBLE, *The Function of Josquin's Motets*, 17–8, e ora FILIPPI, «*Audire missam*», pp. 22–3.

di una notevole mobilità internazionale, fosse un tramite importante per l'approvvigionamento di nuove musiche anche per lo stesso Gaffurio, che pur doveva avere le sue reti. Ma, per un'ultima riflessione su questi temi, torniamo alle rubriche *loco*. Esse, come già osservato, si trovano in due cicli del Librone 1 e nella *Galeazescha* del Librone 3, in fascicoli tutti vergati da copisti diversi da Gaffurio e presumibilmente a monte del suo intervento diretto sui due codici (come spiega Martina Pantarotto nel suo capitolo); non figurano, invece, nel *Salve mater salvatoris* dello stesso Gaffurio, né altrove nei Libroni.¹²⁹ Considerando le cose da una duplice angolatura, ossia contrapponendo prospettiva *insider* e prospettiva *outsider* (in modo parzialmente simile a quanto propone Thomas Schmidt nel suo capitolo), questa apparente stranezza acquista un senso più chiaro: le rubriche giungono nei Libroni tramite alcuni cicli importati dall'ambiente di corte; una volta, però, che Gaffurio si è impadronito del metodo (passando, per così dire, da *outsider* a *insider*), esse diventano superflue, tant'è vero che il maestro, pur prodigo di interventi integrativi e paratestuali a posteriori, adotta o conia lui stesso la dicitura *motetti missales*, eppure non sente il bisogno di aggiungere le rubriche ai cicli, anch'essi importati, di Weerbeke, né le appone al proprio ciclo. Se le nostre idee sull'uso di questi cicli e mottetti sono plausibili, le rubriche risultano insomma inutili in prospettiva *insider*, vuoi perché in Duomo la sincronizzazione con la liturgia è gestita diversamente, vuoi in quanto esse assegnerebbero ai singoli mottetti una funzione troppo definita, limitando le opzioni manipolatorie di Gaffurio (che sembra invece voler allestire, coi quattro Libroni, un prontuario il più possibile versatile). Secondo questo ragionamento, le rubriche *loco* deriverebbero da antigrifi anziché da un uso endogeno del Duomo, e tutto questo a sua volta avallerebbe, riguardo al problema ambrosiano/romano discusso sopra, l'ipotesi di una sostanziale irrilevanza delle rubriche ai fini di accertare il rito di riferimento.

* * *

Come si è visto nel corso del capitolo, una questione rimanda inestricabilmente all'altra, e molteplici sono i giochi di specchi in cui rischia di perdersi chi si addentra nel repertorio dei *motetti missales*, apparentemente poco esteso, ma in verità labirintico. La lettura di un dettaglio altera la prospettiva, e a seconda dell'angolatura i cicli appaiono come un fenomeno isolato o la punta di un iceberg, come un'assoluta peculiarità milanese o parte di una fenomenologia musicale e rituale più diffusa. Oltre all'indispensabile approfondimento della conoscenza analitica delle opere (anche considerandone in modo sistematico le connessioni intertestuali),

129. Con la sola eccezione (anomala, in quanto parte di un ciclo ibrido) del *loco Deo gratias* in Librone 2, c. 109v, anch'esso non copiato da Gaffurio, ma chiaramente tardo (si vedano ancora le puntuali osservazioni di Martina Pantarotto).

e a meno di dirimpenti scoperte documentarie, mi sembra siano tre gli ambiti di ricerca realisticamente più promettenti per progredire nella comprensione dei *motetti missales*: la prosecuzione del lavoro di catalogazione e analisi comparata dei vari cicli di mottetti fra Quattro e Cinquecento, con particolare attenzione a testi, funzioni e contesti; un'esame nella *longue durée* del rapporto fra mottetti (in cicli o meno) e messa bassa; e uno studio complessivo dei Libroni, che integri informazioni d'archivio, elementi codicologico-formali e dati di contenuto, anche allo scopo di rivedere l'intera problematica della datazione.¹³⁰

Bibliografia essenziale sui *motetti missales*

- Annali della Fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente. Appendici*, vol. II, G. Brigola, Milano 1885.
- BOKULICH, CLARE, *Meter and the «Motetti Missales»*, in *Motet Cycles between Devotion and Liturgy*, pp. 397–427.
- BROWN, HOWARD MAYER, *The Mirror of Man's Salvation: Music in Devotional Life about 1500*, «Renaissance Quarterly», XLIII/4 1990, pp. 744–73.
- CRAWFORD, DAVID E., *Review of: Thomas Lee Noblitt – «The “Motetti Missales” of the Late 15th Century»*, «Current Musicology», X 1970, pp. 102–8.
- CROLL, GERHARD, *Das Motettenwerk Gaspars van Weerbeke*, tesi di dottorato, Georg-August Universität 1954.
- DIERGARTEN, FELIX, «*Aut propter devotionem, aut propter sonorositatem*»: *Compositional Design of Late Fifteenth-Century Elevation Motets in Perspective*, «Journal of the Alamire Foundation», IX/1 2017, pp. 61–86.
- DIERGARTEN, FELIX, «*Gaude flore virginali*» – *Message from the ‘Black Hole’?*, in *Motet Cycles between Devotion and Liturgy*, pp. 429–55.
- FERRO, EVA, «*Old Texts for New Music*»? *Textual and Philological Observations on the Cycles «Salve mater salvatoris» and «Ave Domine Iesu Christe» from Librone 1*, in *Motet Cycles between Devotion and Liturgy*, pp. 189–218.
- FILIPPI, DANIELE V., *Text, Form, and Style in Franchino Gaffurio's Motets*, in *The Motet around 1500: On the Relationship between Imitation and Text Treatment?*, ed. by Thomas Schmidt-Beste, Brepols, Turnhout 2012, pp. 383–410.
- FILIPPI, DANIELE V., «*Audire missam non est verba missae intelligere...*»: *The Low Mass and the «Motetti missales» in Sforza Milan*, «Journal of the Alamire Foundation», IX/1 2017, pp. 11–32.
- FILIPPI, DANIELE V., *Where Devotion and Liturgy Meet: Re-Assessing the Milanese Roots of the «Motetti missales»*, in *Motet Cycles between Devotion and Liturgy*, pp. 53–91.

¹³⁰. Tutti e tre gli ambiti, e specialmente l'ultimo, sono compresi nel progetto di ricerca *Polifonia Sforzesca: I cicli di mottetti nei Libroni del Duomo di Milano tra liturgia, devozione e patronage ducale* (Fachhochschule Nordwestschweiz, Schola Cantorum Basiliensis 2018–2020), finanziato dal Fondo Nazionale Svizzero (si veda <<http://www.polifoniasforzesca.ch/>> e <<http://p3.snf.ch/project-172933>>).

- FINSCHER, LUDWIG. *Die Messen und Motetten Loyset Compères*, tesi di dottorato, Georg-August Universität 1955.
- FINSCHER, LUDWIG, *Loyset Compère (c.1450–1518): Life and Works*, American Institute of Musicology, [Roma] 1964 (Musicological Studies and Documents, 12).
- GASSER, NOLAN, «*Beata et venerabilis Virgo*»: *Music and Devotion in Renaissance Milan*, in *Crossing Boundaries: Issues of Cultural and Individual Identities in the Middle Ages and the Renaissance*, ed. by Sally McKee, Brepols, Turnhout 1999.
- GASSER, NOLAN IRA, *The Marian Motet Cycles of the Gaffurius Codices: A Musical and Liturgical-Devotional Study*, tesi di dottorato, Stanford University 2001.
- JEPPESEN, KNUD, *Die 3 Gafurius-Kodizes der Fabbrica del Duomo*, Milano, «Acta Musicologica», III/1 1931, pp. 14–28.
- KIRKMAN, ANDREW, *The Cultural Life of the Early Polyphonic Mass: Medieval Context to Modern Revival*, Cambridge University Press, Cambridge – New York 2010.
- KIRKMAN, ANDREW, *Structure and Meaning in the Mass: The «Ordinarium Missae» and Beyond*, in *Motet Cycles between Devotion and Liturgy*, pp. 19–36.
- Der Kodex des Magister Nicolaus Leopold: Staatsbibliothek München Mus. Ms. 3154*, hrsg. von Thomas L. Noblitt, 4 voll., Bärenreiter, Kassel 1987 (Das Erbe deutscher Musik, 80–83).
- KOLB, PAUL, *The «Mass-Motet» Cycle Revisited*, «Journal of the Alamire Foundation», VIII/2 2016, pp. 197–207.
- LINDMAYR-BRANDL, ANDREA, *Gaspar van Weerbeke and the Motet «Sancti Spiritus adsit nobis gratia» (An Analytic Study in the Diplomatic Environment of the «Motetti Missales»)*, «Musica Disciplina», XLVI 1992, pp. 105–31.
- LONOCE, SERGIO, «*Gaffurio perfectus musicus*»: *lettura dei «motetti missales»*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano a.a. 2009–2010.
- LOWINSKY, EDWARD E., *Helmuth Osthoff's Josquin Monograph*, in *Music in the Culture of the Renaissance and Other Essays*, ed. by Bonnie Blackburn, 2 voll., The University of Chicago Press, Chicago 1989, II, pp. 531–4.
- MACEY, PATRICK, *Josquin's 'Little' «Ave Maria»: A Misplaced Motet from the «Vultum tuum» Cycle?*, «Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis», XXXIX 1989, pp. 38–53.
- MACEY, PATRICK, *Galeazzo Maria Sforza and Musical Patronage in Milan: Compère, Weerbeke and Josquin*, «Early Music History», XV 1996, pp. 147–212.
- MERKLEY, PAUL A. – MERKLEY, LORA L.M., *Music and Patronage in the Sforza Court*, Brepols, Turnhout 1999 (Studi sulla storia della musica in Lombardia, 3).
- Motet Cycles between Devotion and Liturgy*, ed. by Daniele V. Filippi and Agnese Pavanello, Schwabe, Basel 2019 (Schola Cantorum Basiliensis Scripta, 7).
- Motet Cycles Database, <<http://www.motetcycles.ch/>>.
- NOBLE, JEREMY, *The Function of Josquin's Motets*, «Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis», XXXV/1–2 1985, pp. 9–31.
- NOBLITT, THOMAS L., *The «Motetti Missales» of the Late Fifteenth Century*, tesi di dottorato, The University of Texas 1963.
- NOBLITT, THOMAS L., *The Ambrosian «Motetti Missales» Repertory*, «Musica Disciplina», XXII 1968, pp. 77–103.
- PAVANELLO, AGNESE, *Il ciclo di mottetti «In honorem Sancti Spiritus» di Gaspar van Weerbeke: Un'ipotesi sulla sua origine*, «Musica Disciplina», LIV 2009, pp. 147–80.

- PAVANELLO, AGNESE, *Elevation as Liturgical Climax in Gesture and Sound: Milanese Elevation Motets in Context*, «Journal of the Alamire Foundation», IX/1 2017, pp. 33–59.
- PRIZER, WILLIAM F., *Music at the Court of the Sforza: The Birth and Death of a Musical Center*, «Musica Disciplina», XLIII 1989, pp. 141–93.
- RIFKIN, JOSHUA, *Munich, Milan, and a Marian Motet: Dating Josquin's «Ave Maria ... virgo serena»*, «Journal of the American Musicological Society», LVI/2 2003, pp. 239–350.
- RIFKIN, JOSHUA, *A Black Hole? Problems in the Motet around 1500*, in *The Motet around 1500: On the Relationship between Imitation and Text Treatment?*, ed. by Thomas Schmidt-Beste, Brepols, Turnhout 2012, pp. 21–82.
- RIFKIN, JOSHUA, *Milan, Motet Cycles, Josquin: Further Thoughts on a Familiar Topic*, in *Motet Cycles between Devotion and Liturgy*, pp. 221–335.
- ROLSMA, SASKIA, *De onthulling van het missaal: Een onderzoek naar de functie van «Motetti missales»*, in *Meer dan muziek alleen: In memoriam Kees Vellekoop*, a c. di R.E.V. Stuip, Verloren, Hilversum 2004, pp. 291–305.
- ROSSI, FRANCESCO ROCCO, *Surveying the First Gaffurius Codex: Reconsiderations on the «Motetti missales» Paradigm*, in *Motet Cycles between Devotion and Liturgy*, pp. 381–95.
- SARTORI, CLAUDIO, *Le musiche della Cappella del Duomo di Milano. Catalogo delle musiche dell'Archivio*, Veneranda Fabbrica del Duomo, [Milano 1957].
- SNOW, ROBERT J., *The Mass-Motet Cycle: A Mid-Fifteenth-Century Experiment*, in *Essays in Musicology in Honor of Dragan Plamenac on His 70th Birthday*, ed. by Gustave Reese and Robert J. Snow, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, PA 1969, pp. 301–20.
- THORAVAL, FAÑCH, «*Horologia Passionis*»: *Hours, Hymns and Motet Cycles for the Cross and the Passion*, in *Motet Cycles between Devotion and Liturgy*, pp. 93–132.
- WARD, LYNN HALPERN, *The «Motetti Missales» Repertory Reconsidered*, «Journal of the American Musicological Society», XXXIX/3 1986, pp. 491–523.
- WELCH, EVELYN S., *Sight, Sound and Ceremony in the Chapel of Galeazzo Maria Sforza*, «Early Music History», XII 1993, pp. 151–90.

Thomas Schmidt

THE COHERENCE OF THE CYCLE?
THE NOTATION OF THE *MOTETTI MISSALES*
IN MANUSCRIPT AND PRINT

How does one define a «cycle»? In the creative arts, a cycle is usually defined as a group of pieces or movements/sections that form a coherent set of some kind: according to the *Oxford Dictionary of Music*, it is the «name for series of items written to be performed as a group and sometimes linked thematically either musically or by subject, especially song-cycle».¹ For Benedict Taylor, in what is probably the most thorough recent discussion in a musical context, «cyclic» can either mean «a work where part of one movement is recalled in another», or «a work where separate movements are based on similar thematic material», or «a collection of miniatures, which make full sense only when considered as a whole (archetypically the Romantic song-cycle [...]».² The expectation of a proper cycle, then, would seem to be that its parts are not merely combined in a temporal or occasional sense or assembled in a pragmatic collection, but that they display some sense of coherence, with a conceptual and defined relationship between the parts that is apparent to the listener or reader.

Such coherence can be established through what may be defined as extrinsic factors — such as a common text source as in a number of Romantic song cycles (such as Franz Schubert's *Die schöne Müllerin*) — or a functional linkage such as the four movements of a symphony or string quartet or the sections of a Bach cantata. Determining what constitutes such an extrinsic cycle is usually not difficult. We determine what parts or sections or movements belong together normally in three ways: through coherent notation in sequence in a single source; through paratexts such as titles, subtitles, indices and numberings; and through knowledge of the functional context. Thus, the extrinsic cyclicity of, say, a Beethoven symphony is established through notation in a single autograph and publication in a single edition, as well as through the title «Sinfonia» and the individual movements'

1. S.v. «Cycle», in *The Oxford Dictionary of Music – Oxford Music Online*, Oxford University Press, <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e2651>>, accessed October 14, 2017.

2. See BENEDICT TAYLOR, *Mendelssohn, Time and Memory: The Romantic Conception of Cyclic Form*, Cambridge University Press, Cambridge 2011, p. 6.

headings, all combined with the contextual knowledge of what number and types of movements make up a typical representative of the genre in the decades around 1800.

Such extrinsic cyclicality however, was deemed insufficient from the late eighteenth century onwards, in an era of the work of art emanating as one organic whole from the spirit of genius, where Robert Schumann clamoured: «now we ask for ideas, inward connection, poetic unity, the whole bathed in fresh fancy».³ The cycle, as conceived in the Classic-Romantic spirit, had to be internally as well as externally determined: through consistency of themes, motifs, structure, all held together by an overarching creative concept or poetic idea. Identifying and discussing these aspects of the intrinsic cycle — and their relationship to the extrinsic cycle — has been a veritable obsession by critics and scholars alike ever since.⁴

What about the mass then? Extrinsically, its cyclic nature is pre-determined by the liturgy, with the same sections in the same order every time, identical in text for the ordinary every time and changing in an equally extrinsically determined calendric cycle for the propers. For the polyphonic mass ordinary around 1500 specifically, further criteria accrue. While mass ordinary polyphony of the fourteenth and early fifteenth centuries is normally transmitted as single movements or as pairs, thus apparently not conceived as an extrinsic, much less an intrinsic cycle, the norm around 1500 is the transmission of all five movements of the polyphonic ordinary together in sequence, omitting all other parts of the mass and thus removing the settings in terms of their material presentation and conservation from their immediate liturgical context. The ‘cyclic mass’ that emerges has attracted attention principally through its perceived intrinsic features (the extrinsic ones taken as a matter of course): through composers establishing coherence of the five ‘movements’ by way of a shared cantus firmus or (slightly later) a polyphonic model. The resulting narrative of the cyclic mass as a large-scale organically conceived work — the *cantus magnus*, in Johannes Tinctoris’s terms — has permeated the historiography of Renaissance music since the nineteenth century, culminating, somewhat provocatively, in David Fallows arguing for the cantus firmus mass as a *forme fixe*, a cycle conceived in primarily musical terms and fulfilling certain generic norms as a composition.⁵

3. ROBERT SCHUMANN, *Variations for the Pianoforte: Second Course* [1836], in *Music and Musicians. Essays and Criticisms by Robert Schumann*, trans. and ed. by Fanny Raymond Ritter, vol. II, William Reeves, London 1880, p. 435.

4. See again TAYLOR, *Mendelssohn, Time and Memory*; also LAURA TUNBRIDGE, *The Song Cycle*, Cambridge University Press, Cambridge 2011 (Cambridge Introductions to Music), pp. 1–22.

5. DAVID FALLOWS, *The Last Agnus Dei, or: The Cyclic Mass, 1450–1600, as Forme fixe*, in *Polyphone Messen im 15. und 16. Jahrhundert: Funktion, Kontext, Symbol*, hrsg. von Andrea Ammendola, Daniel Glowotz und Jürgen Heidrich, v&r unipress, Göttingen 2012, pp. 53–63. Fallows builds on the traditional approach epitomised by LUDWIG FINSCHER, *Die Messe als musikalisches Kunstwerk*,

The rootedness of this approach in German idealist philosophy and historiography of the nineteenth century and the problematic nature of its projection back onto polyphony of the late Middle Ages has been highlighted by Andrew Kirkman who points to August Wilhelm Ambros and his *Geschichte der Musik* in 1864 in particular.⁶ Christiane Wiesenfeldt has additionally pointed to the vibrant tradition of Marian masses of the same period — which are based on non-cyclical sequences of individual chants — as well as to the continuing tradition of individually transmitted single mass movements throughout the fifteenth and sixteenth centuries.⁷ These historiographical tensions notwithstanding, the extrinsic cyclicity of the polyphonic mass ordinary around 1500 remains beyond doubt. Regardless of whether and to what degree musical coherence is established by compositional means, the rule from the last third of the fifteenth century onwards is the transmission of all five movements together. Additionally, in both manuscript or in print, collections are increasingly organised by genre, with the polyphonic ordinary being amongst the most popular; readers and performers would have come to expect full five-movement sets in books they bought or used, whether or not all movements would be performed polyphonically at all in a given liturgical tradition. This coherence is indicated visually and paratextually as well. The Kyrie on the first page or opening is regularly highlighted in manuscripts as well as printed editions through larger initials or more elaborate illumination indicating a new beginning, with the openings of subsequent movements clearly subordinate;⁸ titles referring to the model or function of the mass, where they are supplied, appear only above or within the Kyrie again evidently introducing the entire cycle; the same applies to tables of contents or indexes.

The very fact that Ottaviano Petrucci could from the outset of his publishing career disseminate anthologies laconically titled *Misse Josquin*, *Misse Obrecht* etc. indicates an expectation that his audience knew these titles to refer to entire five-movement polyphonic cycles. Even his *Fragmenta missarum* volume of 1505, while continuing the tradition of single mass movements and acknowledging that

in *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts*, hrsg. von Ludwig Finscher, vol. I, Laaber Verlag, Laaber 1989 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, 3), pp. 193–275.

6. ANDREW KIRKMAN, *The Cultural Life of the Early Polyphonic Mass: Medieval Context to Modern Revival*, Cambridge University Press, Cambridge 2010, pp. 3–25; see also his *The Invention of the Cyclic Mass*, «Journal of the American Musicological Society», LIV/1 2001, pp. 1–47: 9–20.

7. See CHRISTIANE WIESENFELDT, *Majestas Mariae. Studien zu marianischen Choralordinarien des 16. Jahrhunderts*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 2012 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, 70), pp. 18–26.

8. On hierarchies of initials articulating musical structure, see THOMAS SCHMIDT, *Making Polyphonic Books in the Late Fifteenth and Early Sixteenth Centuries*, in *The Production and Reading of Music Sources: Mise-En-Page in Manuscripts and Printed Books Containing Polyphonic Music, 1480–1530*, ed. by Thomas Schmidt and Christian Thomas Leitmeir, Brepols, Turnhout 2018, pp. 3–100: 93–4.

such movements were deemed separately marketable, reveals through its very title that the pieces contained in this publication were not in themselves complete, but fragments. The conceptual whole remains the five-movement cycle of which the individual movements are parts — even regardless of whether a whole cycle had ever been composed. A polyphonic Credo, even if transmitted individually, would have been understood implicitly not only as occupying the place between the Gospel reading and the Offertory within the mass liturgy, but also as the third movement of a five-part musical entity, whether indicated as such in the transmitting source(s) or not.

None of this is the case for the *motetti missales*, and this points to the fundamental difficulty in identifying them and situating them in a specific context of transmission and function. How can you tell whether a short motet on a devotional text is part of such a cycle or whether it isn't? In a sense, the process works the other way around. A movement of a mass ordinary cycle can be de-contextualised — as a *fragmentum missae* — by appearing in a different context, thus being converted from a liturgical into a devotional or pedagogical setting. Conversely, only through a specific kind of grouping and presentation do motets of a certain type assume the *loco Missae* function. In fact, quite a few of the pieces we know as *motetti missales* do appear as individual compositions outside of that context,⁹ and when they do so, it is (in contrast to a mass ordinary movement) impossible to identify them as such, nor is there any indication, paratextual or otherwise, that the compiler of the source did so.

There are a number of circumstantial characteristics which might help us determine whether a group of short motets might be a *motetti missales* cycle: transmission in certain types of sources, groupings of certain types of settings (that is, settings of short devotional texts) possibly connected by a common text source or at least very similar texts; shared modality, texture and cleffing; and potentially the inclusion of a declamatory post-elevation motet in homophonic block chords.¹⁰ These characteristics have also triggered numerous attempts to identify 'hidden' or partial cycles, such as are not identified paratextually and do not share all the textual characteristics or which do not contain the allegedly 'correct' number of

9. A full record of transmission of all relevant pieces and cycles is found at <<http://www.motetcycles.ch>>.

10. On the textual and musical characteristics of the *motetti missales* cycles, see the seminal study by THOMAS L. NOBLITT, *The Ambrosian «Motetti Missales» Repertory*, «Musica Disciplina», XXII 1968, pp. 77–103: 85–93. Also the summary in LUDWIG FINSCHER, s.v. «*Motetti missales*», in *MGG², Sachteil* vol. VI, Bärenreiter – Metzler, Kassel – Stuttgart 1997, coll. 549–52. On the elevation motets, see AGNESE PAVANELLO, *The Elevation as Liturgical Climax in Gesture and Sound: Milanese Elevation Motets in Context*, «Journal of the Alamire Foundation», IX/1 2017, pp. 33–59.

movements.¹¹ But the only way to be absolutely sure whether a group of motets is a *loco Missae* cycle is paratextual: by the source explicitly marking it out as such through titles, rubrics, or in a table of contents. Thomas Noblitt himself considered such paratextual designations to be necessary prerequisites for considering a group of motets as a definite cycle. But the situation is much less clear than one might hope for and Noblitt implies: the designations are inconsistent and incomplete even in those codices where they are present at all — see Table 1 which lists those cycles that are considered secure, including their paratexts and transmission.

If we begin with the core repertoire as transmitted in the Milanese Libroni, we find that the notation itself and the paratexts surrounding are far from providing unambiguous evidence of coherence. For example, the first cycle in Librone 1, Gaffurio's *Salve mater salvatoris*, begins on fol. 84v merely with the indication of the composer above the first motet. But this ascription — *F. Gafforus* — is identical to that above the previous motet, *Salve decus genitoris* (fols. 82v–84r), as is the disposition of the initials, with two larger, flourished capitals for the superius and altus, as opposed to much smaller initials below the stave and voice designations in the left-hand margin for the lower voices tenor and bassus (see Figg. 1 and 2). Likewise, both pieces end in exactly the same fashion. *Salve decus* spans two openings, with *custodes* at the end of the notation on the first opening clearly indicating that the *Qui nepotes plus quam natos* on fols. 83v–84r is a *secunda pars* rather than a self-contained piece, while at the end of the second opening all voices conclude with a decorated final barline. That same decorated barline then appears at the end of all constituent motets of the *Missae* cycle which themselves extend over one to three openings, multi-opening motets again internally held together by *custodes* and sometimes *verte (folium)* instructions.

Even the cleffing and tonality of *Salve mater salvatoris* and the preceding *Salve decus genitoris* are identical, and the structure of their texts very similar, in both cases hymn or sequence poetry in rhythmical eight- and seven-syllable lines. Although a closer look at the text reveals that *Salve decus* is addressed explicitly at Ludovico Sforza himself which seems to preclude the possibility that the setting could have functioned *loco Missae*, even in the context of the liturgy of the ducal court, there is nothing to indicate to the reader from the way it is notated and from the type of setting that *Salve decus genitoris* is a self-contained piece while the subsequent *Salve*

11. Ludwig Finscher suggested the existence of further (partial or complete) cycles in the Libroni 1 and 3; see LUDWIG FINSCHER, *Loyset Compère (c.1450–1518): Life and Works*, American Institute of Musicology, [Rome] 1964 (Musicological Studies and Documents, 12), p. 90. A further systematic and highly instructive attempt to identify such cycles for the severely damaged Librone [4] is LYNN HALPERN WARD, *The «Motetti Missales» Repertory Reconsidered*, «Journal of the American Musicological Society», XXXIX/3 1986, pp. 491–523. Other authors have followed suit — see the bibliography in <<http://www.motetcycles.ch>>.

TABLE 1
The core repertoire of the *motetti missales*: transmission, texts and paratexts

Not included in this list are the 'hybrid cycles' proposed by Lynn Halpern Ward and other cycles not directly linked to the Milanese tradition.

COMPOSER	TITLE OF CYCLE	SOURCE	FOLS.	RUBRICS	INDEX	HIERARCHY OF INITIALS	CONTINUATION SIGNS AT PAGE TURNS	MISE-EN-PAGE
anon. (Compère?) ¹	<i>Ave domine Iesu Christe</i>	I-Mfd Librone 1	162v–170r	<i>loco introitus, loco Gloria, loco patrem, loco offertorii, loco sanctus, ad eleva- tionem, loco Agnus, loco deo gratias</i>	<i>Ave domine Iesu christe cum reliquis totius messe</i> [individual sections not listed]	no	—	one opening for each <i>pars</i>
Weerbeke	<i>Ave mundi domina</i>	I-Mfd Librone 1	126v–134r	—	<i>Gaspar Ave mun- di domina</i> [...]	no	—	one opening for each <i>pars</i>
anon.	<i>Gaude flore virginali</i>	D-Mbs 3154	38v–43r	<i>loco offertorii, loco sanctus, loco Agnus</i>	no index	no	—	one opening for each <i>pars</i> (or two short <i>partes</i>)
Compère	<i>Hodie nobis de virgine</i>	I-Mfd Librone 1	171v–179r	<i>loco introitus loyset, loco gloria, loco pa- trem, loco offertorii, [Sanctus], post ele- vationem, loco agnus, loco deo gratias</i>	<i>Loyset Hodie nobis de virgine</i> [followed by list of individual sections]	no	<i>Verte folium</i> (176v, T only)	one opening for each <i>pars</i>
anon.	<i>Natus sapientia</i>	D-Mbs 3154	43v–48v	<i>loco Introitus, loco patrem, post elevationem, Loco offertorii</i>	no index	no	—	one opening or page for each <i>pars</i>

1. Ascription suggested by Ludwig Finscher on stylistic grounds, but doubted by others since; see <http://www.motetcycles.ch/cycle/413>.

COMPOSER	TITLE OF CYCLE	SOURCE	FOLS.	RUBRICS	INDEX	HIERARCHY OF INITIALS	CONTINUATION SIGNS AT PAGE TURNS	MISE-EN-PAGE
Weerbeke	<i>Quam pulchra es</i>	I-Mfd Librone 1	134v–143r	—	<i>Gaspar Quam pulchra es</i> [...]	no	custos and <i>Verte folium</i> only within parts	one or more openings for each <i>pars</i>
		I-Mfd Librone 2 (partially)	48v–53r	<i>Gaspar</i>	missing in index	no initials	—	one opening for each <i>pars</i>
Gaffurio	<i>Salve mater salvatoris</i>	I-Mfd Librone 1	84v–93r	<i>F. Gafforius</i> (fols. 84v, 90v), <i>F. G. (fols. 85v, 87v)</i>	<i>Motetti missales consequentes. Salve mater salvatoris gaffori cum tota missa</i> [...]	no	custos and <i>Verte (folium)</i> only within parts	one or more openings for each <i>pars</i>
Weerbeke	<i>Spiritus domini replevit</i>	I-Mfd Librone [4] (partially) 1505/2	120v–125r 29r–30v (S), 60r–61v (T), 92v–94r (A), 124v–126r (B)	— <i>Gaspar in honorem sancti spiritus</i> (S)	no index (lost?) <i>Spiritus domini replevit orbem</i>	no	—	one opening for each <i>pars</i>
Compère ²	« <i>Galezzescha</i> »	I-Mfd Librone 3	125v–135r	<i>Galezzescha. Loco Introitus, Loco Gloria, Loco Credo, Loco Offertorii, Loco Sanctus, Ad elevationem, Loco Agnus, Loco Deo gratias</i>	missing in index	no	custos and <i>Verte (folium)</i> only within parts	one or more openings for each <i>pars</i>
		I-Mfd Librone 1 (partially)	143v–149r	<i>Loyset</i>	<i>Loyset Ave virgo gloriosa</i> [...]	no	custos and <i>Verte cito</i> only within parts	two openings for each <i>pars</i>

2. Only the partial cycle in Librone 1 is ascribed to “Loyset” which led Finscher to attribute the entire cycle to Compère. See <http://www.motet-cycles.ch/cycle/418>.

COMPOSER	TITLE OF CYCLE	SOURCE	FOLS.	RUBRICS	INDEX	HIERARCHY OF INITIALS	CONTINUATION SIGNS AT PAGE TURNS	MISE-EN-PAGE
Josquin des Prez	<i>Officium de passione: O domine Iesu Christie</i> ³	1503/1	2v-7r	<i>Josquin</i>	<i>Officium de passione Josquin</i>	yes (S only)	custos and <i>Verte</i>	one opening for each <i>pars</i>
Compère	<i>Officium de cruce</i> ³	1503/1	46v-55r	<i>Compere</i>	<i>Officium de cruce Compere</i>	yes (S only)	custos and <i>Verte</i>	one opening for each <i>pars</i>
Josquin des Prez	<i>Qui velatus facie fuisit</i> ³	1503/1	7v-14r	<i>Josquin</i>	missing in index	yes (S only)	custos and <i>Verte</i>	one opening for each <i>pars</i>
Josquin des Prez	<i>Vultum tuum deprecabuntur</i> ³	I-Mfd Librone [4] (partially) 1505/2	103v-107r	missing	no index (lost?)	no	—	one opening for each <i>pars</i>
			27r-28r (S), 57v-59r (T), 90v-92r (A), 122v-124r (B)	<i>Josquin de pres</i> (S only)	<i>Vultum tuum</i>	yes	<i>Sequitur</i>	one opening for each <i>pars</i> or consecutive

3. Not clear whether belonging to the *loco Missae* repertory in the strict sense.

mater salvatoris is the beginning of a *loco Missae* cycle. If anything, the confusion is increased by the fact that the second motet of the cycle itself — *Salve decus virginum* — appears to refer back to the first *Salve decus*.

So, how could a poor singer know that something new began on fols. 84v–85r, separate from the preceding motet but coherent with those that followed it? In fact, it is less than certain that the copyist himself realised this (who, let us remember, is not Gaffurio, whose hand appears elsewhere in the codex)¹² as is suggested by the abovementioned lack of effort to indicate the coherence of the cycle notationally. In fact, even Gaffurio himself adds to confusion: when he added composer ascriptions to the codex, he repeated his name three more times within the cycle (as *F. G.* on fols. 85v and 87v, and again as *F. Gafforus* on fol. 90v) as though indicating that a new piece started at every one of those points, as opposed to being a continuation of a single cycle whose composer need not be re-indicated within it. Indeed, it is only Gaffurio's addition of the *tabula* at the beginning of the manuscript, after the different sections of the codex written by three different main scribes had been combined, that clarifies to the reader/user that this group of pieces (which does not conform in number to what Noblitt defined as the «full» *loco Missae* cycle and which lacks the typical block-chord elevation motet bar a brief passage in *Lux eclipsim nesciens* on fols. 89v–90r) actually belongs in the *motetti missales* category, rather than merely constituting a loose sequence of short motets in a series of otherwise very similar motets of this type in the hand of the same scribe, many of them explicitly ascribed to Gaffurio (Librone 1, fols. 64v–95r and 96v–97r).

The same basic scenario applies to the two Weerbeke cycles copied further towards the back of the codex, *Ave mundi domina* (fols. 126v–134r) and *Quam pulchra es* (fols. 134v–143r), entered by another scribe who again is not identifiable with Gaffurio. For those two works, we are even lacking composer ascriptions, and both again appear integrated into a long series of short motets of the same type, composed for the most part by the *tre corone* of the Milanese style, Compère, Gaffurio, and Weerbeke. All set rhythmical verse from hymns or sequences (or of that type), composed in a fairly simple style with short phrases centred on the clear declamation of words. To be sure, in two cases within the second cycle, the copyist again added *custodes* and *verte folium* instructions (on fols. 138v–139r and 141v–142r); but as in Gaffurio's *Salve mater salvatoris*, these continuation signs do not link two separate pieces of the *loco Missae* cycle, but instead mark out a single motet in two *partes* extending across two openings. This is additionally indicated by the last note in each voice as a simple *longa* with a *corona* above it, as opposed to the extended and embellished *maximae* which end each motet. As far as the

12. See KNUD JEPPESEN, *Die 3 Gafurius-Kodizes der Fabbrica del Duomo, Milano*, «Acta Musicologica», III/1 1931, pp. 14–28 and the chapter by Martina Pantarotto in the present volume.

The image shows a page from a musical manuscript. At the top, the text "f. Gaffurio" is written. The main title "Salve decus genitoris" is written in a large, decorative Gothic script. The music is written on five-line staves. The lyrics are: "A-lue decus genito- ris, vir- tus or- bis, pro- ducto- ris, splen- dor em lu- mine- scen- tia salu- dator al- me pa- tris pre- potens et in- uacis- cun- cta fi- cis lu- mine- scen- tia". The word "Tenor" is written vertically on the left side of the page. The manuscript is written in black ink on aged paper.

Fig. 1 – Franchino Gaffurio, *Salve decus genitoris* (superius and tenor), Librone 1, fol. 82v
(© Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano)

The image displays two systems of handwritten musical notation for the piece "Salve mater salvatoris" by Franchino Gaffurio. The notation is in square neumes on a four-line red staff, with a common time signature (C). The lyrics are written in a Gothic script below the notes. The first system begins with a large, ornate initial 'S' and includes the lyrics: "Alne mater salvatoris uas celestis gratie uas isigne uas excelsu manu sapientie e Alne uerbi facta parens spina carens flos spineti glo ria nos spinetui nos peccati spia sum' cruentati sed tu spine ne scia". The second system begins with a large initial 'T' and includes the lyrics: "Alne mater salvatoris uas electu uas honoris uas celestis gratie uas isigne uas excelsu manu sapientie flos spina carens flos spine ti glo ria nos spinetui nos peccati spia sum' cruentati sed tu spine nescia". The manuscript shows signs of age, with some ink bleed-through and a slightly yellowed paper.

Fig. 2 – Franchino Gaffurio, *Salve mater salvatoris* (superius and tenor), Librone 1, fol. 84v
(© Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano)

copyist was concerned (if indeed he knew he was copying a cycle), Weerbeke's cycle *Quam pulchra es* thus consisted of seven motets, with the sections *loco Sanctus*, *ad Elevationem*, and *post Elevationem* notated as one single composition, as they would have been sung in direct succession as well.¹³ Gaffurio, however, does not follow this lead when compiling the *tabula*. He supplies two separate entries for *Ave regina caelorum* (*loco Sanctus* and *ad Elevationem*) and *O Maria clausus hortus* (*post Elevationem*), thus ignoring the *verte folium* instruction on fols. 138v–139r, but only one entry for the concluding *Tota pulchra es* likewise extending across two openings.¹⁴ So the copyist had a different concept of the cycle which for him was divided into only seven parts whereas Gaffurio in the *tabula* divides it into eight. The latter corresponds to Noblitt's 'normative' number and order, but that does not mean that the copyist's solution is 'wrong' — it is merely another indication that the number and order of the *loco Missae* motets was subject to more flexibility than has long been assumed.

Not only the paratexts, but also the mise-en-page remains neutral with respect to cyclicity in the three works thus far discussed. As is the norm in most polyphonic choirbooks from the period, copyists aimed to minimise page turns, trying to fit individual *partes* or pieces onto a single opening, or two openings for more extended uninterrupted compositions. If a piece or *pars* ended before all the space available on an opening was used up, the remaining space (and usually the staves pre-ruled onto the pages) was left blank. The visual coherence of the individual composition or section — and the convenience of not having to turn the page in their middle, necessitating the synchronisation of all voice-parts at that point — is considered paramount by the copyists of Librone 1, taking priority over the visual coherence of the cycle. This is unsurprising as it conforms to the standard procedure of copying multipartite compositions into choirbooks in this period.¹⁵ But it does not make it any easier to identify a genre as elusive as the *motetti missales*. As mentioned, it is really only through the *tabula* that we can know where these cycles in Librone 1 begin and where they end. Its compiler — that is, Gaffurio himself — had at his disposal the 'insider' knowledge required here; and not only that, he considered it appropriate to communicate this knowledge to the users of the book, whereas the copyists either deemed it unnecessary to do so or indeed, as seems entirely plausible from what we have seen, were unaware that they were copying cycles at all.

The same cannot be said for the last two cycles in the codex, Loyset Compère's *Hodie nobis de virgine* (fols. 171v–179r) and *Ave domine Iesu Christe* (fols. 162v–170r),

13. This is clarified in PAVANELLO, *The Elevation as Liturgical Climax*, pp. 41–3.

14. This is also the disposition as given in NOBLITT, *The Ambrosian «Motetti Missales» Repertory*, p. 81.

15. See SCHMIDT, *Making Polyphonic Books*, pp. 39–41.

also ascribed to him by Finscher. In both, the same scribe who copied the two Weerbeke cycles without any hint as to their cyclicity, does include the famous *loco* instructions above movements, thus doubtlessly aware of the function and place of the cycle and its constituent parts; this is again reflected in the *tabula*. The *loco* headers also appear in the [Missa] *Galezescha* in Librone 3 and partially in the two cycles in the Leopold Codex (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. ms. 3154); the fragmentary copy of Weerbeke's *Quam pulchra es* in Librone 2, on the other hand, is not signposted at all, nor are the partial or full cycles in Librone [4] which admittedly is damaged to such a degree that any paratexts or *tabulae*, should they ever have existed, are lost.

The paratextual indications in the Leopold Codex, however, are once again enigmatic. In *Gaude flore virginali*, the first section to receive a *loco* header is the fourth, *Gaude nexu voluntatis* (on fols. 40v–41r) identified as the motet *loco Offertorii*.¹⁶ While textual and musical considerations clearly point to the cycle starting with *Gaude flore virginali* two openings previously,¹⁷ with the liturgically correct number of three motets (Introit, Gloria, Credo) preceding the one replacing the Offertory, it must have been initially disorienting to the reader not to be alerted until halfway through that a cycle had begun two openings previously. Hardly less confusing (or indeed confused) is the signposting of the second cycle immediately following, *Natus sapientia*. Here the *loco* indications at least start at the beginning, but the original copyist only enters two (for the Introit and the Credo). Another scribe added two more, but the problems do not end here. This second rubricator had apparently spotted that the setting that should follow the *loco Patrem* setting (*Hora prima ductus est*) was not *Iesus dominus expiravit* (fol. 45r) but the subsequent *Crucifige clamitant* (fols. 45v–46r) which sets the third strophe of the Passiontide hymn that had already formed the textual basis of the first two motets.¹⁸ This is thus marked, surely correctly, as *loco Offertorii*. By the same logic, the subsequent setting, *Iugi est cruci*, needed to be the motet *loco Sanctus*, setting the fourth hymn strophe and neatly leading into the block chords of the elevation on the interpolated text *Adoramus te Christe*. Only now does *Iesus dominus expiravit* follow, with a continuation of the block chords, and this is duly indicated by the rubricator as *post Elevationem* above fol. 45r.¹⁹ Logically, the two remaining motets — *Fortitudo latuit* and *Datur sepulturae*, duly setting versions of strophes 6 and 7 of the hymn — can be assumed to function *loco Agnus* and *loco Deo gratias*; but the

16. On this cycle see now FELIX DIERGARTEN, «*Gaude flore virginali*» – Message from the 'Black Hole?', in *Motet Cycles between Devotion and Liturgy*, ed. by Daniele V. Filippi and Agnese Pavanello, Schwabe, Basel 2019 (Schola Cantorum Basiliensis Scripta, 7), pp. 429–55.

17. NOBLITT, *The Ambrosian «Motetti Missales» Repertory*, pp. 86–9.

18. *Analecta Hymnica*, vol. 30, no. 13, pp. 32–3.

19. These issues are already partly discussed in <<http://www.motetcycles.ch/cycle/446>> (C56).

rubricator gives no indication to that effect, nor had he, to add to the confusion, clarified that *Iugi est cruce* was the motet *loco Sanctus*. The rubricator obviously understood precisely what the correct order was, but he restricted his paratextual information to the bare minimum, if that. No index or table of contents offers any further help, typically for a personal collection of this type as the collector himself would not have required this information.

The record of the manuscript sources for the existence and composition of the *motetti missales* is thus far less stable than implied in the literature, even for the cycles considered secure by Noblitt and others. The fragility and inconsistency of the paratextual information casts a telling light on how easily such information might be lost, in sources written by insiders for insiders (such as the Milanese Libroni) or peripheral sources such as the Leopold Codex whose copyists were already working with incomplete (and as it turns out, partially incorrect) information. How easily might we have remained without the information that allows us to identify these cycles with a measure of confidence — which in turn makes us ask with renewed urgency how many further ‘hidden’ *loco Missae* cycles there might be in manuscripts from the period.²⁰

Unlike manuscripts for insiders, printed editions were produced for outsiders and thus had to be more explicit: the customer had to be told what he was going to buy. In the case of the printed *motetti missales*, these diverging priorities are immediately apparent. For one, the printed sources invariably ensure that the readers know they are dealing with a coherent cycle and not a sequence of independent compositions. In Petrucci’s *Motetti de passione de cruce de sacramento de beata virgine et huiusmodi. B*, for example, published in oblong choirbook format in 1503,²¹ the individual sections (arranged one per opening similarly to the manuscript copies) are invariably linked by *custodes* and *verte* instructions at the end of each opening following double barlines. What is more, the beginning of every new composition in *Motetti B* is marked with a large woodcut initial in the superius, and while the beginning of each of the cycles is similarly marked, the subsequent sections are not, clearly indicating their belonging together as one composition. The mise-en-page of the *Motetti libro quarto*, published two years later in 1505, points in the same direction: the two cycles are introduced in each of the four partbooks with a large initial, against a much smaller one for the subsequent sections; the connection between them is indicated by *sequitur* in each voice. Additionally, the sections are printed consecutively, one after the other, without necessarily matching page-turns to section breaks, as is typical for partbooks where synchronising

20. Attempts to identify undocumented (and possibly partial) *motetti missales* cycles have been made by a number of scholars for a long time; see in particular Finscher, Halpern Ward, and of course most recently the researchers involved in the Motet Cycles project.

21. Digital images of this publication are available online at <http://purl.org/rism/BI/1503/1>.

page-turns between all voices was not an issue. This is notwithstanding the fact that individual motets from these cycles could be transmitted separately; like mass ordinary movements, they could function as independent compositions, but Petrucci certainly did conceive of them as parts of a coherent whole, regardless of arguments that his transmission of the cycles is in fact corrupt.²²

While the mise-en-page and the paratext in these printed editions thus do everything to ensure visual and conceptual coherence, there is no indication of liturgical function: there is no hint of that at all in the *Motetti libro quarto*, and nothing beyond the overall generic designations *Officium de passione* and *Officium de cruce* in the *Motetti B*. The *loco Missae* instructions assigning specific liturgical placements would have made no sense outside of Milan (and only in a restricted context even there) and thus to the vast majority of potential buyers who might have been interested in them for a variety of devotional or paraliturgical purposes. Apparently however, and in contrast to the copyists of the Milanese Libroni, Petrucci and his editor considered these as coherent entities in a primarily musical rather than a functional sense. The term *sequitur* is telling in this context: it implies at least a possible direction in the printed edition to sing the entire cycle in one go, without breaks and not singing individual sections. *Sequitur*, furthermore, is intriguingly similar to the term used by Gaffurio in the *tabula* to Librone 1 where the relevant section is headed *Motetti missales consequentes* — which could be read either as ‘here follow the *motetti missales*’ or indeed as ‘the *motetti missales* which follow upon each other’. Could the latter be a hint towards the theory proposed by Daniele Filippi that the *motetti missales* cycles were sung in succession without breaks for Low Mass at the Sforza court, both the cycle and the service lasting about 20–25 minutes in total?²³ While we can probably rule out the possibility that Petrucci’s readers were aware of this very specific Milanese use, it does establish another possible context for *motetti missales* cycles obtaining a temporal — and thus by implication compositional — coherency in addition to their functional one.

What can we conclude from these observations? It is clear that both the copyists of the Milanese Libroni (and of the manuscripts transmitting the relevant repertoire more generally) as well as Petrucci and his editor conceived of the *motetti missales* as cycles; but the way the compositions were notated and laid out demonstrates that they had quite a different concept of what constituted a cycle. In the

22. See FAÑCH THORAVAL, «*Horologia Passionis*»: *Hours, Hymns and Motet Cycles for the Cross and the Passion*, in *Motet Cycles between Devotion and Liturgy*, pp. 93–132.

23. DANIELE V. FILIPPI, «*Audire missam non est verba missae intelligere...*»: *The Low Mass and the «Motetti missales» in Sforza Milan*, «*Journal of the Alamire Foundation*», IX/1 2017, pp. 11–32.

manuscripts, the notation follows the normal production and layout rules for institutional or personal choirbooks around 1500, with a minimum of paratextual or functional information; readers were assumed to be familiar with what the music was for. This ‘insider’ attitude to recording music, as we saw, occasionally confused even the copyists themselves when faced with a special genre such as the *loco Missae* series of motets, and required the intervention of the compiler of the *tabula* or a second scribe to clarify matters. On the other hand, editors and publishers of printed editions were not interested in signposting a specific liturgical use that could only narrow the potential audience; they instead highlighted the musical and visual coherence of the cycle.

Bonnie J. Blackburn

VARIATIONS ON AGRICOLA'S *SI DEDERO*:
A MOTET CYCLE UNMASKED*

Si dederò somnium oculis meis: «If I shall give sleep to my eyes», I shall not recognize Alexander Agricola's *Si dederò* in an unusual incarnation. This tricinium was his most popular composition, appearing in twenty-one sources for three voices, in two others with a fourth voice added, and in five tablatures. It formed the basis of masses by Jacob Obrecht, Alessandro Coppini, and Antonius Divitis and appears as an opening citation in two strambotti.¹

With open eyes, however, it is possible to discern that an anonymous cycle of five motets in the burnt Librone [4] of the Duomo in Milan is based on Agricola's composition.² Because the manuscript was attractive and of a more manageable size than the other Libroni, it was selected to be displayed at the Esposizione Internazionale dell'Arte held in Milan in 1906. A fire during the night of 3 August destroyed or damaged a large number of exhibits in the room. The Librone itself survived, but in a parlous state, having lost a number of folios at the beginning and suffering fire damage, mostly to the top and side margins, with the loss of music. In 1912 the prefect of the Biblioteca Ambrosiana, Achille Ratti (later Pope Pius

* I am most grateful to Joshua Rifkin for his critical reading of this article; his sharp eye has caught infelicities and prompted me to strengthen my arguments (though I have not accepted his belief that the cycle originated with a text, if not this one). He has also offered improvements of my reconstruction of the missing parts of the music examples. I also wish to thank the editors, who kindly reminded me of relevant literature that I had overlooked.

1. For a listing of the sources see, most conveniently, DAVID FALLOWS, *A Catalogue of Polyphonic Songs, 1415–1480*, Oxford University Press, Oxford 1999, pp. 597–9. A modern edition appears in ALEXANDER AGRICOLA, *Opera omnia*, ed. by Edward R. Lerner, vol. IV, American Institute of Musicology, n.p. 1966, pp. 50–1, but also in a number of other editions, listed mostly fully by Gioia Filocamo in her edition *Florence, BNC, Panciaticchi 27: Text and Context*, Brepols, Turnhout 2000 (*Monumenta Musica Europea*, II/1), p. 492.

2. I alerted David Fallows to this discovery at the time he was working on his chanson catalogue; it is mentioned briefly on p. 598. I shall refer to the choirbook here as «Librone [4]», as the shelfmark currently applies to another book. It is also known with the *olim* shelfmark 2266, but the correct designation now is Milan, Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo, Cassette Ratti, no. VII, 34–43. For information on the four Milanese Libroni and their contents, see <www.motetcycles.ch/sources>, stemming from the project *Motet Cycles* (c. 1470–1510): *Compositional Design, Performance, and Cultural Context*, directed by Agnese Pavanello at the Schola Cantorum Basiliensis, 2014–17.

XI), determined that it might be possible to restore the remaining folios.³ They were separated, treated with liquid gelatine, and placed in boxes. Fifty years later another restoration was undertaken by the Istituto di Patologia del Libro, and the 144 surviving leaves were photographed. Today the leaves are too fragile to be digitized, so we depend on the facsimile edition based on the photographs made at the time,⁴ published in 1968 as volume 16 of the series *Archivium Musicae Metropolitanum Mediolanense: Liber capelle ecclesie maioris: Quarto codice di Gaffurio*, edited by Angelo Ciceri and Luciano Migliavacca.⁵

In its present state the manuscript preserves motets, masses, Magnificats, and a lauda. If they were present, all names of composers are lost, owing to damage to the top margin. Yet through attributions in pre-1906 sources and concordances, we know that many of the compositions are by Franchino Gaffurio, *maestro di cappella* of the Duomo when the manuscript was copied; the list of the manuscripts sent to a previous exhibition gives the date 1507.⁶ Gaffurio can be identified as the author of four masses, a number of single motets, and a cycle of four motets beginning with *Magnum nomen domini*. This part covers the first ninety-nine folios (out of 144; an unknown number of folios have been lost at the beginning). Following Gaffurio's cycle are an anonymous isolated *Agnus Dei*, a motet by Giovanni Spataro,⁷ four sections of Josquin's *Vultum tuum deprecabuntur* cycle, an anonymous motet added later by Gaffurio, and then six cycles of motets, interrupted by Josquin's *Ave Maria ... virgo serena*. Three of these cycles are anonymous, two can be identified through concordances as by Gaspar van Weerbeke, and one by

3. MADDALENA PESCHIERA, *Un «pratico» in soccorso della Veneranda Fabbrica: Achille Ratti e il restauro dei documenti bruciati nell'Esposizione internazionale del 1906*, in *Pio XI e il suo tempo. Atti del convegno, Desio, 6 febbraio 2016*, ed. by Franco Cajani, «I quaderni della Brianza», XL/183 2017, pp. 275–98.

4. The glass negatives and the high-quality original prints from the 1950s remain, however, and it is planned to digitize them, allowing digital enhancement; see <www.polifoniasforzesca.ch> for the announcement of this project.

5. The description of the history of the manuscript is taken from the preface to this edition. The first scholar to call attention to the survival of the manuscript was CLAUDIO SARTORI, in his *Il quarto codice di Gaffurio non è del tutto scomparso*, in *Collectanea historiae musicae 1*, Olschki, Firenze 1953 (*Historiae musicae cultores*, 2), pp. 25–44. A comparison of the illustration in his article with the facsimile edition makes graphically clear how successful the restoration was. What remains is legible, apart from where the paper has shrunk and tears have caused misalignment of the staves.

6. See DAVIDE STEFANI, *Le vite di Gaffurio*, in *Ritratto di Gaffurio*, ed. by Davide Daolmi, LIM, Lucca 2017, pp. 27–48: 38.

7. The presence of a motet by the Bolognese music theorist may seem surprising, but he and Gaffurio had corresponded, often acrimoniously, since 1493. Spataro mentions the date in his letter of 1 August 1517 to Marcantonio Cavazzoni; referring to Gaffurio he says «già sono 24 anni che circa questa facultà se habbiamo scritto». See *A Correspondence of Renaissance Musicians*, ed. by Bonnie J. Blackburn, Edward E. Lowinsky, and Clement A. Miller, Clarendon Press, Oxford 1991, p. 204.

Loyset Compère. Except for Spataro, all these composers, at one time or another, were associated with the Duomo or the Sforza court in Milan. The volume ends with a partial mass, then a Magnificat and a lauda added by Gaffurio (see the Catalogue at the end of this volume). Lynn Halpern Ward, in her article *The «Motetti Missales» Repertory Reconsidered*, provided a useful table of the contents, with identifications of composers where known, and proposals for the grouping of motets in cycles.⁸ One main hand copied the bulk of the manuscript; the second hand is Gaffurio's, filling in gaps on blank folios.⁹

The anonymous cycle based on Agricola's *Si dedero* is on fols. 108v–113r. The texts of four of the motets recall the practice of the Milanese *motetti missales*, with rhymed verse, often based on sequences and hymns, known and unknown, clustered around a particular theme, most often referring to the Virgin. In the present case the occasion is the Annunciation, except for the fourth motet, which is an *Agnus Dei*.¹⁰ The texts and translations are as follows:

1	Missus est ab arce patris In conclavi ¹¹ piaē matris Nuntius amator pacis, Gabriel [arch]angelus. ¹²	He was sent from the fortress of the father to the room of the pious mother, the messenger, lover of peace, The [arch]angel Gabriel.
2	Dum intravit, salutavit, Domum totam illustravit Et perfecte declaravit Virgini mysterium.	When he entered, he greeted and he illuminated the whole house and he perfectly explained the mystery to the Virgin.
3	Flamen divini obumbrabit, ¹³ De virtute decorabit Teque virgo fecundabit Sine viri semine.	The flame of the Lord will overshadow (you) and adorn (you) with virtue and will make you, virgin, fruitful without man's seed.

8. LYNN HALPERN WARD, *The «Motetti Missales» Repertory Reconsidered*, «Journal of the American Musicological Society», xxxix/3 1986, pp. 491–523: 497–502. See there for previous discussion of the question of cycles, part of which revolved around the absence of motets for the elevation. Gaffurio's untitled mass on fols. 41v–47r can be identified as a *Missa Gloriosae virginis Mariae* since it is based on the motet that follows.

9. Of the group of Magnificats, those on fols. 50v–52r and 55v–56r are surely by Gaffurio because they use his favoured mensuration signs, $\text{O} \frac{3}{2}$ and $\text{C} \frac{3}{2}$ (the second Magnificat was copied by him). The latter sign is also used in the two motets *Verbum dei deo natum* and *Volat avis sine meta* on fols. 83v–87r, and these too are in Gaffurio's hand.

10. The texts are taken from <www.motetcycles.ch/texts> (T126–T128 and T130). The translations are by Eva Ferro, with some adjustments, with my thanks to Leofranc Holford-Strevens for additional suggestions.

11. More correctly «conclave»; cf. «Angelus ad virginem subintrans in conclave».

12. This line is hypometric; it should be «Gabriel archangelus».

13. This line is hypermetric; it should be «divum»; the mistake is evidently due to a misreading of the minims. I have retained the original reading when referring to the composition below, however.

4	Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem.	O lamb of God that takest away the sins of the world, have mercy on us. O lamb of God, who takest away the sins of the world, give us peace.
5	O miranda creatura, Virgo eris semper pura Et intacta genitura Summi patris filium. Partum dabis exquisitum, Toti mundo inauditum: Ex te, virgo, [in]finitum Christum deum et hominem.	O wonderful creature, you will always be a pure virgin and, untouched, you will give birth to the Son of the highest Father. You will give a wonderful birth, Unheard-of to the whole world; from you, a virgin, the infinite Christ, god and man.

The only line that can be identified from earlier text sources is the first, «*Missus est ab arce patris*», which is the middle line of the fourth stanza of the Passion hymn *Pange lingua gloriosi proelium certaminis* by Venantius Fortunatus. Curiously, this line turns up in two other motets in the Libroni. The whole fourth stanza, beginning «*Quando venit ergo sacri plenitudo temporis*», is embedded in Gaffurio's five-voice motet *Magnum nomen domini* (Librone [4], fols. 95v–96r). Moreover, he also used that stanza as the initial text of a four-voice motet in Librone 1, fols. 71v–72r, followed by a *secunda pars*, *Ave corpus Iesu Christi*.¹⁴ And a variant, «*missus genitoris ab arce*», is a line in the troped Kyrie of Gaffurio's *Missa Omnipotens genitor* (Librone 2, fols. 8v–9r). One might be tempted to think, then, that the *Missus est* cycle is by Gaffurio. That cannot be the case, however.

Up to now, *Missus est ab arce patris* and the following four motets have been assumed to be a Milanese *motetti missales* cycle, or at least a motet cycle, since we cannot know whether they had *loco* designations, which could have been in the lost upper margin. Except for the absence of a motet for the elevation, they fit the usual criteria: a series of texts, mostly rhymed, on a common theme, with the exception of the Agnus Dei,¹⁵ and a common mode and final, in this case G Mixoly-

14. See the analysis of this motet in Daniele V. Filippi, *Text, Form, and Style in Franchino Gaffurio's Motets*, in *The Motet around 1500: On the Relationship between Imitation and Text Treatment?*, ed. by Thomas Schmidt-Beste, Brepols, Turnhout 2012, pp. 383–410: 390–6, with an edition on pp. 408–10.

15. Ward discusses this cycle on pp. 517–18, suggesting that «the anomalous Agnus Dei text was chosen for its ritual connotations rather than its relationship to text used in the other motets in the cycle»; she points out that in three of Compère's cycles the Agnus is also the fourth rather than the last motet, being followed by another motet designated *loco Deo gratias* (p. 517). All the motet cycles in Librone [4] are unusual in not including a motet for the elevation, which is common in Librone 1. Agnese Pavanello has made the interesting suggestion that *Diem novae gratiae* and the six following motets on Corpus Christi (fols. 70v–77r), which all have fermata passages interspersed, are in fact seven Sanctus-elevation motets: see Agnese Pavanello, *The Elevation as Liturgical Climax in Gesture and Sound: Milanese Elevation Motets in Context*, in «*Journal of the Alamire Foundation*», IX/1 2017, pp. 33–59: 42–3 (the texts are transcribed in Appendix 2). Paul and Lora

dian, though B flats are needed here and there. But that is where the resemblance stops, for this cycle is quite different from any of the other Milanese cycles.

Lynn Ward noticed that the motets of the *Missus est ab arce patris* cycle have «certain musical characteristics in common» and that all share a common head motif.¹⁶ This is in fact the initial motif of Agricola's *Si dedero*; although it may have escaped modern ears, it was surely recognizable by his contemporaries. Agricola presents it on *d* in the contratenor, imitated two breves later in the superius on *g'*, and three breves later in the tenor on *g*.¹⁷ None of the Milanese motets reproduces this opening exactly, though the last motet, *O miranda creatura*, comes closest, if my reconstruction of the top voice is correct (see Ex. 1).

Agricola's *Si dedero* is a very unusual composition. It has a biblical text (Ps. 131: 4) but the source is the verse of the short responsory *In pace in idipsum*, and the chant melody is cited prominently.¹⁸ After the opening, the chant is presented sporadically, in all voices, and never as a *cantus firmus*. The text is very sparse: twenty-two syllables must be stretched over seventy-six bars. Example 1 shows fifteen bars, which accommodate only four syllables, fitting the first four notes of the melody. The problematic underlay of the text is exacerbated by Agricola's decision to set the chant melody after the opening almost exclusively in breves and longs. Counterpoint against such long notes tends to be very motivic and sequential, and not conducive to declamation. This raises the question of the genre of Agricola's

Merkley had suggested that the elevation motet was part of the ducal ceremonial, and therefore the fourth *Librone* was made for the *Duomo* after 1500, after the French conquest of Milan. PAUL A. MERKLEY – LORA L. M. MERKLEY, *Music and Patronage in the Sforza Court*, Brepols, Turnhout 1999 (*Studi sulla storia della musica in Lombardia*, 3), pp. 355–6. So far nothing is known about music at court at that time.

16. *The «Motetti Missales» Repertory Reconsidered*, p. 517; the head motif is shown in her Ex. 2 on p. 518.

17. In the examples below, the *Si dedero* passages are taken from the edition by Howard Mayer Brown in *A Florentine Chansonnier from the Time of Lorenzo the Magnificent: Florence*, *Biblioteca Nazionale Centrale MS Banco Rari 229*, University of Chicago Press, Chicago 1983 (*Monuments of Renaissance Music*, 7), music volume, pp. 138–40. My *ficta* differs from Brown's. The mode is rather *labile* in Agricola's *Si dedero*, and this is reflected in the varying key signatures in the concordances and individual flats; see the discussion in ROBERT TOFT, *Aural Images of Lost Traditions: Sharps and Flats in the Sixteenth Century*, University of Toronto Press, Toronto – Buffalo – London 1992, pp. 124–30 (with edition on pp. 148–9 after Paris, *Bibliothèque nationale de France*, f. fr. 1597).

18. In this it differs from Josquin's use of the responsory and the first half of the verse as the tenor of his song-motet *Que vous ma dame*. Most sources have only the Latin text or an incipit; two have the full French text, and one the French incipit. See FALLOWS, *Catalogue*, 345. Honey Meconi opts for the term «motet-chanson», a composition using French for the top voice and Latin in a lower voice or voices; *Ockeghem and the Motet-chanson in Fifteenth-Century France*, in *Johannes Ockeghem: Actes du XL^e Colloque international d'études humanistes, Tours, 3–8 février 1997*, éd. par Philippe Vendrix, Klincksieck, Paris 1998 (Collection «Épitome musical»), pp. 381–402, including a catalogue of such compositions on pp. 393–402.

a)

S de - de - ro

S de - de - ro

9

b)

op ne ss ng S 3-7

op ne ss ng

T 6-16 expanded

Ct 1-5 O Ct 6-7 anda c ea u a

O anda c ea u a

9

c ea u a

se pe pu a

Detailed description: This block contains two musical examples, (a) and (b), each with vocal and instrumental parts. Example (a) is for 'Si dedero' and consists of two systems. The first system has vocal staves in treble and alto clefs with lyrics 'S de - de - ro' and a piano accompaniment in bass clef. The second system continues the vocal and piano parts. Example (b) is for 'O miranda creatura' and also consists of two systems. The first system has vocal staves in treble and alto clefs with lyrics 'op ne ss ng' and 'O anda c ea u a', and a piano accompaniment in bass clef. The second system continues the vocal and piano parts, with lyrics 'c ea u a' and 'se pe pu a'. Various performance markings like 'S 3-7', 'T 6-16 expanded', and 'Ct 1-5', 'Ct 6-7' are present.

Ex. 1 – (a) *Agricola, Si dedero*, bb. 1–15; (b) *O miranda creatura*, bb. 1–16

composition. In his edition, Edward Lerner placed it with the cantilena motets on a Latin text. Howard Mayer Brown called it both a «motet» and a «song motet».¹⁹ Martin Picker also called it a «song-motet», though acknowledging its instrumental character.²⁰ Helen Hewitt, in her edition of the *Odhecaton*, discussed it under «instrumental tricinia», as neither motet nor chanson. The biblical text, she noted, appears in four of the eighteen sources known to her, but although she followed one source in adding text to her edition, she stated that «any attempt to sing the text to the notes of this composition should prove the complete unsuitability of such a procedure and confirm the supposition that this music was intended for instruments».²¹ Honey Meconi discerned a group of such compositions, including *Si dedero*, which she categorized as «sacred tricinia»: for three voices, with Latin devotional texts but mostly incipits, imitative texture, motivic play, sequences, and wide ranges, often including «a section in which one slow-moving line is pitted against two faster ones».²² She too believes that the tricinia are instrumental works.

The Milanese motets, on the face of it, are indeed motets: they have text throughout. But since to a greater or lesser extent they reflect the structure of Agricola's *Si dedero*, with the chant melodies (after the initial phrase) presented in long notes and much contrapuntal writing in the other voices, rarely motivic, it is a serious question whether the music was composed to the text in the first place. We must presume that in the Duomo it was meant to be sung. In Ex. 1b I placed the text as in the manuscript (similarly in Exx. 2 and 4–11). Immediately one notices a strange accentuation: *mirandá*. The problem is even more noticeable in the sections with chant melodies (see Ex. 2). It might conceivably be that we are dealing with a French composer, who by habit stresses the end of a phrase (recall Josquin's *Stabat mater*, with its end-stresses),²³ but other considerations militate against this: for one, not only is the text faulty grammatically, it is ill fitted to the music throughout, and there is scant alignment between the phrases in the voices. In Ex. 2, for instance, the superius and tenor have long melismas on «genitura» while

19. *A Florentine Chansonnier*, text volume, pp. 140 and 239.

20. MARTIN PICKER, *The Chanson Albums of Marguerite of Austria: MSS 228 and 11239 of the Bibliothèque Royale de Belgique, Brussels*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles 1965, pp. 93–4.

21. *Harmonice Musices Odhecaton A*, ed. Helen Hewitt, The Mediaeval Academy of America, Cambridge, MA 1942, p. 74.

22. HONEY MECONI, *Sacred Tricinia and Basevi 2439*, «I Tatti Studies in the Italian Renaissance», IV 1991, pp. 151–99: 165–6.

23. On this see the thoughtful article by DAVID FALLOWS, *French and Italian Accentuation in Josquin's Motets*, in *Regards croisés: Musiques, musiciens, artistes et voyageurs entre France et Italie au XV^e siècle*, éd. par Nicoletta Guidobaldi, Brepols, Paris – Tours 2002 (Collection «Építome musical»), pp. 105–18. French accentuation in the pronunciation of Latin was variable, and composers who spent long periods in Italy may have been influenced by Italian pronunciation.

the altus sings «summi patris» and the bassus sings «filium». Secondly, the chant melody appearing in different voices is not always matched with the same text. In no sense is the text underlaid: it is scattered here and there. My conclusion is that the motets originated as purely instrumental compositions, just like the model, and the text was then imposed on them without regard to pronunciation to create a putative cycle of *motetti missales*.

30 T 20-29e
n ac a gen u
n ac a
a

35 gen u
a summ
T 30-35
gen u
fl um

40 S 31-35
pa s
a
pa s

Ex. 2 – *O miranda creatura*, bb. 30-44

The choice of a four-line text for the first three motets (the last is longer and has eight lines of text) reflects Agricola's division of the chant melody into four segments (see Ex. 3). As mentioned, he does not use it as a *cantus firmus* in one voice, nor do any of the Milanese motets. Instead, after the initial phrase, which looks more like the beginning of a *chanson* in its rhythmic aspect (compare Ockeghem's *Fors seulement*),²⁴ he presents the chant mostly in separate phrases, in different voices, mainly in *breves* and *longs*.²⁵ «*Somnium oculis meis*», after a pre-imitation in the *contratenor* at bars 16–20 and *superius* at bars 18–21, is presented in full in the *tenor*, bars 20–32, with a free extension to bar 35. «*Et palpebris meis*», after a pre-imitation in the *tenor*, bars 37–40, unfolds in the *superius*, bars 40–9, but it omits the last seven notes. «*Dormitationem*» is heard only in the *tenor*, bars 66–72, followed by an extension to the final cadence.

The image shows four staves of musical notation, each with a treble clef and a common time signature. The lyrics are written below the notes. The first staff has the lyrics "S de - de - o _____". The second staff has "somp-num o - cu - s___ me - s". The third staff has "et pa - pe - b s___ me - s_____". The fourth staff has "do - m - ta - t - o - nem".

Ex. 3 – Agricola's division of the chant melody of *Si dederō*

The presence of the chant melody in the fifth Milanese motet, *O miranda creatura*, shows the same progressive diminution, from exposition of the first phrase in all four voices to only one in the last phrase. Why should this be? It may possibly be due to the unusually large amount of repetition within the melody: the second and fourth phrases are identical, and the same notes, with a different initial pitch, are repeated in the third phrase, notes 2–9. The remaining notes of the third phrase are identical with the first phrase. In the musical fabric it is thus difficult to be

24. In some sources, including the *Odhecaton* and Rome, Biblioteca Casanatense, MS 2856, the two semibreves are combined into a breve — a reading that would fit «*O miranda*» much better.

25. I have used as source of the chant the version in the *Antiphonale Sarisburiense*, ed. by Walter Howard Frere, vol. II, London 1901–24, p. 150.

18 **T 20-23**
in conclavi
T 20-23
in conclavi
T 20-30 condensed
in conclavi
T 20-23
in

25 **S 26** **S 27-29**
pie ma
pie ma
pie ma
Ct 26 **CT 27-29**
conclavi

32
tris
tris
tris
#

Ex. 4 – *Missus est ab arce patris*, bb. 18–37

certain which part of the chant melody is being quoted, although the assumption is that the phrases will unfold in order.

It proved difficult to follow Agricola's procedure when writing for four voices. The incorporation of the chant melody differs among the motets, with the *Agnus Dei* being the outlier: it quotes only the initial phrase, and in style and technique is quite different from the other motets; I shall come back to this below. In the first motet, *Missus est ab arce patris*, the first four notes of the second chant phrase appear in the altus and superius in advance of the longer quotation in the tenor, which is joined by four-note imitation in the bassus (see Ex. 4): these regular entries after two bars look for all the world like normal four-voice imitation, specifically what Julie Cumming and Peter Schubert call «periodic entries».²⁶ Such imitation appears only sporadically in the cycle, however.

The chant melody in longs and breves in Agricola's work is often accompanied by sequential patterns in tenths in the other two voices. The composer of *Missus est ab arce patris* also follows this procedure, but not always with Agricola's motifs. For example, at bar 27 in Ex. 4 the tenor, superius, and bassus replicate Agricola's bar 26 in conjunction with the same chant note, but the sequential pattern continues differently. However, at bars 29, to 31 the superius, tenor, and bassus are identical with bars 27–9 of *Si dedero*, but with the addition of an altus part. (I have marked the literal or nearly literal borrowings from Agricola in the examples with S, T, and Ct and the bar numbers above the staff. The extra bar occurred because the composer lengthened the *c'* in the tenor.) Thus this motet (and even more so the last one, *O miranda creatura*) approach what was once a criterion of parody: that all voices from the model are quoted, sometimes simultaneously.²⁷ But the term parody has become so fraught that I should hesitate to call these motets «parody motets». Nor do the terms «emulation» or «imitation» seem appropriate. John Milsom has recently proposed an alternative designation in his review of two late

26. JULIE E. CUMMING – PETER SCHUBERT, *The Origins of Pervasive Imitation*, in *The Cambridge History of Fifteenth-Century Music*, ed. by Anna Maria Busse Berger and Jesse Rodin, Cambridge University Press, Cambridge 2015, pp. 200–28.

27. This was the position of Gustave Reese in his *Music in the Renaissance*, rev. edn., W. W. Norton & Co., New York 1959, p. 202: «The distinctive feature of this type of Mass is that it is based, not on a single melody, like the normal *cantus-firmus* and paraphrase types, but on the several voices of a polyphonic model, the simultaneous appearance of all the voices, at least on occasion, being characteristic though not indispensable». Obrecht's *Missa Si dedero* is cited as an early example. It is true that occasionally all three voices from the model are quoted simultaneously; this happens most frequently at cadences, but it cannot be called a parody mass. It is a *cantus-firmus* mass in which Agricola's tenor voice is used in the tenor, divided into nine segments, each of which is repeated in different mensurations. These segments are often accompanied by Agricola's counterpoint. In addition, Agricola's tenor forms the tenor of the three-voice *Pleni*, his superius is used as the superius of the *Benedictus*, and his contratenor is the bassus of the second *Agnus*.

sixteenth-century masses: «T-Mass».²⁸ «T» stands for transfer, transformation, and transfusion, and he defines such works as «any genre of polyphony systematically made from multi-voiced content intentionally transferred from an existing polyphonic work or works, typically with extensive transformation of that material».²⁹ That description certainly fits the Milanese motets based on Agricola's *Si dederò*. All have at least one passage in which two of Agricola's voices are quoted simultaneously, and the first three and the last of the motets have passages quoting all three voices at the same time.

These passages all include the chant melody, but the composer/transformer did not stop there: he also borrowed three non-chant motifs from *Si dederò*, which I categorize as 'oscillation', 'rocking', and 'wave'. These motifs do not appear in all the motets: the oscillation motif, which comes from the end of the first phrase in Agricola's tenor, at bars 12–14 (see above, Ex. 1a), is used in all but *O miranda* (see Ex. 5). The motif is employed with a vengeance in the Agnus Dei in all four voices (below, Ex. 11); I shall come back to this below. The rocking motif in *Si dederò* (bb. 66–9) is a sequential counterpoint in tenths over the long notes of the last chant phrase. It is used in *Dum intravit, Flamen divini*, and *O miranda*; in the latter two all three voices are taken from the model (see Ex. 6). The wave motif comes from bars 55–9 of the tenor of *Si dederò*, repeated in the superius at bars 60–4. It is replicated in the tenor and superius of *Dum intravit*, bars 41–9, including Agricola's counterpoint over the first iteration (see Ex. 7).



28. Review of: *Masses by Ludwig Daser and Matthaeus Le Maistre: Parody Masses on Josquin's Motets from the Court of Duke Albrecht V of Bavaria* – ed. by Stephanie P. Schlagel, «Early Music», XLVI 2018, pp. 319–31.

29. MILSOM, *Review of: Masses by Ludwig Daser*, p. 320. In a footnote he suggests that «fifteenth-century works that do this less systematically might provisionally bear the prefix “proto-T”» (p. 330 n. 5).

(b)

63

gab e

This system contains four staves of music. The top staff is a treble clef with a melody. The second staff is a treble clef with a melody. The third staff is a treble clef with a melody and the lyrics 'gab e' below it. The bottom staff is a bass clef with a melody.

(c)

19

sa a T 12-14 v

a

This system contains four staves of music. The top staff is a treble clef with a melody. The second staff is a treble clef with a melody and the lyrics 'sa a' below it. The third staff is a treble clef with a melody and the label 'T 12-14' above it. The bottom staff is a bass clef with a melody.

23

ST 12-14

v

T 12-15

CT 12-13

v ?

v

This system contains four staves of music. The top staff is a treble clef with a melody and the label 'ST 12-14' above it. The second staff is a bass clef with a melody. The third staff is a treble clef with a melody and the label 'T 12-15' above it. The bottom staff is a bass clef with a melody and the label 'CT 12-13' above it.

(d)
16

♯

b

b a

b

Ex. 5 – ‘Oscillation’ motif: (a) *Agricola, Si dederō*, bb. 12–14; (b) *Missus est ab arce patris*, bb. 63–5; (c) *Dum intravit*, bb. 19–25; (d) *Flamen divini*, bb. 16–19

(a)
66

(b)
24

S 66-70

tute decor abit

T 66-69

de virtute

Ct 66-70

decora

(c)

84 **S 66-70 expanded**

I f s c s de

T 66-76 expanded e o e

c s de e

Ct 66-70

e o e

Detailed description: This musical score for example (c) consists of four staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'I f s c s de' and a fermata over the 's'. The second staff is a vocal line with lyrics 'e o e'. The third staff is a vocal line with lyrics 'c s de e' and a fermata over the 's'. The bottom staff is a bass line with lyrics 'e o e'. The score is labeled 'S 66-70 expanded', 'T 66-76 expanded', and 'Ct 66-70'.

Ex. 6 – ‘Rocking’ motif: (a) Agricola, *Si dedero*, bb. 66–9; (b) *Flamen divini*, bb. 24–8; (c) *O miranda*, bb. 84–9

(a)

55

Detailed description: This musical score for example (a) consists of three staves. The top staff is a vocal line with a rocking motif. The middle staff is a vocal line. The bottom staff is a bass line.

(b)

41 **S 55-58** **S 60-64**

pe fec e

T 55-59

e pe fec e

dec a av

Detailed description: This musical score for example (b) consists of four staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'pe fec e' and a fermata over the 'e'. The second staff is a vocal line. The third staff is a vocal line with lyrics 'e pe fec e'. The bottom staff is a bass line with lyrics 'dec a av'. The score is labeled 'S 55-58', 'S 60-64', and 'T 55-59'.

46

dec a av

dec a av

Ex. 7 – ‘Wave’ motif: (a) *Agricola, Si dederō*, bb. 55–9; (b) *Dum intravit*, bb. 41–9

65 S 54-59

partum dabis exquisitum

T 55-59

S 54-59

ex quisitum inauditum

exquisitum

inauditum

72 T 55-59

toti mondo

S 54-59

ex te virgo

T 55-59

christum deum

80 S 65-76e

ex te virgo [in]finitus

chreste deum

T 66-76e

christum

Ct 66-70

et hominem

Ex. 8 – *O miranda creatura*, bb. 65–84

83 S 65-76e

ex ev go]f s c s de

de

T 66-76e

e o e

Ct 66-70

c s de e

e o e

91

e o e

o e

Ex. 9 – *O miranda creatura*, bb. 83–98

The wave motif also makes an extended appearance in the last motet, *O miranda creatura*, in the final section in triple metre. This motet is longer than the others (98 bars; the others range from 59 to 71 bars), and the composer has been perspicacious: he discovered that the motif and Agricola's counterpoint to it (adjusted to triple metre) also work in invertible counterpoint (see Ex. 8): at the second iteration the altus moves up an octave (bb. 73–7). The original version is then repeated an octave lower in tenor and bassus. The entire triple-metre section that closes the motet and the cycle is saturated with Agricola's *Si dederò*. The last chant phrase enters in the tenor in bar 84 and continues to the end. It is accompanied by Agricola's superius, beginning one bar earlier, and Agricola's contratenor at bars 84–9, plus an independent altus voice (see Ex. 9). It constitutes a fitting conclusion to the whole cycle.

The Milanese motet cycle *Missus est ab arce patris* can be characterized as an extended set of variations on Agricola's *Si dederò*. I know of nothing similar at the time. There are a number of contemporary motet cycles, not just in the Milanese Libroni, but none is based on one composition. How should such a project have come about, and who composed these motets? Are they the work of one composer, or of a group of composers who participated in a joint project? Naturally, such a question is not easy to answer, especially since none of the motets is preserved in a complete version. Stylistically they are very much like Agricola's instrumental *tricina*, and very different from all the other motets in the Libroni, which were intended for singing in the ducal or cathedral choir. They must have been composed by a northern composer, or an Italian trained by a northern composer, a notion that is reinforced by the use of the sign C3 in the closing triple-metre section of *O miranda creatura*: a perusal of the mensuration signs for triple metre in the four Libroni confirms that this designation is used exclusively by northern composers: Compère,³⁰ Isaac,³¹ Johannes Martini,³² Brumel,³³ and Josquin.³⁴ This is not a sign of which Gaffurio approved: he insisted that the correct form is C $\frac{3}{2}$; two numbers should be used since it is a proportion.³⁵ (As adamant as he was, he did not change

30. Librone 1, fols. 16v–17r, *Magnificat primi toni*, Gloria patri, and two motets in the *Ave domine Iesu Christe* cycle, fols. 163v–165r (the attribution to Compère is not certain).

31. Librone 2, fols. 153v–154r, *Qui tollis* of the *Missa Chargé de deul*, and fols. 155v–156r, *Et unam sanctam*.

32. Librone 2, fols. 62v–64r, *Hosanna* of the *Missa Io ne tengo quanto te*.

33. Librone 2, fols. 197v–198r, *Qui cum patre* of the *Missa L'homme armé*.

34. Librone 3, fols. 139v–140r, *Et unam sanctam* of the *Missa L'homme armé sexti toni*.

35. On his argument, in which he contested Josquin and Gaspar, who preferred the sign most frequently used by French composers, the simple 3, see BONNIE J. BLACKBURN, *The Sign of Petrucci's Editor*, in *Venezia 1501: Petrucci e la stampa musicale/Venice 1501: Petrucci, Music, Print and Publishing. Atti del convegno internazionale di studi. Venezia, Palazzo Giustinian Lolin, 10–13 ottobre 2001*, ed by. Giulio Cattin and Patrizia Dalla Vecchia, Fondazione Levi, Venice 2005, pp. 415–29, esp. 418–19.

the signs when he copied music into the Libroni, unlike the changes made by Petrucci's editor, Petrus Castellanus).

Naturally the question arises whether the *Missus est ab arce patris* cycle is the work of one of these composers, or someone on the same level of mastery. Alas, the answer is no. We have not discovered a masterpiece. Even bearing in mind that the motets are fragmentary in part, often lacking a voice for a number of bars, sufficient complete passages of the counterpoint remain to determine that the composer was not among the first rank. He is comfortable, even fluent, in writing for two voices, and one can discern that his main preoccupation was the relation between the superius and the tenor. A suitable bassus is often found. But the altus betrays his difficulty in writing for four voices. It mostly has a wide range, as do Agricola's three voices (see Table 1), and frequently it goes below the tenor (even a sixth below) and sometimes above the superius (see especially Ex. 4 above).³⁶ This is not true of the last motet, in which the altus goes beneath the tenor and above the superius in only two bars (see Ex. 9 above, bb. 93–4). Similarly in what is preserved of the *Agnus Dei*, the altus stays in its own range.

TABLE 1
Ranges of Agricola's *Si dedero* and the *Missus est ab arce patris* cycle

	S	A	T	B
<i>Si dedero</i>	<i>g-d''</i>		<i>c-f'</i>	<i>F-c'</i>
<i>Missus est ab arce patris</i>	<i>a-c''</i>	<i>c-g'</i>	<i>c-d'</i>	<i>F-a</i>
<i>Dum intravit salutavit</i>	<i>g-d''</i>	<i>c-g'</i>	<i>c-e'</i>	<i>F-b</i>
<i>Flamen divini</i>	<i>a-c''</i>	<i>f-a'</i>	<i>c-e'</i>	<i>G-a</i>
<i>Agnus Dei</i>	<i>d'-d''</i>	<i>d-a'</i>	<i>c-e'</i>	<i>G-b</i>
<i>O miranda creatura</i>	<i>g-e''</i>	<i>g-a'</i>	<i>c-d'</i>	<i>G-a</i>

The *Agnus Dei* begins much like the other motets, with the *Si dedero* motif in the tenor and (if my reconstruction is correct) in the superius; the top line of the superius and altus are lost. The bassus, uncharacteristically, begins in bar 8 with unrelated counterpoint. It then drops out for twelve and a half bars, during which the tenor and superius engage in a long passage of imitation at the octave after one breve, something not found in the other motets. A different passage in imitation between the two lower voices, again at the octave but after a breve and a half, follows after a duo in the tenor and altus, but dissolves after six bars into free counterpoint. After a cadence in all four voices the texture changes abruptly. Short motifs

36. In *Missus est* placing the altus beneath the tenor at one point leads to sounding consecutive fifths with the bassus through voice-crossing.

in overlapping paired imitation seem designed to fit the words «agnus dei», «qui tollis», «peccata mundi», and «dona nobis» (see Ex. 10). This is the only writing in the whole cycle that seems devised with the text in mind, though it is a very novel way of invoking the Lamb of God.

41

b s agnus de qu o s pecca a

b s agnus pecca a

b s agnus de qu o s pecca a

agnus de Qu o s pecca a

48

dona nob s dona

mund dona nob s

mund donanob s

mund donanob s

54

nob s

pa

donanob s pa

pa

The musical score is presented in three systems, each with four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The first system (bb. 41-47) features overlapping paired imitation between the Soprano and Alto parts. The lyrics are: 'b s agnus de qu o s pecca a'. The second system (bb. 48-53) continues the imitation. The lyrics are: 'dona nob s dona' and 'mund dona nob s'. The third system (bb. 54-59) concludes the passage. The lyrics are: 'nob s' and 'pa'. The score includes a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

Ex. 10 – *Agnus Dei*, bb. 41–59

Something even more unusual occurs in the closing bars of the Agnus Dei. The oscillation motif is presented in all four voices in minims, similar to the passage in Ex. 5d, then immediately repeated in semiminims; the image and sound of rubbing cloth on a washboard comes to mind (see Ex. 11). Here the text, «pacem», is not at all appropriate. It seems unlikely that the composer of the Agnus Dei was also responsible for the other four motets, and it is certainly a question who might write counterpoint like this. I do know a similar passage, however: the ending of the three-voice song that opens the Florentine chansonnier Florence 121, *Meschine es su chut chiru*, an *unicum*. While it was previously thought to be a carnival song alluding to the German *lanzi*, I was able to identify the text with the Dutch text set by Obrecht, *Meiskin es hu*.³⁷ *Meschine* uses as cantus firmus a combination of the altus and tenor from Obrecht's four-voice composition, which appears as the last piece in the *Odhecaton* with the incipit «Meskin es hu». ³⁸ The other voices are not similar: the anonymous work is homophonic; Obrecht's outer voices are contrapuntal. The brief song ends with a passage very similar to the four-voice oscillation motif in the Agnus Dei (see Ex. 12).³⁹

Ex. 11 – *Agnus Dei*, bb. 61–6

37. BONNIE J. BLACKBURN, *Two «Carnival Songs» Unmasked: A Commentary on MS Florence Magl. XIX. 121*, «Musica Disciplina», xxxv 1981, pp. 121–78: 142–4.

38. The version of this song in *Panciaticchi* 27, fol. 72v, also combines the altus and tenor. See *Florence, BNC, Panciaticchi* 27, ed. Filocamo, pp. 563–5.

39. The text is as given in the manuscript, Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, MS Magl. XIX. 121, fol. 1v.

The image shows a musical score for three voices. The top staff is a vocal line starting at measure 23, with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are 'ae o-be | o o-g e o - - - e'. The middle staff is another vocal line starting at measure 8, with a treble clef and the same key signature. The lyrics are 'o - be o o-g e o - - - e'. The bottom staff is a bass line with a bass clef. The music consists of simple, homophonic lines with a steady rhythm of minims and crotchets.

Ex. 12 – *Meschine su chut chiru*, bb. 23–8

Meschine opens a beautifully decorated small chansonnier, of about 1500–10, which according to the inscription on the flyleaf was made for Marietta, the daughter of Francesco Pugi. The initials of the first eight songs form the acrostic «Marietta». Comprising thirty-six French and Italian songs and textless pieces for three and four voices, it was music that she could have easily performed with her friends. The manuscript includes two other Flemish songs, Obrecht's *Rompeltier* and an anonymous *O Venus bant*. The latter, based on a known melody in the superius,⁴⁰ is very similar in style to the second half of the *Agnus Dei*. Like *Meschine*, it is for three voices and homophonic, but almost exclusively in minims rather than semibreves. The opening is very close to the «dona nobis» motif of the *Agnus Dei* at bars 51–6 (see above, Ex. 10), and its relentless rhythm recalls the oscillation motif (see Ex. 13). It is plausible that the two pieces are by the same composer. I hypothesized that Marietta's teacher was an Italian who had studied with a Flemish musician in Florence,⁴¹ and that he took wicked pleasure in teaching her the words of «Meiskin es hu» phonetically in a language she did not know: the song is quite inappropriate for young ladies to sing. In the more graphic translation of the New Obrecht Edition the dialogue unfolds as follows: «Maiden, is your little cunt rough? What's that to you? Let me touch it, I pray. Please wait until tomorrow afternoon. The rougher, the wilder it gets afterwards. Please wait until tomorrow afternoon.»⁴² In this context, the 'rubbing' simile is quite apposite.

40. There are a number of contemporary settings of this song, including one by Agricola that does not use the melody, and an anonymous five-voice mass in *Librone 3* (fols. 99v–106r). See FALLOWS, *Catalogue*, 476. Gaspar van Weerbeke's widely popular *Missa O Venus bant* is the subject of a forthcoming article by Agnese Pavanello, which she kindly shared with me in advance of publication. She proposes to date it during Gaspar's first period of employment at the Sforza court in the 1470s.

41. BLACKBURN, *Two «Carnival Songs» Unmasked*, pp. 146–8. I suggested Italian because the homophonic style is similar to that of the *canti carnascialeschi*.

42. New Obrecht Edition, vol. xvii: *Secular Works and Textless Compositions*, ed. by Leon Kessels and Eric Jas, Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, Utrecht 1997; see

Ex. 13 – *O Venus bant*, bb. 1–7

Might there, then, be a Florentine connection for Librone [4]? This question opens a lead that may explain the presence in Librone 3 of music by the Florentine composer Alessandro Coppini, a musician who has no known connection with Milan. Curiously, one of the compositions is his five-voice *Missa Si dedero*.⁴³ To write a five-voice composition on a pre-existing polyphonic composition at this time is very ambitious. Frank D’Accone has suggested that Coppini studied in Florence with Isaac, Agricola, or Ghiselin.⁴⁴ His other works in Librone 3 are two four-voice motets, *In illo tempore Maria Magdalene* and *Fiat pax in virtute*, and a textless piece. Librone 3 is in fact the only known source for all his sacred music except for the six-part motet *Hodie nobis caelorum rex*, which appears in the late manuscript Kassel, Landesbibliothek, 4° Mus. 38, attributed to «Alex. Coppius» (on a more recently discovered composition see below). How it should have come to Germany, if it is authentic, is mysterious. Richard Sherr has suggested that Coppini’s textless piece in Librone 3 (fols. 189v–190r) is a setting of the chanson *Veci la danse barbare*.⁴⁵ It is certainly chanson-like, and there are resemblances to the melodies in the anonymous four-voice setting in the Paris-Cortona partbooks, which Thomas Noblitt discovered was the basis of Obrecht’s *Sine nomine*,⁴⁶ but not enough to be certain

p. xxxvii and pp. 35–6 for the edition; the text and translation follow on p. 36. This version supersedes the rather genteel translation provided by Father René Lenaerts, who deciphered the Dutch text for me from the garbled Italian version.

43. Librone 3, fols. 147v–154r, continued (as indicated in the manuscript) on fols. 82v–87r. Modern edition in *Music of the Florentine Renaissance*, vol. II, ed. by Frank A. D’Accone, American Institute of Musicology, n.p. 1967 (*Corpus Mensurabilis Musicae*, 32), pp. 81–117. All voices are based on Agricola’s chanson, though more frequently in the tenor. The opening motif is sometimes used as an ostinato.

44. D’ACCONNE, *Music of the Florentine Renaissance*, vol. II, p. ix.

45. RICHARD SHERR, *Josquin’s Red Nose*, in *Essays on Music and Culture in Honor of Herbert Kellman*, ed. by Barbara Haggh, Minerve, Paris 2001 (Collection «Épitome musical»), pp. 209–40: 224 n. 25.

46. Now edited by Noblitt as the *Missa Veci la danse Barbari* in the New Obrecht Edition, vol. XVII; a modern edition of the chanson is on pp. lviii–lx.

of the connection. It resembles the setting by Vacqueras in *Canti B* even less.⁴⁷ As far as we know, Coppini did not compose chansons, so this may be a reworking of a different version of the song along the same lines as the motets of the *Missus est ab arce patris* cycle. Probably it was still awaiting the addition of a text more suitable for the Duomo; otherwise there is no reason to have it in the Duomo's choirbook.

Though the basis of Coppini's composition is not certain, there is another work in Librone 3 that is definitely based on a pre-existing chanson, apart from the masses. In the same article Sherr identified the anonymous *Salve mater pietatis* on fols. 198v–200r as a contrafactum of an unidentified setting of *Et la la la*, so far known only from the four-voice setting by Ninot le Petit.⁴⁸ The comparison in his Examples 8 and 9 is telling: much of Ninot's superius is taken over literally, but the lower voices are different, though drawing on the same motifs.⁴⁹ The closeness of *Salve mater pietatis* to Ninot's *Et la la la* made Sherr wonder whether «we have here a “parody chanson” based on Ninot, or Ninot reworking an earlier work».⁵⁰ Indeed, it is probably not a contrafactum of an unidentified chanson, since *Et la la la* is not a popular melody, but instead appears to be a fantasy on the motifs of Ninot's chanson, a technique different from the reworking of Agricola's *Si dederò* in the *Missus est ab arce patris* cycle, though occasionally two or three voices from the model are quoted simultaneously. No one could fail to recognize the distinctive melody of *Et la la la*. The opening motif permeates the work, in all voices, in

47. Ottaviano Petrucci, *Canti B numero cinquanta*, Venice, 1502, ed. by Helen Hewitt, University of Chicago Press, Chicago – London 1967 (Monuments of Renaissance Music, 2), pp. 156–8.

48. The chanson is edited in JOHANNES PARVUS, *Opera omnia*, ed. by Barton Hudson, American Institute of Musicology, Neuhausen-Stuttgart 1979 (Corpus Mensurabilis Musicae, 87), no. 4. In addition to Petrucci's *Canti B* it has two Florentine sources: Florence, Biblioteca del Conservatorio, MS Basevi 2442 and Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. XIX. 164–167. The papal singer Johannes Petit (alias Baltazar) was in Milan in March 1497; on the 4th he was granted a passport to travel to Rome with his companions: «Concesse sunt littere passus Joanni Petit cantori S.mi D. N. eunti Romam cum socijs tribus valiture mensem unum» (ASMi, *Registri Ducali*, 191, fol. 119r). He was not employed in Milan, as far as we know, and was probably only passing through. Louise Litterick, in her article *Who Wrote Ninot's Chansons?*, in *Music and Musicians in Late Medieval and Renaissance Rome*, ed. by Richard Sherr, Oxford University Press, Oxford 1998, pp. 240–69, has convincingly contested the identification of Ninot le Petit with the papal singer, who died by 1502, since many of the works ascribed to Ninot are clearly in a later style. However, it is entirely within the realm of possibility that the papal singer Johannes Petit was also a composer, and that the works in the Cappella Sistina manuscripts and those printed by Petrucci are his work. *Et la la la* is anonymous in *Canti B* (1502), but among the works attributed to «Ninot le Petit» in the later manuscript Florence, Conservatorio di Musica, MS Basevi 2442. As Joshua Rifkin reminds me, Blake Wilson, in his review of the Sherr volume, took note of the stylistic difference between the two chansons Litterick included in her article and raised the possibility «that these two works are by different composers»; «Journal of the American Musicological Society», LIV/2 2001, pp. 368–74: 373.

49. I am grateful to Joshua Rifkin for giving me a transcription of *Salve mater pietatis*.

50. *Josquin's Red Nose*, p. 228.

different combinations, involving a considerable amount of imitation not present in the original, which makes it quite advanced for the Libroni. This is the work of a skilled composer. At 104 bars, divided into two parts, it is more than twice as long as Ninot's chanson. The French text fits perfectly, but as Sherr points out, the Latin text very badly; it must have been painful for any Latinist to hear this piece sung, with stresses constantly falling at the wrong places. Curiously, we see in this motet the same phenomenon as with the text «Missus est ab arce patris»: Gaffurio used the first six lines of the text «Salve mater pietatis» in the middle of the third motet of his cycle *Salve mater salvatoris*, the long *Tu thronus es Salomonis* (Librone 1, fols. 87v–89r).⁵¹ *Salve mater pietatis* then continues with another, unidentified text, with a different metric structure (8888 rather than 8887). It is truly a puzzle what this composition is doing in the Duomo's choirbooks.

Another unusual reworking, though only partial, of a motet in Librone [4] is the anonymous *Suscipe verbum virgo Maria* on fols. 67v–68r. The text is also found as part of Loyset Compère's *O genitrix gloriosa*, though in a slightly different order. Compère's motet has sometimes been considered a concordance with *Suscipe verbum*, but that is only partially true.⁵² Melodically the close resemblance begins at bar 9 of Compère's version in the superius (the music before that is lost) and tenor,⁵³ but the bassus does not match *O genitrix* until bar 15, and the altus not till bar 17; even so, the correspondences are not exact. *Suscipe verbum* follows an anonymous Sanctus (attributed to Compère in pre-1906 sources), which also occurs anonymously in Librone 2 (fols. 35v–36r), but there it is followed, after a different cadence, by a section in fermatas (*O sapientia que ex ore altissimi*), with a custos leading to the *secunda pars* of Compère's motet, *Ave virgo gloriosa*, also anonymous, on the following opening.⁵⁴ The true *prima pars* of Compère's *O genitrix gloriosa* is found in Librone 3 on fols. 51v–52r, following the Sanctus of an unnamed anonymous mass lacking a Kyrie. It is well known that the motets of the *motetti missales* cycles often turn up in different contexts and in different order (no fewer than seventeen motets in Librone [4] also appear in the earlier Libroni), but the case of *Suscipe verbum* is of a different order and remains puzzling. Might it be an earlier version by Compère himself?

51. These stanzas, as with many *motetti missales*, come from a sequence, this one attributed to Adam of Saint-Victor; *Analecta Hymnica*, vol. 54, no. 254, stanzas 18–19. See <www.motetcycles.ch/text/200> (T015).

52. WARD, *The «Motetti Missales» Repertory Reconsidered*, in her Table 1, p. 499 lists «*Suscipe verbum* [= *O genitrix gloriosa*]». She qualifies this, however, on p. 512, stating that «the text and the music have been substantially reworked», with bars 1–20 replaced by twelve bars of new music, shown in her Ex. 1, pp. 512–14.

53. Counting the bars as in Ludwig Finscher's edition: LOYSET COMPÈRE, *Opera omnia*, vol. IV, American Institute of Musicology, n.p. 1961 (*Corpus Mensurabilis Musicae*, 15), pp. 9–31.

54. The *secunda pars*, again anonymous, is also found in Librone 1, fols. 149v–150r.

The tangled web of cross-references between chansons and motets in the Libroni and the prominent position of Coppini, coupled with the suggestive stylistic link to two reworkings of Flemish songs in Florence 121, leads me to suggest that not only the Coppini works but also *Salve mater pietatis* and the motet cycle *Misus est ab arce patris* came from Florence. Coppini himself, a Servite monk, passed most of his career at Santissima Annunziata in Florence; he has no known connection with Milan. By what means could his music have been known to Gaffurio and copied into a manuscript of the Duomo?

Gaspar van Weerbeke, who had returned to service in the Sforza chapel in the spring of 1489,⁵⁵ was in Florence in 1493, as we know from a letter of 30 March 1493 to the ducal secretary, Bartolomeo Calco, from the latter's son-in-law Giovanni Stefano Castiglioni, Milanese ambassador in Florence. In it Castiglioni mentions that he is happy to learn that the 80 ducats Weerbeke had borrowed from him in Florence had been paid back to Calco, and he asks that he be reimbursed.⁵⁶ Weerbeke may have been in Florence looking for singers to recruit to the Milanese court chapel. This was exactly the right time to seek musicians in Florence: in March 1493 payments to singers in the Annunziata's and the Cathedral's books abruptly ceased.⁵⁷ Northern singers had formed a considerable but frequently changing component of the two chapels in the decade up to that time.⁵⁸ Agricola was first paid by the Cathedral chapel in October 1491 (thus for service in September) but left in June 1492. Johannes Ghiselin (Verbonnet) arrived in October 1492. By December the Cathedral chapel had on its roster the northerners Messer Arnolfo da Francia, Arrigo d'Ugo [Isaac] da Fiandra, Bartolomeo d'Arrigo [de Castris] da Fiandra, Carlo di Piero Francioso [de Launoy], Giannes d'Angio, Giovanni Pintelli, Guglielmo d'Arnoldo [de Steynsel] d'Olanda, Piero Loba da Brabante, Pietrichino Bonegli da Piccardia, and Verbonetto di Giovanni [Ghiselin] da Piccardia. The sudden dismissal of the chapels must have produced the same turmoil as in Milan when Galeazzo Maria Sforza was assassinated in 1476. Good singers, of course, could be assured of finding a post elsewhere.

55. MERKLEY – MERKLEY, *Music and Patronage*, p. 386.

56. The letter is partially quoted in EMILIO MOTTA, *Musici alla corte degli Sforza: Ricerche e documenti milanesi*, «Archivio Storico Lombardo», XIV 1897, p. 327 n. 2. Motta cites the source as «Famiglie: Trivulzio». (The document is not cited in MERKLEY – MERKLEY, *Music and Patronage*.)

57. FRANK A. D'ACCONE, *The Singers of San Giovanni in Florence during the 15th Century*, «Journal of the American Musicological Society», XIV/3 1961, pp. 307–58: 346; repr. in D'ACCONE, *Music in Renaissance Florence: Studies and Documents*, Ashgate, Aldershot – Burlington, VT 2006, no. IV. The reason for the dismissal of the singers is not known; D'Accone suggests that it was owing to the political decline of the Medici and the growing influence of Savonarola.

58. See D'ACCONE, *The Singers of San Giovanni*, pp. 342–6 for the northern singers in Florence in 1490–3.

Highly suggestive that Weerbeke did recruit singers from Florence is the presence in Milan later in 1493 of Bartolomeo de Castris, also known as Bartolomeo da Fiandra. No chapel list exists from the Sforza court in the 1490s, but notarial registers show that Bartolomeo rented a house in Milan on 30 September 1493, and then another on 2 September 1494.⁵⁹ By 1495 at the latest Niccolò de Florentia (Niccolò di Lore) was in Milan, renting a house on 25 September.⁶⁰ It is in fact quite likely that Niccolò came at the same time as Bartolomeo, since they constantly travelled together, from Siena in 1481 to Ferrara in the early 1500s, in between holding posts in Florence, Hungary, and Milan.⁶¹ If Bartolomeo and Niccolò remained in Milan, it can be no coincidence that they were hired in Ferrara on 26 November 1499, in the wake of the collapse of the Sforza court with the French invasion and exile of Ludovico Sforza.⁶²

We have no indication that Bartolomeo was a composer, but he was the owner or copyist of music books, if he is identical, as seems likely, with the Bartolomeo who in Florence in the early 1480s owned a small book of music that included three-voice masses, as results from an annotation in a notebook of the Prior of Santissima Annunziata, Antonio Alabanti, which also mentions a «Lomo arme» (crossed out) and a «De tubel plench» in loose sheets.⁶³ Bartolomeo de Castris

59. MERKLEY – MERKLEY, *Music and Patronage*, 393 and 395, referring to ASMi, *Notarile*, b. 4082.

60. MERKLEY – MERKLEY, *Music and Patronage*, p. 395, n. 173, referencing *Notarile*, b. 3730. There is an intriguing possibility that the Flemish singer Guillaume Steynsel, who had served at the Milanese court in the 1480s and then at San Giovanni in Florence from May 1489 to 1493, may have returned to Milan, since he too disappears from Florence in 1493. As Sean Gallagher has shown, he was a close friend of Gaspar van Weerbeke; his letter to Weerbeke of 18 December 1489, partly in Flemish, explaining his departure from Milan and acceptance of a new post in Florence at the urging of Piero de' Medici, has been published by Gallagher in *Belle promesse e fatti nulla: A Letter to Weerbeke and the Treatment of Singers in Florence and Milan*, forthcoming in a volume of essays on Gaspar van Weerbeke. My thanks to Sean Gallagher for sharing it in advance of publication. Particularly interesting is Gallagher's suggestion that Steynsel may have been responsible for the sudden influx of chansons by Antoine Busnoys in Florence; he had been his colleague in the Burgundian chapel. He had made this suggestion earlier in *The Berlin Chansonnier and French Song in Florence, 1450–1490: A New Dating and Its Implications*, «Journal of Musicology», xxiv 2007, pp. 339–64: 356–60.

61. I shall report on these musicians elsewhere.

62. They remained in Ferrara until 1505, when Ercole d'Este died. See LEWIS LOCKWOOD, «Messer Gossino» and Josquin Desprez, in *Studies in Renaissance and Baroque Music in Honor of Arthur Mendel*, ed. by Robert L. Marshall, Bärenreiter, Kassel 1974, pp. 15–24: 18.

63. «Misse in tribus vocibus in libro parvo Bartholomei». GIOVANNI ZANOVELLO, «*In the Church and in the Chapel*»: *Music and Devotional Spaces in the Florentine Church of Santissima Annunziata*, «Journal of the American Musicological Society», LXVII/2 2014, pp. 379–428: 401. On the notebook see pp. 384–5. None of the friars is named Bartolomeo, though a cleric called «Bartolomeo "Ricco"» is paid for singing in 1483 (ZANOVELLO, «*In the Church and in the Chapel*», p. 390). Zanovello has found a remarkable number of documents recording the copying of music at Santissima Annunziata; see his Table 1, pp. 389–92. Two of the more intriguing items are «Figural

was employed at Santissima Annunziata from February 1482 to 1488, with a brief hiatus at St Peter's in Rome in October 1482.⁶⁴ Giovanni Zanovello has suggested that the *Missa De tous biens pleine* might be the anonymous mass preserved in Siena, K.1.2, fols. 168v–181r, and possibly acquired there by Bartolomeo, where, as mentioned, he was recorded as a singer in 1481;⁶⁵ Timothy J. Dickey has proposed, however, that the watermark in the layer in which this mass was copied dates from 1502–4.⁶⁶ Dating from a similar period is the copying of an anonymous untitled mass on the cantus firmus *De tous biens pleine* in Librone 3, fols. 73v–78r (Gloria, Credo, and Sanctus only), which is ascribed to Compère in Berlin, Preussische Staatsbibliothek, MS Mus. 40634 (now in Kraków, Biblioteka Jagiellońska).⁶⁷ If it did come from Florence, however, the elegant Italian hand that copied it in Librone 3 (and also copied Florence, Biblioteca del Conservatorio, MS Basevi 2441)⁶⁸ cannot have been that of Bartolomeo or Niccolò, because they had both left Milan by 1500, and one of the pieces copied by that scribe, Josquin's *Missa L'homme armé sexti toni*, must date from 1502 or later since it was copied from Petrucci's edition of that date.⁶⁹

songs for the voices bought from certain Frenchmen» on 10 October 1481 and «1 lira given to a French singer for lending a book of figural chant» on 2 November 1481. On 25 May 1482 Alabanti was «reimbursed for having five Masses, three motets, and some laude copied and for paying lunch to the Papal singers who provided them». The original document is printed in FRANK D'ACCONE, *Sacred Music in Florence in Savonarola's Time*, in *Una città e il suo profeta, Firenze di fronte al Savonarola*, ed. by Gian Carlo Garfagnini, SISMEL – Edizioni del Galluzzo, Florence 2001, pp. 311–54: 339 (repr. in his *Music in Renaissance Florence*, no. VI), which specifies that Alabanti paid the money in Rome to the papal singers, who gave him the music: «i quali dettono la chopia di dette messe e chanti». This is a small indication of how easily music was transmitted. What a pity that this manuscript has not survived!

64. D'ACCONE, *The Singers*, pp. 334–6, and ZANOVELLO, «*In the Church and in the Chapel*», pp. 390–1.

65. ZANOVELLO, «*In the Church and in the Chapel*», p. 402, acknowledging Joshua Rifkin for suggesting the connection.

66. TIMOTHY J. DICKEY, *Rethinking the Siena Choirbook: A New Date and Implications for its Musical Contents*, «*Early Music History*», XXIV 2005, pp. 1–52: 3.

67. Also to Johannes Notens, if that inscription on a previous page refers to a composer. Three other later sources are anonymous. Murray Steib argues for Compère's authorship in *Loyset Compère and His Recently Rediscovered «Missa De tous biens plaine»*, «*Journal of Musicology*», XI 1993, pp. 437–54.

68. JOSHUA RIFKIN, *Scribal Concordances for Some Renaissance Manuscripts in Florentine Libraries*, «*Journal of the American Musicological Society*», XXVI/2 1973, pp. 305–26: 306. He believes that Florence 2441 was copied in Milan; the repertory suggests a date after 1510.

69. Jesse Rodin, in the Critical Commentary to NJE 6: *Masses Based on Secular Monophonic Songs*, vol. II, Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, Utrecht 2014, p. 27. This was first noted by DAVID FALLOWS, *Josquin and Milan*, «*Plainsong and Medieval Music*», V 1996, pp. 69–80: n. 19, crediting Joshua Rifkin. Paul and Lora Merkle cast doubt on this hypothesis (*Music and Patronage*, pp. 330–1), but a telltale sign is the presence of the unusual mensuration sign for sesquialtera, ♩̇, which was imposed by Petrus Castellanus (see above, n. 35).

Could Bartolomeo (or Niccolò) be the main scribe of Librone [4]? The same hand, as Joshua Rifkin noticed, is also found in Librone 3.⁷⁰ Although no details were provided in the *Census-Catalogue* entry, he must have had in mind the scribe that Jeppesen identified as Scribe V,⁷¹ who is responsible for the Coppini compositions and the anonymous Gloria and Credo on fols. 159v–162r, attributed to Compère in the index, as well as several motets, four of which are also found in Librone [4].⁷² I agree that the hands are the same. Although some letter forms and F clefs sometimes differ, and the notes are at times more rounded, that is true of both hands; the scribe was competent, but not truly professional. And in the more rounded form of the notes the hand matches Jeppesen's Scribe I, as noted by Joshua Rifkin, suggesting that this scribe copied the music at different times.⁷³

It is very likely that Bartolomeo (or perhaps Weerbeke, on his 1493 trip to Florence) was the conduit for Alessandro Coppini's music in Librone 3. Coppini was a novice at the Servite convent of Santissima Annunziata in Florence in 1478; after leaving to study at Bologna at an unknown date, he returned to the convent in 1489, as assistant organist and music teacher. He served in the Annunziata's chapel until April 1493, overlapping with Bartolomeo de Castris at San Giovanni in 1492–3.⁷⁴ Among his colleagues at Santissima Annunziata were Isaac and Agricola. Given his skill in composing, Frank D'Accone suggested that Coppini might have studied with one of these composers. His name disappears from the account books at the end of April 1493, coinciding with the dissolution of the Florentine musical chapels, and he was absent until late summer 1497, reappearing in the following year

70. His identification is noted in *Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music 1400–1550*, vol. II, American Institute of Musicology – Hänssler-Verlag, Neuhausen-Stuttgart 1982 (Renaissance Manuscript Studies, 1), p. 154.

71. KNUD JEPPESEN, *Die 3 Gafurius-Kodizes der Fabbrica del Duomo, Milano*, «Acta Musicologica», III/1 1931, pp. 14–28. He lists the scribes on pp. 15–16.

72. Weerbeke's *Sancti spiritus adsit* and three anonymous motets, *Caeli quondam roraverunt*, *Imperatrix gloriosa*, and *Salve verbi sacra parens*. These are attributable to Gaffurio, as *Imperatrix gloriosa* is the basis of his *Missa Imperatrix gloriosa* in that manuscript, and the motets surround it.

73. Joshua Rifkin characterized Scribe V as «surely a later evolution of Scribe I» in *Munich, Milan, and a Marian Motet: Dating Josquin's «Ave Maria ... virgo serena»*, «Journal of the American Musicological Society», LVI/2 2003, pp. 239–350: 310 n. 149. Scribe I copied compositions by Gaffurio, but also — another Florentine connection — Isaac's *Missa Comment peult avoir joye* (without title), as well as Josquin's *Alma redemptoris mater/Ave regina celorum* and three anonymous motets.

74. See FRANK A. D'ACCONE, *Alessandro Coppini and Bartolomeo degli Organi: Two Florentine Composers of the Renaissance*, in *Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte IV*, hrsg. von Friedrich Lippmann, Böhlau, Cologne – Graz 1967 (= «Analecta Musicologica», IV), pp. 38–76: 40; repr. in D'ACCONE, *Music in Renaissance Florence*, no. IX. Bartolomeo de Castris and Niccolò di Lore rejoined the Cathedral chapel by October 1492 (being paid for September). D'ACCONE, *The Singers of San Giovanni*, p. 345.

at Santa Maria Nuova in Florence as chaplain and organist.⁷⁵ Perhaps he too went to Milan, though as a Servite friar it would be difficult to trace him.⁷⁶

Bartolomeo, who was Flemish, may also be responsible for the transmission of the other pieces discussed above that have links with compositions originating in Florence, the anonymous settings of *Meschine su chut chiru* and *O Venus bant* from Marietta's songbook, based on Flemish texts. That may be true also of the propensity to arrange secular music as motets, as demonstrated in Coppini's rearrangement of a chanson, possibly *Vecy la danse barbari*, and the anonymous arrangement of Ninot le Petit's *Et la la la* in Librone 3, as well as the *Missus est ab arce patris* cycle in Librone [4]. Such rearrangements may stem from pedagogical practices of the time: take this composition and create a new version, using the same melodies. I posited just this scenario for another piece in Marietta's songbook, the anonymous three-voice textless piece on fols. 36v–37r, perhaps composed by Marietta herself.⁷⁷ The first four bars are exactly like Isaac's textless composition in Florence 229 on fols. 269v–270r (an *unicum*),⁷⁸ though a fifth higher, but then it continues differently, ending in bar 27 (Isaac's composition extends to forty-four bars). Perhaps the student was given only the first four bars. The cadences are awkward and the piece, beginning on D with a B flat signature, ends unexpectedly on C. Moreover, the first six bars are repeated literally in bars 15–20, an expedient way to get through the piece. It is not surprising that it is an *unicum*.

This raises the question whether the transformation of secular works into motets as a pedagogical device was a practice in Florence. In his notebook Prior Alabanti lists the singers of Santissima Annunziata (here the friars) according to their ranges: three tenoristi, three contrabassi, four contralti, and eleven *suprani* (one is crossed out). Then follow four *Magistri musice*, also all friars: one is to teach the

75. D'ACCONNE, *Alessandro Coppini*, p. 41.

76. Indeed, D'Accone has already suggested (*Alessandro Coppini*, p. 41) that he might have moved to Milan, in view of his compositions in Librone 3. After he returned to Florence, he remained till October 1516 (p. 41). There is a gap, however, between 1505 and 1509 (p. 43). Possibly he went to France; in July 1507 Louis XII wrote to the commune of Florence, complaining that «Alexandre Copin, religieux de Nostre-Dame des Sers» was detained at Florence, which displeased the king because of his «vertu et sciences de musicque», and he asked that he be allowed to return to his convent. Joshua Rifkin called attention to this connection in *Jean Michel and «Lucas Wagenrieder»: Some New Findings*, «Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis», LV 2005, pp. 113–52: 120–1; see n. 23 for the letter and its source. The question of a French connection arises in the context of the preservation of the motet *Rogamus per patris* ascribed to «Copinet» in a now fragmentary manuscript, the copyist of which Rifkin has identified as Jean Michel of Ferrara. Only one gathering of the tenor partbook has survived, in Paris, Bibliothèque nationale de France, fonds du Conservatoire, Rés. 1431. The motet is presumably for six voices; Rifkin suggests that it is not dissimilar to the six-voice motet *Hodie nobis caelorum rex* (p. 120).

77. BLACKBURN, *Two «Carnival Songs» Unmasked*, pp. 148–9.

78. Modern edition in *A Florentine Chansonnier*, ed. Brown, music volume, pp. 587–8.

novices, another to teach the «tenoristas, altos, et bassos», and a third to teach the «contraltos». Specifically, these masters teach laude to the Virgin, motets, psalms, hymns and Magnificats, and masses.⁷⁹ From the amount of music that was copied at the convent, it is clear that it was a major teaching institution. Present were in addition the professional singers and composers, such as Bartolomeo, Agricola, and Isaac, who might have taught talented singers to compose.

The Florentine connection for the unusual repertory in the Milanese Libroni 3 and [4] remains a hypothesis for now: there is too much we do not know about the Milanese court chapel in the 1490s and later. The dissolution of the Florentine chapels in 1493 did at some point lead to at least two of their singers, Bartolomeo de Castris and Niccolò di Lore, moving to Milan, and it might have been expected that they would bring new repertory with them.

A related question, currently unanswerable, is the date of the two manuscripts. The portion of Librone 3 copied in the elegant Italian hand, as demonstrated, must date from 1502 or later, a period when Milan was under French domination. The court, in whatever form it was preserved — hardly anything is known — must have been far from its glory under the Sforzas. The situation at the Duomo continued as before, though the singers were not northerners. Gaffurio adjusted to the new regime: he was happy to designate himself «royal musician» on the title page of his *Angelicum ac divinum opus musice* of 1508. Perhaps he thought it might be a good idea for the Duomo to be able to perform more music by French composers: Librone 3 includes a Gloria and Credo by Loyset Compère, two masses by Brumel, and three by Josquin, in addition to motets by Josquin and Compère. Librone [4], largely of music by Gaffurio and composers who had been at the Sforza court, may date from approximately the same time as Librone 3, though the repertory does not have any telltale signs of being later than 1500. As mentioned above, a nineteenth-century source dates it 1507.

Florence is known for its *canti carnascialeschi*: songs sung at carnival, perhaps in masks, in which companies of young men disguise themselves, often as tradesmen or mercenary soldiers, and parade through the city on carts. In this essay I have taken the mask off a cycle of motets in Librone [4] based on Agricola's *Si dedero*. It joins two other companions in Librone 3 already revealed by Richard Sherr as arrangements of chansons, hiding without text or with a Latin text. More may be lurking in disguise. The scholarly tendency is to ignore anonymous works; I hope to have demonstrated that we have much to learn from them.

79. See ZANOVELLO, «*In the Church and in the Chapel*», pp. 385–6.

FRANCHINO GAFFURIO COMPOSITORE:
TRA INDAGINE STILISTICA E NUOVE CONFERME ATTRIBUTIVE

Nel 1963, a proposito dei *motetti missales* attestati nei quattro Libroni di Gaffurio, Edward Lowinsky si produsse in un'affermazione che suscitò un certo scalpore: «the “substitute Masses” contained in the Gafori codices are simply motet cycles adapted by Gafori *loco missae* in order to suit his own taste and preference (and possibly those of the court of Milan). Gafori chose, naturally enough, from the work of former and present ‘Milanese’ masters».¹ Questa esplosiva dichiarazione si poneva in aperto contrasto con tutte le convinzioni riguardo i *motetti missales* — convinzioni all'epoca condivise dalla comunità scientifica e che si fondavano sul paradigma formalizzato da Thomas Noblitt sulla base dei pochi cicli presi in considerazione² — e per questo motivo incontrò un rifiuto pressoché unanime.³

1. EDWARD E. LOWINSKY, *Scholarship in the Renaissance*, «Renaissance News», XVI 1963, pp. 255–61: 259, ripubblicato in *Music in the Culture of the Renaissance and Other Essays*, ed. by Bonnie J. Blackburn, 2 voll., University of Chicago Press, Chicago 1989, II, pp. 531–4.

2. Cfr. THOMAS L. NOBLITT, *The Ambrosian «Motetti Missales» Repertory*, «Musica Disciplina», XXII 1968, pp. 77–103. Noblitt elencò con precisione le caratteristiche del genere dei *motetti missales*: uniformità modale e mensurale; la presenza di un mottetto ad andamento accordale, caratterizzato dalle corone e portatore di una testo *de Corpore Christi* (*ad Elevationem*) e un numero standard di sette o otto mottetti. Questo paradigma fu, però, formulato a partire dall'osservazione di un repertorio molto limitato: *Salve mater salvatoris* (Librone 1, cc. 84v–93r) di Gaffurio, *Ave mundi domina* (Librone 1, cc. 126v–134r) e *Quam pulchra es* (Librone 1, cc. 134v–143r) di Weerbeke, *Ave domine Iesu Christe* (Librone 1, cc. 162v–170r), *Hodie nobis de virgine* (Librone 1, cc. 171v–179r) e la [Missa] *Galeazescha* (Librone 3, cc. 125v–135r) di Compère, oltre agli anonimi *Gaude flore virginali* e *Natus sapientia* (Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. ms. 3154, cc. 38v–43r e 43v–48v). Al riguardo va precisato che l'attribuzione a Compère di *Ave domine Iesu Christe* è messa in dubbio da Joshua Rifkin e Clare Bokulich; cfr. JOSHUA RIFKIN, *Munich, Milan and a Marian Motet: Dating Josquin's «Ave Maria ... virgo serena»*, «Journal of the American Musicological Society», LVI/2 2003, pp. 239–350: 246 n. 21 e 259 n. 49, e CLARE BOKULICH, *Metre and the «Motetti missales»*, in *Motet Cycles between Devotion and Liturgy*, ed. by Daniele V. Filippi and Agnese Pavanello, Schwabe, Basel 2019 (Schola Cantorum Basiliensis Scripta, 7), pp. 397–427: 416. Noblitt non prese assolutamente in considerazione la possibile esistenza di cicli incompleti come, per l'appunto i «non standardized cycles» individuati da Ward e Gasser (v. *infra* n. 4).

3. Cfr. DAVID E. CRAWFORD, *Review of: Thomas Noblitt – «The “Motetti Missales” of the Late Fifteenth Century»*, «Current Musicology», X 1970, pp. 102–8: 105; LUDWIG FINSCHER, *Zum Verhältnis von Imitationstechnik und Textbehandlung im Zeitalter Josquins*, in *Renaissance-Studien: Helmuth Osthoff zum 80. Geburtstag*, hrsg. von Ludwig Finscher, Schneider, Tutzing 1979, pp. 57–72: 69 e RIFKIN, *Munich, Milan and a Marian Motet*, p. 252.

Nel 1964 — ossia un anno dopo l'articolo di Lowinsky — anche Ludwig Finscher prese posizione sull'argomento formulandone una più flessibile descrizione; egli, stavolta, tenne in debita considerazione anche l'esistenza di ulteriori cicli motettistici non del tutto aderenti al modello fino ad allora condiviso e, in questo modo, in un certo senso aprì la strada alle successive indagini di Lynn Halpern Ward e Nolan Gasser i quali, da parte loro, individuarono e censirono nuovi cicli di *motetti missales* «non standardized». ⁴ Come ho già avuto occasione di argomentare dettagliatamente, ⁵ la flessibilità delineata da Finscher, Ward e Gasser e persino le affermazioni apparentemente estreme di Lowinsky, a mio avviso, trovano conferma nell'assetto della *tabula* che introduce il Librone 1. Secondo la mia interpretazione essa è, infatti, una sorta di elenco che, grazie alla didascalia *Motetti missales consequentes*, non si limita a rubricare i cicli di *motetti missales* completi e regolarmente composti e attestati come tali, ⁶ ma regola anche l'associazione e l'esecuzione in sequenza di altri mottetti pur non contigui all'interno del codice, determinandone, in tal modo, l'afferenza a veri e propri set virtuali. ⁷

In questa sede intendo focalizzare l'attenzione proprio su uno di questi cicli composto dai mottetti *Magnum nomen domini* e *Audi benigne conditor* di Franchino Gaffurio che la *tabula* associa agli adespoti *O Iesu dulcissime* e *Trophaeum crucis*. ⁸

Come risulta chiaramente dall'Es. 1, sebbene essi non siano consecutivi all'interno del volume, ⁹ la *tabula* del Librone li raggruppa suggerendone, quindi, l'esecuzione in successione e ascrivendoli, a mio avviso, a un medesimo ciclo virtuale. ¹⁰ Benché la loro associazione non desti problemi sul fronte del comune organico a 5 voci, sussiste una perplessità relativamente alla mancanza di omogeneità modale: *Trophaeum crucis*, infatti, è in dorico con finale in *re*, mentre gli altri tre mottetti sono in lidio con finale in *fa*. È, forse, possibile che anche il presupposto

4. Cfr. LUDWIG FINSCHER, *Loyset Compère (c.1450–1518): Life and Works*, American Institute of Musicology, [Roma] 1964, p. 90; LYNN HALPERN WARD, *The «Motetti Missales» Repertory Reconsidered*, «Journal of the American Musicological Society», XXXIX/3 1986, pp. 491–523 e NOLAN GASSER, *The Marian Motet Cycles of the Gaffurius Codices: a Musical and Liturgico-Devotional Study*, tesi di dottorato, Stanford University 2001, pp. 227–36.

5. Cfr. FRANCESCO ROCCO ROSSI, *Surveying the First Gaffurius Codex: Reconsiderations on the «Motetti missales» Paradigm*, in *Motet Cycles between Devotion and Liturgy*, pp. 381–95.

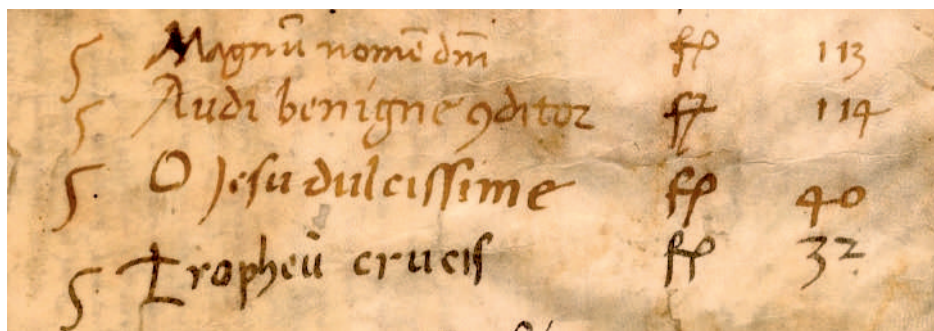
6. Ossia i cicli elencati nella n. 2.

7. Cfr. ROSSI, *Surveying the First Gaffurius Codex*. In tutti i casi presi in considerazione, si tratta di composizioni omogenee per quel che concerne l'ambito modale e il numero di voci.

8. Questi mottetti sono attestati rispettivamente alle cc. 112v–113r, 113v–114r, 39v–40r e 31v–32r.

9. A destra dell'incipit è regolarmente attestata la collocazione di ciascun mottetto: cc. 113, 114, 40 e 32. Solo i primi due (entrambi sicuramente di Gaffurio) sono attestati in successione, mentre gli altri risultano copiati in luoghi lontani del volume.

10. Questi mottetti (insieme ai regolari cicli di *motetti missales*) sono elencati dalla *tabula* nella colonna di destra introdotta dalla didascalia *Motetti missales consequentes*; cfr. ROSSI, *Surveying the First Gaffurius Codex*.



Es. 1 – Particolare della *tabula* introduttiva del Librone
(© Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano)

della condivisione dell'ambito modale propugnato da Noblitt non sia poi così vincolante;¹¹ ciononostante ritengo più prudente concentrare l'attenzione su *Magnum nomen domini*, *Audi benigne conditor* e *O Iesu dulcissime* che sicuramente manifestano un maggiore grado di omogeneità. E ritengo non sia un caso che queste tre composizioni, insieme a *O sacrum convivium*, un altro mottetto a 5 voci di Gaffurio, siano enumerate da Ward come un vero e proprio ciclo all'interno della sua ricognizione nel quarto Librone,¹² dove risultano attestate, stavolta, in regolare successione.¹³ Evidentemente l'ultimo codice gaffuriano propone raggruppamenti alternativi confermando in tal modo la flessibilità del genere dei *motetti missales* (perlomeno dei «non standardized cycles») e la loro adattabilità a esigenze esecutive viepiù diverse.¹⁴ Ma la Ward si spinge oltre segnalando un collegamento fra *O sacrum convivium* e un ulteriore mottetto a 5 voci di Gaffurio, *Accepta Christi munera*, attestati uno dopo l'altro nel secondo Librone (cc. 54v–56r). A fronte di queste mutevoli connessioni, probabilmente dettate da diverse esigenze liturgiche, Ward colloca (se pur con formula dubitativa) questi cinque mottetti fra le «Complete (?) Versions of Incomplete Cycles in MilD 4».¹⁵

Personalmente condivido senza riserve la posizione della studiosa e sono convinto che si possa tranquillamente parlare di un ciclo *Magnum nomen domini* — forse copiato nella sua interezza in un qualsivoglia altro testimone a noi sconosciuto o addirittura perduto per sempre — composto da *Magnum nomen domini*, *Audi benigne conditor*, *O Iesu dulcissime*, *O sacrum convivium* e *Accepta Christi munera*; un

11. Cfr. NOBLITT, *The Ambrosian «Motetti Missales» Repertory*, p. 87.

12. Cfr. WARD, *The «Motetti Missales» Repertory*, p. 506.

13. Cfr. Librone [4], cc. 95v–99r.

14. Va comunque precisato che anche la [Missa] *Galezescha* di Compère è stata oggetto di un trattamento flessibile; il primo Librone, infatti, ne attesta solo tre mottetti: *Ave virgo gloriosa*, *Ave salus infirmorum* e *Ave sponsa verbi summi* (cc. 143v–149r), regolarmente rubricati nella *tabula* introduttiva.

15. Cfr. WARD, *The «Motetti Missales» Repertory*, p. 506.

gruppo di composizioni da cui i Libroni gaffuriani attingono un numero sempre variabile di mottetti associandoli in raggruppamenti ogni volta diversi.

La possibilità che questi cinque mottetti afferiscano a un unico set deve, comunque, essere suffragata da ulteriori indagini che, senza sperare di giungere a una 'prova provata', possano offrire quantomeno una base di ragionevole plausibilità. Sicuramente a vantaggio di questa ipotesi risiede la circostanza che si tratterebbe degli unici mottetti a 5 voci di Gaffurio attestati all'interno dell'intero corpus dei Libroni milanesi; il condizionale è determinato dalla presenza di *O Iesu dulcissime* che, come sopra anticipato, nel manoscritto è adespoto e del quale è, pertanto, necessario valutare l'autenticità. In parallelo, poi, è indispensabile procedere a un'ulteriore indagine che consenta di individuare dei parametri stilistici comuni che connettano l'uno all'altro questi mottetti, conferendo al loro insieme lo status di 'ciclo'.

Per quel che concerne la paternità di *O Iesu dulcissime*, va precisato che solo Fabio Fano, nel 1953, discutendo di alcune composizioni del primo Librone, ne suggerì con chiarezza l'attribuzione al teorico Iodigiano: «[...] da notare, però, che nel Lib. 1, mentre il primo di questi due mottetti [*Audi benigne conditor*] porta il nome del Gaffurio, il secondo [*O Iesu dulcissime*] è anonimo; tuttavia l'affinità di stile e di espressione è tale che ci sembra senz'altro si possano attribuire i due pezzi allo stesso autore».¹⁶

Purtroppo, forse a causa della mancanza di più stringenti motivazioni, la proposta di Fano passò inosservata e a tutt'oggi il mottetto è per lo più considerato estraneo al catalogo gaffuriano.¹⁷ Per procedere all'indagine attributiva, *O Iesu dulcissime* sarà analizzato insieme agli altri quattro mottetti al fine di individuare una possibile serie di prerogative musicali condivise e tali da suffragare l'appartenenza a un medesimo progetto compositivo e, di conseguenza, confermare la paternità gaffuriana. Ricalcando, quindi, i criteri applicati da Daniele Filippi nell'unico studio analitico recente dedicato a Gaffurio,¹⁸ mi sono mosso *in primis* alla ricerca di una qualsivoglia trama di relazioni motiviche.

16. FABIO FANO, *Note su Franchino Gaffurio*, «Rivista Musicale Italiana», LV 1953, pp. 225–50: 244.

17. Il DIAMM (Digital Image Archive of Medieval Music) e il CMME (Computerized Mensural Music Editing Project) non lo attribuiscono a Gaffurio: cfr. <<http://www.diamm.ac.uk/jsp/Descriptions?op=ITEM&itemKey=8367>> e <<http://www.cmme.org/database/sources/138>>. Bonnie Blackburn, invece, nella voce dedicata a Gaffurio del *Grove Music Online* (<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/10477>>, visitata il 30 aprile 2017) lo attribuisce al teorico Iodigiano senza, però, fornire alcuna motivazione in tal senso. Anche Ward lo ascrive a Gaffurio senza procedere ad alcuna indagine stilistica perchè «it belongs to a cycle for which the authorship of one or more of its components has been established»; cfr. WARD, *The «Motetti Missales» Repertory*, pp. 496 e 500.

18. Cfr. DANIELE V. FILIPPI, *Text, Form, and Style in Franchino Gaffurio's Motets*, in *The Motet around 1500: On the Relationship of Imitation and Text Treatment?*, ed. by Thomas Schmidt-Beste, Brepols, Turnhout 2012, pp. 383–407.

Innanzitutto si rileva la presenza di un nucleo melodico (motivo A) desunto dall'incipit del superius di *Magnum nomen domini* e condiviso da tutti i mottetti (Ess. 2a–f).¹⁹



Es. 2a – Motivo A: *Magnum nomen domini*, superius, bb. 1–7

Es. 2b – Motivo A: *O Iesu dulcissime*, tenor I e II, bb. 1–13

Es. 2c – Motivo A: *O Iesu dulcissime*, superius, bb. 36–40

Es. 2d – Motivo A: *Accepta Christi munera*, superius, bb. 4–9

Es. 2e – Motivo A: *Audi benigne conditor*, superius, bb. 13–9

Es. 2f – Motivo A: *O sacrum convivium*, superius, bb. 5–8

19. Ritornero *infra* sulla condivisione di questo frammento (v. Ess. 6–11). Per gli esempi relativi a *Magnum nomen domini*, *Audi benigne conditor*, *O sacrum convivium* e *Accepta Christi munera*, la partitura di riferimento è FRANCHINO GAFFURIO, *Mottetti*, a c. di Luciano Migliavacca, Veneranda Fabbrica del Duomo, Milano 1959. Gli esempi relativi a *O Iesu dulcissime* sono invece desunti da una mia trascrizione.

Questa trama di relazioni melodiche trasversale a tutti i mottetti si arricchisce di altri tre piccoli motivi che *O Iesu dulcissime* condivide rispettivamente con *Audi benigne conditor* (motivo B / Ess. 3a e b), con *Magnum nomen domini* (motivo C / Es. 4a e b) e con *O sacrum convivium* (motivo D / Ess. 5a e b); frammenti che, oltre a conferire un'ulteriore dose di coesione melodica all'interno del ciclo, a mio avviso costituiscono un altro tassello nel processo attributivo di *O Iesu dulcissime*.



Es. 3a – Motivo B: *O Iesu dulcissime*, superius, bb. 13–6



Es. 3b – Motivo B: *Audi benigne conditor*, superius, bb. 28–30



Es. 4a – Motivo C: *O Iesu dulcissime*, superius, bb. 22–6



Es. 4b – Motivo C: *Magnum nomen domini*, superius, bb. 12–7



Es. 5a – Motivo D: *O Iesu dulcissime*, altus, bb. 7–13



Es. 5b – Motivo D: *O sacrum convivium*, altus, bb. 14–21

Decisamente più interessante è, poi, un altro ‘meccanismo’ compositivo implementato evidentemente con lo scopo di conferire al ciclo un principio unitario

ancora più solido di quello garantito dalla semplice condivisione di nuclei melodici. L'incipit e la conclusione dell'intero blocco polifonico di *Magnum nomen domini*²⁰ — ossia, come si suol dire, luoghi particolarmente enfatici della composizione — costituiscono una riserva di materiale musicale che dà luogo a episodi quasi parodistici all'interno di tutti i mottetti del ciclo.

Si osservi il blocco iniziale di *Magnum nomen domini* (Es. 6).

Es. 6 – *Magnum nomen domini*, bb. 1–7

In questa porzione iniziale del mottetto sono individuabili alcuni segmenti melodici assegnati alle diverse parti vocali: innanzitutto il motivo A sopra illustrato e A₁, che ne costituisce la riduzione, entrambi nel superius. Nell'altus, invece, si segnala la presenza di sole quattro note ma dotate di una fisionomia ritmico-melodica molto marcata (W). Di dimensioni ancora inferiori, ma altrettanto riconoscibili, sono i motivi Y e X assegnati rispettivamente al tenor I e al tenor II che, in *Magnum nomen domini*, si fronteggiano per moto contrario. Per finire nel bassus si nota un movimento melodico, sicuramente indotto dalla natura modale del brano, imperniato sul *do* e sul *fa* rispettivamente *repercussio* e *finalis* del modo lidio. Una tale insistenza su queste due note, però, mi pare gli conferisca un carattere ritmico-melodico talmente spiccato da consegnargli lo *status* di motivo Z.

Questi piccoli segmenti motivici trovano collocazione anche nei restanti mottetti del ciclo creando un interessante reticolo di rimandi che, nonostante le

20. Rispettivamente bb. 1–7 e 31–34.

minime dimensioni, costituiscono un segnale dell'esistenza di una sorta di DNA compositivo comune.

In *Accepta Christi munera* (Es. 7), per esempio, tutti questi nuclei melodici trovano sistemazione in un allineamento verticale quasi sovrapponibile a quello di *Magnum nomen domini*.

Es. 7 – *Accepta Christi munera*, bb. 4–11

Anche in *O sacrum convivium* rileviamo una configurazione abbastanza simile con la sola eccezione della mancanza di W (Es. 8).

Es. 8 – *O sacrum convivium*, bb. 17–22

Più movimentata è, invece, la riproposizione di questi elementi motivici in *Audi benigne conditor* (Es. 9). Z è assente ed è sostituito da W che, quindi, viene

enunciato due volte rispettivamente nell'altus e nel bassus. Anche Y è duplicato e collocato dapprima al tenor II con una fisionomia pressoché immutata (quindi in successione con X) e poco oltre nel tenor I con un profilo melodico più ornato.

Es. 9 – *Audi benigne conditor*, bb. 10–20

All'interno di *O Iesu dulcissime* troviamo nuovamente quasi tutti i nuclei melodici sopra individuati, ma tra loro smembrati e diversamente ricollocati in due diversi luoghi della composizione.

L'Es. 10 illustra un passo del mottetto in cui compaiono solo Y e W — quest'ultimo due volte — rispettivamente nel tenor I e nell'altus.

Es. 10 – *O Iesu dulcissime*, bb. 9–14

In un successivo passaggio troviamo, invece, **A₁** (ossia il segmento finale di **A**) e **X** posto in imitazione due volte nel tenor I e una volta nel tenor II. In entrambi i passaggi è omissa **Z**.

Es. 11 – *O Iesu dulcissime*, bb. 33–40

Se i passi sopra descritti denunciano, a mio avviso, un intento creativo comune, ancora più clamoroso mi pare l’episodio di parodia a carico dell’explicit di *Magnum nomen domini*; un blocco polifonico che ricorre nelle altre composizioni del ciclo con una tale perspicuità — quantunque sia ogni volta soggetto a sempre nuova parafrasi melodica — da trasformarsi in un’eloquente dimostrazione dell’afferenza a un medesimo progetto compositivo.

Questa porzione conclusiva consta di tre motivi: **1** assegnato al superius, **2** al tenor I e al tenor II che concludono il brano cantando all’unisono, **3** al bassus ulteriormente declinato nelle due metà $3/1$ e $3/2$ (Es. 12).

Es. 12 – *Magnum nomen domini*, bb. 31–4

Tutti questi nuclei melodici (manca solo $3/1$) vengono riproposti, parafrasati ma con assetto simile, nell’explicit di *Accepta Christi munera* (Es. 13). Particolarmente interessante è la trasformazione del nucleo **2** che dall’unisono tra tenor I e II di *Magnum nomen domini* viene qui convertito in imitazione canonica (se pur imperfetta).

2/ 1
a - ni - mas, De - us no - ster.
a - ni - mas, De - us no - ster.
ni - mas De - us no - ster. 2
a - ni - mas De - us no - ster. 2
a - ni - mas De - us no - ster.
a - ni - mas De - us no - ster.

Es. 13 – *Accepta Christi munera*, bb. 21–5

Sebbene in *Audi benigne conditor* e *O sacrum convivium* l’episodio parodistico non sia collocato nella conclusione, mantiene immutata la propria configurazione — fatta salva l’ornamentazione ogni volta diversa a carico di questi frammenti motivici — e, come già rilevato in *Accepta Christi munera*, è proposta l’imitazione canonica tra tenor I e II sul motivo 2 (Ess. 14 e 15).

10
No - stras pre - ces cum fle - ti - bus. Scru - ta - tor
No - stras pre - ces cum fle - ti - bus. Scru - ta - tor al
di - tor, no - stras pre - ces. Scru
di - tor, no - stras pre - ces. Scru
No - stras pre - ces cum fle - ti - bus. Scru - ta - tor al - me cor - di - um

Es. 14 – *Audi benigne conditor*, bb. 10–20

5
O - sa - crum con - vi - vi - um in quo Chri - stus su - mi - tur
vi - um in quo Chri - stus su - mi - tur, su - mi - tur: re - co - li - tur
vi - um in quo Chri - stus su - mi - tur. re
sa - crum con - vi - vi - um in quo Chri - stus su - mi - tur
con - vi - vi - um in quo Chri - stus su - mi - tur: in quo Chri - stus su - mi - tur

Es. 15 – *O sacrum convivium*, bb. 5–15

In *O Iesu dulcissime* l'intero episodio parodistico ritorna in posizione conclusiva e con un assetto simile a quello di *Magnum nomen domini*; si rileva solo l'affrancamento dall'imitazione canonica dei due *tenores* impegnati ciascuno in una personale parafrasi del motivo 2 (Es. 16).

The musical score for 'O Iesu dulcissime' (Es. 16) spans measures 42 to 50. It is written in G major and 8/8 time. The score consists of four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are: 'per - sa - lu - tis po - cu - lum.' The score includes first and second endings, and a 3/1 time signature change.

Es. 16 – *O Iesu dulcissime*, bb. 42–50

A fronte di quanto sopra illustrato ritengo che *Magnum nomen domini*, *Audi benigne conditor*, *O Iesu dulcissime*, *O sacrum convivium* e *Accepta Christi munera* siano frutto di un'unica pianificazione compositiva: affermazione, questa, che non solo ratifica l'attribuzione di *O Iesu dulcissime* a Gaffurio, ma conferma l'intuizione di Lynn Halpern Ward a proposito dell'esistenza di un ciclo *Magnum nomen domini*. Inoltre — il che mi pare ancora più interessante — verrebbe implicitamente confermata la sconcertante affermazione di Lowinsky circa i possibili interventi di Gaffurio che avrebbe 'manipolato' cicli preesistenti adattandoli di volta in volta a diverse esigenze.²¹ Dal ciclo *Magnum nomen domini*, quindi, il primo Librone avrebbe attinto *Magnum nomen domini*, *Audi benigne conditor* e *O Iesu dulcissime* delegando alla *tabula* introduttiva il compito di raggrupparli virtualmente in sede esecutiva. Nel secondo Librone, invece, è proposta una selezione limitata a due soli mottetti (*O sacrum convivium* e *Accepta Christi munera*) e, per finire, il quarto ne attesta quattro (*Magnum nomen domini*, *Audi benigne conditor*, *O sacrum convivium* e *O Iesu dulcissime*).²² D'altronde all'interno dei quattro Libroni del Duomo di Milano è possibile rilevare ulteriori tracce di simili interventi gaffuriani finalizzati a una parziale selezione e ricollocazione di composizioni estrapolate da cicli di più ampie dimensioni. Come sopra anticipato,²³ è ciò che accade a tre mottetti della [Missa] *Galezescha* di Compère (*Ave virgo gloriosa*, *Ave salus infirmorum* e *Ave sponsa verbi summi*) che nel primo Librone risultano estrapolati dal resto del ciclo e attestati in successione alle

21. Cfr. *supra* n. 1.

22. Cfr. WARD, *The «Motetti Missales» Repertory*, p. 506.

23. Cfr. n. 14.

cc. 143v–149r.²⁴ A tal proposito non posso che concordare pienamente con Gasser il quale ipotizzò che «Compère wrote all seven motets as a single cycle [...] and [...] motets 1, 2, and 4 were later editorially singled out to form a separate *Motetti Missales* cycle — demonstrating the later flexible performance practice of the genre — before the entire cycle was reassembled for inclusion in *MilD 3*».²⁵

Ciò detto, per il momento è destinato a restare senza risposta l'interrogativo a proposito dell'autenticità dell'adespoto *Trophaeum crucis* che, come sopra illustrato, è attestato nella *tabula* in associazione con *Magnum nomen domini*, *Audi benigne conditor* e *O Iesu dulcissime* sebbene sia da noi giudicato incompatibile con gli altri mottetti; si tratterebbe, infatti, dell'unico caso di disomogeneità modale all'interno di un ciclo.

Inoltre *Trophaeum crucis* rivela solo modesti legami melodici con le altre composizioni qui esaminate e insufficienti sia ad ascriverlo a un medesimo ciclo mottettistico, sia ad attribuirlo a Gaffurio. Ritengo, però, che una possibile operazione attributiva di questo mottetto non sia affatto da accantonare, ma semplicemente da affrontare attraverso diverse strategie analitiche. A mio avviso un parametro interessante per valutare la possibile ascrizione a Gaffurio delle composizioni adespote attestate nei Libroni risiede nell'osservazione dei comportamenti mensurali per verificarne l'aderenza o meno ai principi strenuamente sostenuti dal teorico lodigiano nel suo *opus theoricum*.²⁶ Diversamente da molti mottetti anonimi dei Libroni sicuramente non considerabili gaffuriani a fronte di un trattamento delle proporzioni in stridente contrasto con le prescrizioni della *Practica musicae*,²⁷ *Trophaeum crucis* (così come *O Iesu dulcissime*) è perfettamente in linea con le buone pratiche mensurali sostenute nel trattato.²⁸ Questo rilievo, che naturalmente di per sé non implica la paternità gaffuriana, costituisce un tassello aggiuntivo a supporto del suggerimento della *tabula* del primo Librone. E qualora venisse confermata la paternità gaffuriana si tratterebbe di una questione non da poco, perché l'eventuale afferenza di *Trophaeum crucis* al ciclo *Magnum nomen domini* scardinerebbe anche le certezze relative all'uniformità modale dei cicli.

24. *Ave sponsa verbi summi* nel primo Librone è, inoltre, privo della porzione conclusiva. La [*Missa*] *Galeazescha* è attestata nel terzo Librone alle cc. 125v–135r (v. *supra* n. 2).

25. Cfr. GASSER, *The Marian Motet Cycles*, p. 304.

26. In occasione del XXIV Convegno annuale della Società Italiana di Musicologia (ottobre 2017) ho dibattuto questo argomento con una relazione intitolata *Franchino Gaffurio editore: le pratiche mensurali all'interno dei quattro Libroni del Duomo di Milano*.

27. Proporzioni parzialmente e non correttamente segnalate e inopportuno utilizzate a guisa di segni di mensura — e per questo motivo oggetti di aspre critiche da parte di Gaffurio — abbondano nei quattro codici milanesi anche nelle composizioni dei compositori più blasonati, ad esempio nella [*Missa*] *Galeazescha*.

28. Cfr. FRANCESCO ROCCO ROSSI, *Le pratiche mensurali nei quattro libroni di Gaffurio: una risorsa per possibili attribuzioni*, «Studi Musicali» (in corso di stampa).

Daniele Torelli

GLI INNI E IL REPERTORIO PER L'UFFICIO
NEI LIBRONI GAFFURIANI

Fra le musiche tramandate nei preziosi Libroni del Duomo di Milano, la ricerca si è concentrata in larga parte sulle peculiarità del repertorio per la messa, o che alla messa poteva afferire. Queste brevi riflessioni mirano piuttosto a mettere in luce quanto, in tali fondamentali testimoni a penna, possa riflettere il concorso della polifonia ai riti dell'ufficio. Purtroppo, come è noto, se sussistono non pochi spazi d'incertezza nell'ambito dell'organizzazione liturgica delle celebrazioni eucaristiche e delle relazioni con il contributo in canto figurato, le nostre conoscenze riguardo alle ufficiature, e a come queste abbiano potuto accogliere musiche polifoniche, sono persino più malferme, giacché scontano la scarsità degli studi storico-liturgici per il periodo in argomento. E una situazione analoga, senza miglioramenti, si prolunga anche nel Cinque e Seicento, secoli altrettanto ricchi di un patrimonio musicale che faticiamo non di rado a collocare correttamente nel contesto liturgico appropriato.

Laddove vorremmo poter valutare le composizioni polifoniche in relazione alle condizioni che ne suscitarono la creazione e alle diverse occasioni d'impiego, scopriamo di disporre solo di scarse notizie circa i momenti e le modalità delle esecuzioni. Stentiamo persino a misurare le proporzioni stesse del repertorio riservato alle diverse ore quotidiane dell'ufficiatura, spesso offuscate fra dubbi e perplessità. Ciò che conosciamo del quadro generale risulta spesso essere una sorta di immagine riflessa resa dall'intensa attività liturgico-musicale (giacché il binomio resta inscindibile) di una grande cattedrale, titolare — per giunta — di un rito proprio, distinto da quello romano, piuttosto che il frutto dell'esame di una documentazione storica identificata e studiata. Ragion per cui il dettaglio dei contenuti del quadro ci sfugge ampiamente, non foss'altro perché in molti casi non siamo in grado di collocare con solidità i singoli tasselli sopravvissuti fino ai giorni nostri sotto forma di documenti musicali notati. Documenti che dovevano certamente esistere in numero molto maggiore, e che ora rappresentano soltanto uno spaccato parziale della effettività storica. Se i *Libroni* — con il loro suffisso accrescitivo — ci appaiono tali, dobbiamo tuttavia renderci conto che essi sono giunti sino a noi soprattutto per la loro monumentalità materiale, oltre che per un significato emblematico-simbolico reso, nel tempo, via via più labile. I Libroni devono allora

essere interrogati in quanto realtà tangibile e concreta, capace di testimoniare una dimensione identitaria, e di creare i fondamenti del patrimonio di memoria della musica in Duomo; non altrettanto, però, di documentare la messa in atto di tale identità sul piano di una concreta prassi quotidiana, comprendente, da un lato, (alcune) grandi festività liturgiche e, dall'altro, una vasta moltitudine di riti, memorie e feste minori di cui conosciamo davvero assai poco.¹

Se il fenomeno dei *motetti missales* ha attratto tanta attenzione da parte degli studiosi, la portata delle problematiche irrisolte si misura al meglio proprio in relazione al mottetto, componimento musicale multiforme, dal profilo funzionale quanto mai duttile nel suo impiego liturgico, ormai avviato lungo un articolato percorso di trasformazione — destinato a non conoscere alcuna soluzione di continuità — nella relazione fra i testi latini intonati e il ruolo assolto. Con tutto ciò, tanto riguardo per il mottetto, visto soprattutto nella prospettiva della messa, ha finito per oscurarne la disamina nell'ambito delle musiche per l'ufficio, diversamente da altri contesti in cui la composizione mottettistica su passi tratti dai formulari del *proprium* — con il loro sconfinato patrimonio di pericopi bibliche impiegate come antifone e responsori — costituisce linfa vitale nello sviluppo del genere e della forma.

In considerazione di simili premesse, le seguenti considerazioni non potranno spingersi troppo oltre l'esposizione dello stato dell'arte, proponendo una prima panoramica dei brani registrati nei Libroni e suggerendo, nel particolare, sia spunti e problematiche di ricerca (in special modo intorno agli inni), sia fonti liturgiche verso cui orientare le indagini ulteriori nella speranza di fare luce sui formulari liturgici recepiti dai compositori. Innanzitutto, è fondamentale esaminare la consistenza del repertorio ascrivibile, senza dubbi o equivoci, alle diverse ore dell'*opus divinum*.

1. Gli studi musicologici hanno privilegiato quasi esclusivamente le grandi occasioni festive, spesso contraddistinte da un impegno musicale e da organici vocali e strumentali sorprendenti quanto straordinari, ossia del tutto fuori dall'ordinario. Se tutto ciò ha senz'altro contribuito alla scoperta di autori e opere d'eccezione, per altro verso non ha consentito di cogliere appieno le 'normali' condizioni della musica in chiesa, la diversità delle pratiche musicali che dovevano riflettere gradi festivi liturgici molto differenziati. Una riflessione articolata in questo senso è proposta in DANIELE TORELLI, «*Cantores inchoent sequentem Antiphonam*»: *canto piano e canto figurato nella liturgia quotidiana tra Cinque e Seicento*, in *Barocco Padano 6. Atti del XIV convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII–XVIII* (Brescia, 16–18 luglio 2007), a c. di Alberto Colzani, Andrea Luppi e Maurizio Padoan, A.M.I.S. (Antiquae Musicae Italicae Studiosi), Como 2010 (Contributi musicologici del Centro Ricerche dell'A.M.I.S. – Como, 18), pp. 218–49. Nondimeno, ai giorni nostri, la realtà musicale milanese spicca comunque tra gli archivi cattedrali italiani, sebbene sia preservato per lo più il repertorio dei secoli successivi a Gaffurio, come dimostra CLAUDIO SARTORI, *La cappella musicale del Duomo di Milano. Catalogo delle musiche dell'archivio*, Veneranda Fabbrica del Duomo, [Milano 1957].

Le Lamentazioni

Il Librone 3 (*olim* cod. 2267, cc. 11v–24r) contiene una delle attestazioni più interessanti della peculiare ufficiatura del mattutino nel Triduo pasquale, con la successione di tre *Lectiones* dalle Lamentazioni di Geremia, concluse dalla *Oratio* del profeta, *Recordare Domine*. L'intonazione a quattro voci non appartiene alla tradizione del mottetto-lamentazione (sul modello del celebre *O vos omnes* di Compère, per esempio), bensì a quel genere polifonico strettamente vincolato al formulario liturgico destinato a una fortuna crescente specie nel corso del Cinquecento. La funzione liturgica è resa esplicita anche dalla scrittura compositiva in cui, a brevi incisi più articolati contrappuntisticamente, si alternano pragmatiche soluzioni per l'intonazione del lungo testo, largamente improntate alla verticalità omofonica: spesso una vera e propria recitazione in ritmo figurato. L'assetto a quattro voci è talora movimentato da *bicinia* e *tricinia* variabili, svincolati rispetto alla successione degli stichi del formulario, suscitati invece da una condotta che si vuole episodica e variata anche per organico.² Sebbene le numerose pause generali siano parte integrante del linguaggio compositivo, la stesura del testo non lascia dubbi circa l'ordinamento liturgico, esplicitato sia da titoli e indicazioni rubricali, sia dalla continuità stabilita dai precisi suggerimenti *verte cito* o *verte folium* in corrispondenza delle voltate di carta in questa sezione d'esordio del codice.³ L'intero formulario delle lamentazioni — spesso ancora variabile nella pericope biblica a questa altezza cronologica — è riassunto nella Tabella 1.⁴

TABELLA 1
Lamentationes, Librone 3, cc. 11v–24r

[<i>Lectio prima</i>]	11v–12r
Incipit oratio Ieremiae prophetae.	
Aleph. Quomodo sola sedet civitas	
Beth. Plorans ploravit in nocte	
Gimel. Migravit Iudas propter afflictionem	<i>Verte cito</i>
Deleth. Viae Sion lugent	13v–14r
Ierusalem convertere ad Dominum Deum tuum.	

2. Cfr. l'anastatica del codice, *Milan, Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo, sezione musicale, Librone 3 (olim 2267)*, introduction by Howard Mayer Brown, Garland, New York 1987 (Renaissance Music in Facsimile, 12c), e l'edizione moderna, fra gli ANONIMI, *Mottetti*, trascrizione di Luciano Migliavacca, Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano, Milano 1961 (Archivium Musices Metropolitanum Mediolanense, 9), pp. 62–90 e 90–101 (*Oratio*).

3. Si tratta dei primi due fascicoli quaterni, nella redazione uniforme del COPISTA I. Solo le ultime due carte del secondo fascicolo (insieme alla prima del senione successivo) si devono ad altra mano che nota due sezioni dell'*ordinarium missae*: il Credo e il Sanctus della [*Missa*] *Je ne domando* [sic], da c. 24v.

4. In tondo il testo vocale, in corsivo i titoli e le rubriche. Si rinvia alla cartulazione antica del codice seguita anche da Howard Mayer Brown.

<i>Lectio secunda</i>	14v–15r
He. Facti sunt hostes eius	
Vau. Et egressus est filia	
Zayn. Recordata est Ierusalem	
Heth. Peccatorum peccavit Ierusalem	
<i>Ierusalem, Ierusalem. Ut supra</i>	16v–17r
<i>Lectio tertia</i>	17v–18r
Teth. Sordes eius in pedibus eius	
Ioth. Manum suam misit hostis	
Caph. Omnis populus eius	18v–19r, <i>Verte cito</i>
Lamech. O vos omnes qui transitis	19v–20r
Ierusalem convertere ad Dominum Deum tuum.	19v–20r
<i>Oratio Ieremiae</i>	20v–21r —
Incipit oratio Ieremiae prophetae.	<i>Verte cito</i>
Recordare Domine quid acciderit [...]	
Cecidit corona capitis nostri. Veh [vae] nobis quia peccavimus.	
Ierusalem convertere ad Dominum Deum tuum.	— 23v–24r

La compieta

Analogia certezza, quanto all'intenzione liturgica, si può dichiarare per un nutrito gruppo di brani raccolti in sequenza all'inizio del Librone 1 (*olim* cod. 2269), datato giugno 1490 e attribuito alla curatela di Gaffurio. La prima carta a seguire la cruciale guardia (comprendente l'indice gaffuriano corredato delle rubriche di cinque cicli di *motetti missales*) è altrettanto nota perché presenta, sul verso, la celebre miniatura con la facciata dell'antica cattedrale posta sotto il manto della Vergine.⁵ Il brano che ci interessa è notato nella sola pagina recto (c. 1rA) dalla mano di Gaffurio stesso (fig. 1).⁶ In realtà, questo intero primo quaternione del codice appare autografo e risulta essere un'aggiunta del maestro, o comunque un'inserzione premessa a due gruppi di carte autonome, forse preesistenti, redatte da altri copisti (II e III). E infatti solo la carta seguente, a fronte della miniatura, è cartulata 1: ciò indica bene come l'intrigante brano di c. 1rA sia probabilmente da considerare aggiuntivo, quasi incidentale, comunque distinto rispetto alla compilazione del manoscritto.⁷

5. Riprodotta in questo volume nel capitolo di Martina Pantarotto come fig. 5.

6. La prima carta, non numerata in antico, è stata cartulata modernamente come «1rA–2va»: qui, come nel resto del volume, si conserva tale formula, sebbene sia poco coerente, maiuscolizzando la «a» per renderla più leggibile.

7. Ringrazio Martina Pantarotto per aver condiviso generosamente alcuni dati ricavati dal suo esame codicologico analitico pubblicato in questo stesso volume. La struttura del manoscritto non si percepisce nelle fotografie delle singole carte sciolte riprodotte nel primo tomo del facsimile *Milan, Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo, sezione musicale, Librone 1 (olim 2269)*, introduction by Howard Mayer Brown, Garland, New York 1987 (*Renaissance Music in Facsimile*, 12a).

120

121

Quia uiderunt oculi mei salutare tuum

Lumen ad reuelationem gentium et gloriæ plebis tue israel.

Sicut erat in principio et nunc et semper et in secula seculorum Amen.

Salua nos domine uigilantes.

Ut uigilemus in christo.

Quia uiderunt oculi mei salutare tuum

Lumen ad reuelationem gentium et gloriæ plebis tue israel.

Sicut erat in principio et nunc et semper et in secula seculorum Amen.

Salua nos domine uigilantes.

Ut uigilemus in christo.

Fig. 1 – AVFDMi, Librone 1, c. 1rA: [Nunc dimittis ...]. Quia uiderunt oculi mei
(© Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano)

Riconosciamo i versi pari del *Nunc dimittis*, il Canto di Simeone, parte dell'ordinario intonato a conclusione dell'ufficio di compieta.⁸ Il brano si apre in forte contiguità con la melodia liturgica piana e, come avveniva con un'incidenza ben maggiore rispetto a quanto la storiografia riconosca, è predisposto per la realizzazione a versi alternati tra canto piano e polifonia. La composizione polifonica, molto semplice, priva di segni di mensura, è costruita sul modello della recitazione salmodica appena ornata da brevi episodi cadenzali differenziati ritmicamente fra le voci. Sono notate due sole voci, probabilmente cantus e tenor, per costruire una sorta di *bicinium* dove le relazioni armoniche ricordano molto le polifonie semplici, ma cui potrebbero non mancare necessariamente altre parti.⁹

Qui - a - vi - de - runt o - cu - li me - i sa - lu - ta - re tu - - um. Lu - men - ad re - ve - la - ti - o - nem
 Qui - a - vi - de - runt o - cu - li me - i sa - lu - ta - re tu - um. Lu - men ad re - ve - la - ti - o - nem
 gen - - - ti - um et glo - ri - am ple - bis tu - ae is - ra - - - el
 gen - - - ti - um et glo - ri - am ple - bis tu - ae is - ra - - - el

Es. 1 – AVFDMi, Librone 1, c. 1rA: *Quia viderunt oculi mei*, trascrizione

Nonostante ciò, l'organizzazione delle carte lascia aperto più di un dubbio mentre la realtà attuale evidenzia l'estraneità del cantico al progetto complessivo del codice: forse un'aggiunta, forse la sopravvivenza di uno stato anteriore, poi superato, con dispersione delle parti restanti. Piuttosto, possiamo rimarcare un'apparente autonomia nella distribuzione dei versi formata dalla concatenazione dell'antifona propria *Salva nos Domine vigilantes* — che deve incorniciare il *Nunc dimittis* — con il cantico stesso, come si può osservare nello schema della Tabella 2:¹⁰

8. La presenza dell'antifona *Salva nos Domine vigilantes* esclude la possibilità che nel *Nunc dimittis* (pericope da Luca 2: 29–32) si debba riconoscere il Confractorium ambrosiano per la messa della Presentazione.

9. Riguardo al modello in canto piano, se diverse intonazioni giungono alla corda di recita attraverso un intervallo più ampio (per esempio *sol la-do do*), qui il movimento è semplificato, ma viene rispettato il nesso neumatico mediante la *ligatura cum opposita proprietate*. Il brano è trascritto come fosse una composizione a quattro voci incompleta in ANONIMI, *Mottetti*, pp. 1–3.

10. La ricostruzione dell'*alternatim* si fonda sull'ipotesi — non verificabile — che il brano non sia acefalo. La prima intonazione dell'antifona non appare nel manoscritto ed è indicata in corpo minore fra parentesi quadre; il corsivo individua il canto piano, il tondo il canto figurato.

TABELLA 2

Librone 1, c. 1rA: antifona *Salva nos Domine* e cantico *Nunc dimittis* in alternanza

[*Salva nos, Domine, vigilantes,
custodi nos dormientes:
ut vigilemus cum Christo
et requiescamus in pace.*]

*Nunc dimittis servum tuum, Domine,
secundum verbum tuum in pace:
quia viderunt oculi mei salutare tuum
quod parasti ante faciem omnium populorum:
lumen ad revelationem gentium,
et gloriam plebis tuae Israel.
Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto,
sicut erat in principio et nunc et semper
et in saecula saeculorum. Amen.*

*Salva nos, Domine, vigilantes,
custodi nos dormientes:
ut vigilemus cum Christo
et requiescamus in pace.*

L'innodia

Una vera e propria silloge di brani per l'ufficio comincia col verso della carta successiva, con quelle cc. 2vA–1r caratterizzate dall'unica vera miniatura e dal maggiore apparato ornamentale del codice. Si tratta di una serie di inni ambrosiani che — tutti notati da Gaffurio e collocati in questa posizione di rilievo nel manoscritto (fino a c. 5r) — sembrerebbero rappresentare la perentoria affermazione di un'identità culturale milanese. L'ipotesi è rafforzata dal primo inno notato, *Mysterium Ecclesiae*, destinato alle celebrazioni vespertine nelle maggiori festività mariane:¹¹ tutto ciò concorre a ribadire come queste pagine introducano al cuore del progetto

11. Ricordiamo come abbia contribuito all'affermazione e diffusione dell'inno la visita di Bernardo da Chiaravalle a Milano, nel giugno del 1135: infatti, fuori dall'ambito milanese, il formulario appare largamente attestato soprattutto in fonti cistercensi. Cfr., per esempio, i testimoni finora censiti nella base dati *Cantus Manuscript Database: Inventories of Chant Sources*, curato da Debra Lacoste, The University of Western Ontario, Waterloo (<<http://cantus.uwaterloo.ca/>>) [d'ora in poi *CANTUS*]: <<http://cantus.uwaterloo.ca/id/830356>>. Cfr. pure l'ampia disamina storica di PIETRO ZERBI, *San Bernardo di Clairvaux e Milano*, in *San Bernardo e l'Italia. Atti del convegno di studi (Milano, 24–26 maggio 1990)*, a c. di Pietro Zerbi, Scriptorium Claravallense – Vita e Pensiero, Milano 1993 (Bibliotheca erudita, 8), pp. 51–68.

gaffuriano.¹² Anche *Mysterium Ecclesiae* è principiato in canto piano e alternato in polifonia; il codice ne riporta il testo delle strofe successive — in corpo minore ma per esteso — da sottoporre all'intonazione figurata.

[Canto piano:]

Mysterium Ecclesiae!
Hymnum Christo referimus,
quem genuit Puerpera,
Verbum Patris in Filio.

[Canto figurato:]

Sola in sexu foemina
electa es in saeculo,
quae meruisti Dominum
sanctum portare in utero.

Le medesime carte contengono, nella metà inferiore, un secondo inno, la cui prima strofa in polifonia recita *Precamur sancte domine defende nos in hac nocte*. Il testo presenta alcune criticità che mettono in luce la questione delle tradizioni innodiche milanesi: un patrimonio ancora meritevole di scrupoloso approfondimento capace di distinguere e riconoscere le numerose stratificazioni storiche, non sempre stimate a giusto titolo in ambito musicologico. Questo secondo inno tradito nel Librone 1 si presta ad alcune utili riflessioni, consentendoci al tempo stesso di scoprire inediti particolari intorno ai processi di elaborazione di testi poi destinati a suscitare l'intonazione polifonica.

12. La c. 2vA è davvero l'unico fulcro ornamentale in un manoscritto che, pur tenendo conto delle diverse mani e della complessa e laboriosa organizzazione dei fascicoli, sembra riferibile soprattutto alla categoria dei manufatti d'uso: un contenitore di memoria per gli addetti ai lavori, più che un codice d'apparato. Serve sottolineare che l'unica carta comparabile nell'ornato — letterina e decorazione — si trova soltanto a c. 77v (annunciata dalle iniziali di c. 74v e soprattutto di c. 75v), e poi alle cc. 82v e 92v, tutte dovute alla penna del COPISTA III, che scrive composizioni di Gaffurio (con attribuzione). Estendendo l'ipotesi formulata per la c. 2vA, verrebbero ad acquisire particolare centralità nel progetto ornamentale del codice i mottetti mariani di Gaffurio posti al centro del manoscritto (le letterine, previste dalla rigatura, sembrano comunque realizzate dopo la notazione); penso specialmente a *Prodiit puer de puella* (c. 75v), *Ioseph conturbatus est* (c. 77v), *Ave mundi spes Maria* (c. 80v), *Salve decus genitoris* (c. 82v). Lo stesso vale per il successivo ciclo identificato dalla rubrica «Motetti missales conseq. Salve mater salvatoris gaffori cum tota missa» (c. 84v e fino a c. 93r; cfr. <<http://www.motetcycles.ch/cycle/403>> [Co6]): a partire dallo stesso *Salve mater salvatoris*, spiccano poi, in particolare, le letterine di *Salve decus virginum* (85v) e della seconda parte *Tu convallis humilis* (86v); della seconda e terza parte – *Salve mater pietatis* (88v) e *Lux eclipsim nesciens* (89v) – di *Tu thronus es Salomonis* (87v); infine, l'ultimo mottetto *Imperatrix gloriosa* (90v) e le parti seconda (*Florem ergo genuisti*, 91v) e — più ancora — la terza, *Res miranda res novella* (92v), quest'ultima introdotta da un'iniziale imponente, ulteriormente arricchita dalle volute floreali già viste (più modeste) alle cc. 77v e 82v, e massime a c. 2vA. Come dire che meritassero un ornato speciale proprio le pagine in cui più esplicito è il richiamo alla Vergine?

Dimostrando grande prudenza, Knud Jeppesen, nel 1931, censiva l'inno sotto il sopraccitato incipit della strofa in canto figurato.¹³ Diversamente, la trascrizione delle musiche nella collana *Archivium Musicae Metropolitanum Mediolanense* a cura di Luciano Migliavacca proponeva l'identificazione dell'inno liturgico nell'incipit *Lux alma*.¹⁴ Pur prescindendo dall'ambiguità — lasciata irrisolta — di un rinvio tanto breve, possiamo accantonare l'inno *Lux alma Iesu mentium*, piuttosto diffuso nella festa della Trasfigurazione, mentre il contesto milanese conosce semmai *Lux alma Christe mentium, Verus dei Lucifer* [...], sebbene i repertori usuali siano di pochissimo soccorso nel documentarne la tradizione.¹⁵ Potremmo scommettere quasi senza tema d'errore che la fonte dell'individuazione dell'inno sia da riconoscere in un volumetto tanto pratico quanto raro, compilato alla fine dell'Ottocento e dedicato a *Gli inni del breviario ambrosiano* esaminati con sfoggio di sapienza sia sotto l'aspetto testuale, sia sotto quello melodico.¹⁶

13. Cfr. KNUD JEPPESEN, *Die 3 Gafurius-Kodizes der Fabbrica del Duomo, Milano*, «Acta Musicologica» III/1 1931, pp. 14–28: 23.

14. Cfr. ANONIMI, *Mottetti*, pp. 5–7. L'integrazione dell'incipit («[Lux alma]») non viene commentata nell'introduzione al volume. L'indicizzazione premessa al succitato facsimile curato da Howard Mayer Brown si limita a riportare il semplice incipit polifonico (p. IX), ma poi, in nota (p. XIII n. 2), riprende acriticamente la proposta di Migliavacca.

15. Il testo è sconosciuto agli *Analecta Hymnica*; ma nemmeno nel volume degli *Hymnen. Die mittelalterlichen Hymnenmelodien des Abendlandes*, vol. 1, hrsg. von Bruno Stäblein, Bärenreiter, Kassel 1956 (*Monumenta Monodica Medii Aevi*, 1), l'autore riesce a individuare fonti antiche, e si arrende rinviando all'*Antiphonale Sacrosanctae Romanae Ecclesiae* [...], *Typis polyglottis Vaticanis*, Roma 1912, p. 679, il quale, però, tramanda — come è ovvio — l'inno romano *Lux alma Iesu mentium*. La stessa recensione bibliografica pubblicata da GIAMPAOLO MELE, *Manuale di innologia. Introduzione all'innodia dei secoli IV–XVII in Occidente*, vol. 1, *Fonti e strumenti. Repertorium hymnologicum novissimum (1841–2012)*, PFTS University Press, Cagliari 2012 (*Studi e ricerche di cultura religiosa. Testi e monografie*, 2), non aggiunge ulteriori riferimenti.

16. Cfr. *Gli inni del breviario ambrosiano*, volgarizzati ed illustrati dal sac. Luigi Primo Colombo, corredati delle melodie liturgiche dal can. Emilio Garbagnati, *Libr. religiosa di Giuseppe Palma*, Milano 1897; il testo di *Lux alma Christe mentium* è edito e tradotto alle pp. 24–5 della prima parte, con commenti critici intorno alle origini e alle modifiche nel tempo, senza mai entrare troppo nel dettaglio, e nutrendo l'impressione che quanto presentato abbia attendibilità storica. Nella seconda parte del volume (con paginazione propria), la melodia è esposta alle pp. 25–7, rispettando con osservanza la tradizionale notazione milanese goticeggiante, ed è corredata da indicazioni che rinviano all'«Elenco dei codici consultati per la raccolta delle melodie» posto in introduzione al lavoro. Nello specifico di *Lux alma* troviamo evocate (mediante sigle) molte fonti antiche: il manoscritto A 109 della Biblioteca Ambrosiana [d'ora in poi I-Ma] (del sec. XV, citato come «A»); un «Salterio del Coro Metropolitanum scritto dal Can.° Lodovico Besozio, 1567» («B»: un testimone, questo, di grande interesse, redatto «sumptibus Illustrissimi ac Reverendissimi Caroli Borromei», ora individuato fra i codici della Biblioteca del Capitolo Metropolitanum [d'ora in poi I-Md] sotto la segnatura II-U-01-002); il «Salterio stampato nel 1618» («s.», edizione di cui riparleremo), testimonianza fondamentale delle riforme federiciane. Il tutto è accompagnato da note di variantistica. Ogni cosa contribuisce a lasciar intendere che l'inno pubblicato corrisponda quanto meno alla recensione quattro-cinquecentesca, estendendo i confronti fino alla lezione riveduta nel Seicento.

Tuttavia, se così fosse, si trattò di fiducia mal riposta. In realtà, l'opera comunque meritoria dei due sacerdoti ambrosiani (e il Garbagnati fu a lungo un pilastro del Capitolo cattedrale)¹⁷ appartiene a quella categoria di testi cui molti studiosi hanno fatto affidamento con grande ottimismo, mancando di cogliere la realtà di progetti concepiti con scopi ben differenti e dagli intenti solo parzialmente storico-filologici, e che poi, col tempo, sono divenuti autentici punti di riferimento, perché in apparenza ampi ed esaustivi. Se l'esempio più noto ed emblematico è rappresentato dal *Liber usualis*, dominato dalle impellenze liturgiche eminentemente pratiche del periodo più che dall'attenzione per le liturgie storiche, la rassicurante impostazione sistematica del libro di Colombo e Garbagnati cela, invero, una miscela di pulsione erudita e di fedeltà alla tradizione vigente, fuse però in proporzione imprevedibile, se non ondivaga: quanto basterebbe per indurre il ricercatore acribioso a cercare altrove, in fonti autenticamente storiche, le proprie verifiche e conferme.¹⁸

Difatti, per comprendere come *Lux alma Christe mentium* sia sfuggito alla recensione di Stäblein, è necessario compulsare parecchi tomi, in particolare gli insostituibili *Breviaria* che, a dispetto dell'apparenza ostica, costituiscono le prime e fondamentali testimonianze storico-liturgiche concrete per quanto attiene all'ufficio, ancora in larghissima parte da studiare. Solo così è possibile scoprire come l'inno rappresenti l'esito delle trasformazioni intervenute nell'innario ambrosiano in età contemporanea: nella fattispecie quelle suscitate e approvate dall'arcivescovo Giuseppe Pozzobonelli, il metropolita consacrato personalmente da Benedetto XIV nel luglio del 1743 e, poco dopo, creato cardinale. Pozzobonelli (+1783) era uomo di cultura: aveva studiato presso il Collegio dei Nobili e si era laureato *in utroque iure* a Pavia ancor prima dell'avvio del proprio percorso ecclesiastico. Fu ordinato sacerdote nel 1730, già trentaquattrenne, e subito divenne canonico ordinario del Duomo mentre, poco più tardi, fu nominato conservatore della Biblioteca Ambrosiana (1733-1737). Ottimo latinista, fu autore — anche durante

17. Il canonico (1848-1928), dallo spirito eminentemente pratico più che scientifico, curò tra l'altro un *Directorium chori* nel 1897, tradusse il *Piccolo trattato di salmodia dei RR. PP. benedettini di Solesmes*, Società di San Giovanni Evangelista, Lefebvre e ci., Roma 1904, e pubblicò pure un manualetto insieme all'autore del primo trattatello novecentesco dedicato al canto milanese: *Il cantore ambrosiano. Piccola raccolta popolare di melodie ambrosiane, dedotte dai migliori codici manoscritti e pubblicate in note moderne per l'uso pratico*, [a c. del] Can. Emilio Garbagnati e di Giulio Bas, A. Bertarelli e C., Milano 1915. Cfr. anche LUCIANO MIGLIAVACCA, s.v. «Garbagnati, Emilio», in *Dizionario della Chiesa ambrosiana*, diretto da Angelo Majò, vol. III, NED-Nuove edizioni Duomo, Milano 1989, p. 1386.

18. A distanza di tanto tempo, non possiamo che sorprenderci davanti all'incrollabile fiducia nella immutabilità delle tradizioni liturgiche attraverso i secoli che indusse, per esempio, uno studioso acuto come Thomas Noblitt ad affidarsi esclusivamente a fonti liturgiche d'uso contemporaneo nel compilare dettagliati elenchi di canti dai quali avrebbero potuto trarre origine i testi mottettistici (cfr. THOMAS L. NOBLITT, *The «Motetti Missales» of the Late Fifteenth Century*, tesi di dottorato, The University of Texas, Austin 1963, pp. 214-5 e 218-9).

l'episcopato — di componimenti poetici in latino e in italiano; aderì all'Arcadia, divenendo pure vicecustode della colonia milanese.¹⁹ Sul piano liturgico, istituì nuovamente la Congregazione del Rito ambrosiano e promosse gli studi in vista della revisione del messale e del breviario, le cui nuove edizioni apparvero rispettivamente nel 1751 e nel 1760. I lavori intorno all'ufficiatura furono avviati nel 1755 e all'innario è dedicata un'intera cartella fra gli atti della congregazione.²⁰ Ci si soffermò in particolare sulla questione della regolarità metrica e, alla fine, sette inni subirono modifiche lievi mentre altri tre furono mutati radicalmente e, in sostanza, riscritti: fra questi, *Lux alma Christe mentium*.²¹

Lux alma, Christe, mentium,
verus diei Lucifer,

19. Nominato arcivescovo sin dal 14 giugno 1743, Pozzobonelli tardò a prendere possesso della diocesi, mancando il *placet* a lungo negato da Maria Teresa per ragioni politiche di carattere giurisdizionale. L'intero suo lungo episcopato si svolse tra l'incudine di Roma e il martello di Vienna, riuscendo comunque ad opporre un pur modesto argine alla politica ecclesiastica di Giuseppe II. Cfr. PAOLA VISMARA CHIAPPA, s.v. «Giuseppe Pozzobonelli», in *Dizionario della Chiesa ambrosiana*, vol. V, 1992, pp. 2935–7, e EAD., s.v. «Pozzobonelli, Giuseppe», in DBI, vol. LXXXV, Istituto della enciclopedia italiana, Roma 2016, pp. 217–20.

20. Apparso a pochi mesi di distanza dalle sciagure dell'occupazione e della guerra civile, resta insostituibile il documentatissimo volume di ENRICO CATTANEO, *Il breviario ambrosiano. Note storiche ed illustrative*, s.e., Milano 1943, pp. 116–22 (in special modo p. 121), e p. 213. Cfr. pure FRANCO BROVELLI, *Per la storia della liturgia ambrosiana nel Settecento. L'opera del cistercense Angelo Fumagalli*, in *Ricerche sulla chiesa di Milano nel Settecento*, a c. di Antonio Acerbi e Massimo Marcocchi, Vita e Pensiero, Milano 1988 (Scienze religiose, 8), pp. 68–87: 75 sg.

21. Cfr. *Breviarium Ambrosianum Sancti Caroli Cardinalis Archiepiscopo jussu editum, et novissime Joseph Card. Puteobonelli Archiepiscopi auctoritate recognitum*, Giovanni Battista Sirtori, Milano 1760, vol. II: *Pars Hyemalis II. Ab Octava Epiph. usque ad Pascha Resurrectionis*, p. 162: *Ad Completorium quotidianum*, con rubrica specifica *In Quadragesima. Hymnus*. Tale peculiare variante *De completorio* è annunciata pure fra le *Rubricae generales* (§ 18, p. +++3), riprese quasi integralmente da CATTANEO, *Il breviario*, p. 341. Il breviario del Pozzobonelli conobbe altre due edizioni nel 1764 e nel 1782, sostanzialmente invariate al di fuori del calendario. La lezione seriore di Emilio Garbagnati (1897, p. 24) differisce solo per l'introduzione del punto e virgola. L'inno restò in uso molto a lungo nei breviari successivi, per tutto l'Ottocento: dal *Breviarium Ambrosianum Sancti Caroli Cardinalis Archiepiscopi jussu editum Caroli Cajetani Comitis de Gaisruck Archiepiscopi auctoritate recognitum et denuo impressum*, Giacomo Agnelli, Milano 1823, II, p. 155 (poi riformato nell'ed. 1830, con rist. 1833 e 1841), fino a quelli conformi alla revisione promulgata dall'arcivescovo Carlo Romilli: *Breviarium Ambrosianum S. Carlo Archiepiscopo editum, Bartholomaeo Carolo comite Romilli Archiepiscopo impressum*, 4 voll., [s.n. e tipogr. vari], Milano 1857, II, p. 157 (compreso il *Diurnum Ambrosianum juxta Breviarium*, Giacomo Agnelli, Milano 1866, pp. 66–7, e 1876, pp. 67–8); ancora, verso la fine del secolo (*Breviarium Ambrosianum S. Carlo Archiepiscopo editum, Bartholomeo Carolo comite Romilli Archiepiscopo impressum, denuo recusum*, L. F. Cogliati, Milano 1896, II, p. 157), e così pure nell'*Antiphonarium Ambrosianum. Novissime edito appendix. Nonnulla Officia complectens recentius addita. Necnon Cantus solemnitatum* [...], De Marchi, Milano 1898. Resisterà persino all'esame del p. Gregorio Maria Suñol per l'edizione promulgata dal cardinal Alfredo Ildefonso Schuster del *Liber Vespertalis juxta ritum Sanctae Ecclesiae Mediolanensis*, Typis Societatis S. Johannis Evangelistae, Roma 1939, p. 799.

largire te precantibus
vitam beatam servulis.

Te quæsumus, dum corpora
somno cubantes tradimus,
ut, te tuente, libera
artus quiete gaudeant.

Ne foeda dormientibus
immittat hostis somnia,
ne fraude mentes obruat,
et labe cor coinquinet.

Corpus sopori indulgeat,
sit interim cor pervigil:
te diligentes filios
manu paterna protegas.

Tu nos ab altis aspice,
dolos draconis destrue,
tuos gubernas servulos,
quos sanguine mercatus es.

Hæc te memento corpora,
et hos creasse spiritus,
hac ergo nocte sedulus
utrisque custos excuba.

Deo Patri sit gloria,
ejusque soli Filio,
cum Spiritu Paraclito
et nunc, et in perpetuum.

Diversamente, prima del 1760,²² il verso «Precamur sancte Domine» era parte di un componimento innodico che poteva vantare un'antica tradizione medievale largamente attestata. Ho ritenuto concentrarmi piuttosto sul periodo attinente la stesura e l'uso dei Libroni, pur cominciando da un solido punto fermo tardomedievale come quello rappresentato dall'innario trivulziano databile alla seconda metà del Trecento, utile per porre in evidenza le vicende dell'inno in età

22. Quando intervengono mutamenti tanto radicali, è curioso poter osservare il momento della transizione: dell'edizione precedente, il *Breviarium Ambrosianum Sancti Caroli Cardinalis Archiepisch. jussu editum, et novissime Benedicti Card. Odescalchi Archiepiscopi auctoritate recognitum*, Beniamino Sirtori, Milano 1731, l'esemplare sontuosamente rilegato della Biblioteca del Capitolo Metropolitano del Duomo rivela l'inserimento di un foglietto con *Lux alma* calligrafato a penna, da sovrapporre a *Christe qui lux* (nel vol. *Pars Hyemalis II*, p. 162). Sarebbe stato troppo sperpero abbandonare un volume ancora tanto bello e tanto utile; e – si noti – il foglietto è incollato in modo da consentire la recitazione del primo come del secondo testo.

rinascimentale.²³ Per intanto rileviamo la rubrica, *Hymnus ad completorium in XL.a tantum*, che non muterà mai in tutta la storia milanese dell'inno. Nei breviari e nei salteri-innari del rito diocesano, la peculiare destinazione alla *quadragesima* valse quasi sempre la posizione preminente a *Christe qui lux*, relegando al secondo posto il più frequente *Te lucis ante terminum*, che difatti è rubricato *alius per totum annum* già nel codicetto trivulziano.²⁴ La trascrizione del testo trecentesco milanese mette in luce sia alcune varianti rispetto alle lezioni registrate nei repertori, sia una singola — ma sostanziale — divergenza con quanto intonato nel Librone 1 (l'asterisco individua le strofe in canto figurato):²⁵

Christe qui lux es et dies
noctis tenebras detegis:
lucifer lucem proferens²⁶
vitam beatam tribue.²⁷

Precamur sancte domine *
defende nos in hac nocte:
sit nobis in te requies
quietam noctem tribue.

Ne gravis somnus irruat:
ne hostis nos surripiat:²⁸

23. Il manoscritto della Biblioteca Trivulziana [d'ora in poi I-Mt], Cod. Triv. 347 presenta la melodia notata per esteso in tutte le strofe: *Christe qui lux* è alle cc. CLXXXXI–CLXXXXIII (cart. mod. 35r–37r). Cfr. GIULIO PORRO, *Trivulziana. Catalogo dei codici manoscritti*, G. B. Paravia, Torino 1884, p. 180, e MICHEL HUGLO ET AL., *Fonti e paleografia del canto ambrosiano*, a c. della rivista «Ambrosius», s.e., Milano 1956 (Archivio Ambrosiano, 7), p. 87, n° 162.

24. A c. CLXXXXIII (37r). Davvero rare le occasioni in cui i due inni sono presentati nell'ordine inverso — ordine peraltro più sensato in base all'incidenza del canto nelle complete dell'anno — che però sminuirebbe la 'ambrosianità' della tradizione: una tendenza, quest'ultima, che pare infatti denotare per lo più le stagioni 'deboli' della tradizione, come dimostra il succitato breviario del cardinal Odescalchi del 1731. Viceversa, nella maggioranza dei testimoni dei secoli XV–XVI che ho consultato, *Te lucis* non merita altra rubrica che *Alius hymnus*.

25. Le note al testo qui di seguito rendono conto delle varianti rispetto a quanto pubblicato negli storici *Analecta Hymnica Medii Aevi*, vol. 51: *Die Hymnen des Thesaurus Hymnologicus H. A. Daniels und anderer Hymnen-Ausgaben. Erster Teil: Die Hymnen des 5.–11. Jahrhunderts und die Irisch-Keltische Hymnodie aus den ältesten Quellen*, hrsg. von Clemens Blume, O. R. Reiland, Leipzig 1908 [d'ora in poi AH], pp. 21–3; e nella recente base dati CANTUS, ai cui dati si può accedere anche attraverso il portale *Cantus Index. Catalogue of Chant Texts and Melodies*, dalla pagina specifica <<http://cantusindex.org/id/830070>>; tuttavia, l'unica fonte italiana dell'inno indicizzata per il momento è il celebre — ma distante — codice di Benevento, Archivio Capitolare, v 19 (<<http://cantus.uwaterloo.ca/source/123595>>).

26. *lumen* nel *Breviarium iuxta institutionem Sancti Ambrosij* [...], Gerolamo Scotto, Venezia 1539.

27. AH, CANTUS: *Lumen beatum praedicans*.

28. AH, *Manuale* Sovico, 1549: Nec.

ne caro illi consentiat²⁹
et ne nos reos statuat.³⁰
Oculi somnum capiant *
cor ad te semper vigilet:³¹
dextera tua protegat
famulos qui te diligunt.
Defensor noster aspice
insidiantes reprime:
guberna tuos famulos:
quos sanguine mercatus es.
Memento nostri domine: *
in isto gravi corpore:³²
qui es defensor anime
adesto nobis domine.
Deo patri sit gloria³³
eiusque soli filio:
cum spiritu paraclito
et nunc et in perpetuum. Amen.

Le varianti evidenziate rispetto agli *Analecta Hymnica* non hanno alcuna pretesa filologica, eppure bastano — nei casi più sostanziali — a dare prova di una tradizione tipicamente milanese, cui peraltro le fonti consultate risultano essere rimaste incredibilmente fedeli.³⁴

29. AH: Nec.

30. AH: Nos tibi reos statuat.

31. AH: cor semper ad te.

32. AH, *CANTUS*: In gravi isto.

33. La dossologia concorda in cantus, ma è del tutto diversa in AH:

Praesta pater omnipotens,
Per Iesum Christum Dominum,
Qui tecum in perpetuum
Regnat cum sancto spiritu.

34. Salvo nella punteggiatura. Anche in questo caso, la mia indagine non ha voluto essere esaustiva, sebbene il numero dei testimoni esaminati sia stato piuttosto cospicuo, privilegiando le attestazioni con notazione rispetto a quelle che ne sono prive apparse in anni contigui. Rinviando alla n. 51 per l'elenco degli incunaboli, queste sono le cinque-seicentine esaminate, in ordine cronologico: il breviario (privo di frontespizio) sottoscritto *Mediolani, ad impensas Lazari de Turate, 1501. Die iiij Decembris* (I-Md, II-O-09-080, cc. LXXXr-v); il *Breviarium iuxta institutionem sancti Ambrosii archiepiscopi Mediolani accuratissime castigatum: ac quamplurimis additionibus: ordineque facili perfectissime resarcitum: Et etiam cum perutili repertorio in margine ad quaelibet facile in ipso breviario invenienda: Insuper et multis imaginibus ornatum*. [Colofone:] *Explicit manuale sive breviarium accuratissime castigatum: ac quamplurimis additionibus ordineque facili perfectissime resarcitum per presbyterum Franciscum Crispum. Venetiis autem per Lucam antonium de giunta Florentinum non parva cura impressum. Anno domini 1508 calendis Augusti* (I-Md, II-O-09-048, c. 58r; questa edizione resta

Tuttavia, prima della dossologia, il Librone 1 intona la strofa *Tu deus sancte domine*, che il trivulziano trecentesco ignora, e che invece compare nei testimoni dal Quattrocento in poi:

Non sis oblitus domine
orationes pauperum
ad te clamamus domine:
noli nos derelinquere.
Tu deus sancte domine *
christe salvator omnium:
in manus tuas domine
commendo meum spiritum.
Deo patri [...]

Anche in questo caso, ho trovato la spiegazione dell'arcano grazie a un breviario, ancorché in un'edizione piuttosto eccezionale apparsa verso la metà del secolo XVI. I breviari ambrosiani anteriori alla riforma borromaica (1582) sono stati molto

tuttora ignota al censimento di *Edit16*); il breviario privo di frontespizio, dal colofone *Explicit Breviarium secundum morem Ambrosianum. Impressum fuit hoc opus in inclita civitate Mediolani per Bernardinum de Castillo. Impensa venerabilis domini Nicolai Gorgonzolae Presbiteri Anno salutis 1513 die 21 Martii* (I-Md, II-O-09-049, c. 67v); il salterio (*In hoc volumine habes Ambrosiane sacerdos Psalmos Davidicos, suis cum notulis Hymnos. Officium commune sanctorum. Officium defunctorum cum notulis discinctis. Cum indice, et omnia quidem a viro literato, diligentissime correcta*), col colofone *Impressum Mediolani per Zanotum de Castellione, ad instantiam Nicholai Gorgonzole sacerdotis, MCCCCXVI die xx Martij* (I-Mt, Triv. Coll. H.4955, cc. LXXVII-v: un *unicum* munito tuttavia di un nuovo frontespizio sottoscritto *Apud Matheum Besucium ad signum stelle, MCCCCXXX*, su cui riflette ARNALDO GANDA, *Niccolò Gorgonzola editore e libraio in Milano 1496-1536*, Olschki, Firenze 1988, p. 177). E ancora: *Breviarium iuxta institutionem Sancti Ambrosij* [...], Gerolamo Scotto, Venezia 1539, ma stampato *Venetis in Officina literaria Petri Liechtenstein* [...] (Milano, Biblioteca Braidense [d'ora in poi I-Mb], Gerli 2363, e Roma, Biblioteca nazionale centrale, 2. 4.A.25, c. 55r: unica edizione con la variante «lumen» nella prima strofa); lo *Psalterium iuxta morem ambrosianae mediolanensis ecclesiae* comprendente gli *Hymni ambrosiani cum modulationibus suis reformatis & nonnullis etiam additis*, Matteo Besozzi, Milano 1555 (*excudebant Valerius ac Hieronymus Metii* [Meda]), stampa curata anch'essa da Michele Sovico su mandato dell'arcivescovo Giovanni Angelo Arcimboldi (I-Md, II-R-03-035, cc. CXVIV-CXVIII). Infine, non potevano mancare le edizioni borromaiche: dello *Psalterium ambrosianum*, Matteo Besozzi, Milano 1574, a cura di Pietro Galesini e Camillo Perego per il cardinal Carlo, con un frontespizio già pronto nel 1570 cui venne poi aggiunto il «IV» in cifre romane (una genesi discussa in dettaglio da CATTANEO, *Il breviario*, pp. 76-83, 99-100, pur tacendo il povero Perego) (I-Mb, H.4.261, I-Md, II-R-03-036, c. 162r); lo *Psalterium, Cantica, et Hymni, aliaque diuinis Officiis Ritu Ambrosiano psallendis communia modulationibus opportunis notata. Federici Cardinalis archiep. iussu edita*, eredi di Pacifico Ponzio e Giovanni Battista Piccaglia, Milano 1618 (I-Md, II-I-02-009, p. 188). D'obbligo i ringraziamenti a Stefano Malaspina e Laila Gagliano, della Biblioteca del Capitolo Metropolitano, per la loro generosa disponibilità nel far fronte al vortice delle mie richieste. Per una disamina introduttiva degli innari milanesi a stampa, cfr. GIULIA GABRIELLI, *Inni nei primi salteri ambrosiani a stampa*, «Rivista Italiana di Musicologia», XLVII 2012, pp. 7-59, con tanti pratici elenchi di inni, ancorché compilati solo su parte della tradizione edita nei secoli XV e XVI.

criticati per le modalità spicce con cui perseguivano l'alleggerimento dell'ufficio, incidendo per lo più sulle lezioni, molto accorciate. Le edizioni promulgate da Ippolito I e II d'Este (1508, 1513, 1522, 1539) restarono debitorie delle riforme operate da Pietro Casola (1490 e 1492),³⁵ realizzando con propri criteri più o meno esplicitati il fine suddetto; e nemmeno il breviario dell'Archinto (1557), pur affidato a un nuovo revisore, si discostò dalla prassi del tempo.³⁶

Nell'anno 1549 uscì un nuovo breviario, invero piuttosto atipico, apparso quasi con discrezione, senza l'eco della promulgazione vescovile nel frontespizio. In realtà, l'esito complessivo di tale nuova revisione ricorda molto lo spirito erudito di quella ben altrimenti celebre di Francisco Quiñones (1535), pur senza osare soluzioni altrettanto drastiche ed eccezionali.³⁷ Il personaggio milanese capace di dare espressione all'atteggiamento umanistico auspicato in liturgia — almeno dai tempi di Leone X e Clemente VII — è Michele Sovico, prete responsabile della cura d'anime in Santa Maria alla Passerella,³⁸ ma soprattutto «Sacerdote gran letterato» che, successivamente, avrebbe posto le proprie doti al servizio delle riforme liturgiche ordinate prima da Filippo Archinto, e poi da Carlo Borromeo.³⁹ Ad ogni

35. Cfr. FEDERICA PERUZZO, *Il «Breviarium ambrosianum» di Pietro Casola (1490)*, «Ricerche storiche sulla Chiesa Ambrosiana», XXIV 2006, pp. 9–52; inoltre: EAD., *Pietro Casola editore di libri liturgici ambrosiani nel XV secolo*, «Italia medioevale e umanistica», XLVI 2005, pp. 149–206.

36. Utilissima la disamina offerta da CATTANEO, *Il breviario*, pp. 65–8 (benché, specie nei giudizi, sia da intendere alla luce di una più aggiornata — e distaccata — coscienza storiografica). Egli riconosce qualche merito all'edizione del 1508 curata da Francesco Crispo (ripresa nella stampa veneziana del 1539), stigmatizza il lavoro di Giacomo Addiense, e crocifigge letteralmente i breviari del 1513 e 1522, diversi fra di loro, ma a suo avviso altrettanto spregiudicati negli accorciamenti. Vorrei aggiungere che, se queste brevi note sembrano tratteggiare un contesto decadente, di minimo rilievo, lo studio odierno approfondito di queste fonti riuscirebbe invece di grande utilità, in special modo nelle relazioni con la pratica musicale, sia del canto piano, sia del canto figurato, giacché proprio il repertorio di antifone e responsori venne considerato intangibile, forse secondo uno spirito di conservazione, come osserva Cattaneo, certamente con una radicata consapevolezza della propria tradizione liturgica in musica.

37. Cfr. JOSEF A. JUNGSMANN, *Perché la riforma del Breviario del Card. Quignonez è fallita?*, in ID., *Eredità liturgica e attualità pastorale*, Edizioni paoline, Roma [1962] (Biblioteca di cultura religiosa), pp. 310–20.

38. La chiesa, ormai scomparsa lasciando traccia soltanto nella toponomastica stradale, era una delle parrocchie di Porta Orientale, poi elevata a rettoria negli anni Sessanta del Cinquecento. Il titolo parrocchiale fu però trasferito a San Carlo al Corso con il nuovo compartimento territoriale delle parrocchie e dei Corpi Santi attuato nel 1787. Cfr. GIOVANNI BATTISTA SANNAZZARO, s.v. «Maria alla Passerella, chiesa di S.», in *Dizionario della Chiesa Ambrosiana*, vol. VI, 1993, p. 3439.

39. Così riferisce FILIPPO ARGELATI, *Bibliotheca scriptorum Mediolanensium, seu Acta, et Elogia virorum omnigena eruditione illustrium [...]*, Tipografia Palatina, Milano 1745, tomo II, col. 1428 (e cfr. i commenti di CATTANEO, *Il breviario*, pp. 68–71), che lo dice di antica famiglia milanese («Sovicam, sive de Suigo»).

modo, al di là degli episodi seriori nella vita di Sovico, il migliore ritratto rimane quello scritto da Paolo Morigi nel 1596:⁴⁰

Gran dotto, e de primi della nostra Città, e più oltre fu il Rever. Prete Michele Sovico, Parochiano di S. Maria Passarella. Questo lodatissimo spirito, non solo possedeva benissimo le buone lettere latine, e le Greche, ma ancora fu eccellente Hebraista. Oltre, che insegnava il Canto fermo secondo il rito Ambrogiano a i chierichi, & scrisse, e notò di suo pugno alquanti libri che s'adoprono nel veramente famoso Choro del nostro Domo. Appresso, fu di vita esemplarissima, e fece di grand'opere ne gli essorcismi, nel scacciare i Demonij da dosso ai corpi vessati. Et quando egli viene à morte (la qual fu beata) fu pianto da molti, e ci concorsero gran parte della Città. Rinovò ancora il Breviario, e Messale Ambrogiano, & in somma fu un Archivo di dottrina e morse l'anno 1571, di Maggio.

Nella figura di Sovico, mi piace sottolineare, una volta di più, come la sapienza nelle lettere andasse spesso di pari passo con quella nella teoria e nella pratica del canto piano: semplicemente due facce diverse di un'unica cultura. Ad ogni modo, d'ora in poi le mie perlustrazioni tra manoscritti liturgico-musicali si svolgeranno nella speranza di riconoscere almeno qualcosa di quanto egli «scrisse, e notò di suo pugno».

Provvisto di tanto sapere, Michele Sovico pose mano al breviario adottando una singolare prospettiva tesa a coinvolgere il lettore nelle proprie scelte e soluzioni, a cominciare da una esauriente *Praefatio* «ad Reverendum Clerum Mediolanensem» e, soprattutto, inserendo copiosissime rubriche, non solo liturgiche, quanto veramente umanistiche: certo arricchite da spiegazioni, ma pure da commenti, riflessioni, memorie, notizie.⁴¹

40. Cfr. PAOLO MORIGI, *La nobiltà di Milano, divisa in sei libri* [...], eredi di Pacifico Pozzio, Milano 1595, libro III, cap. XXVII: *Di tutti quei Rever. Sacerdoti che per lettere, o compositioni sono degni di lodi*, p. 167.

41. Un simile atteggiamento di viva condivisione col lettore è compendiato persino nel motto tratto da Sallustio e inserito nell'elegante legno xilografico che occupa l'intera carta recto rimasta libera alla fine della *Praefatio*: «Concordia res parvae crescunt, discordia maximae dilabuntur». Sintomatica della mentalità e degli intenti di Sovico è persino la scelta del titolo: *Manuale sive (ut aiunt) Breviarium iuxta ritum Ambrosianae ecclesiae nuper recognitum per Michaellem Sovicum sacerdotem Mediolanensem, nuncque primo mendis purgatum innumeris ac locupletatum in lucem prodit. Cum privilegio Imperial. ad Decennium, Mediolani M. D. XLIX.* (expl.: *Mediolani, Impensis Nicolai Landriani, ac Andree Opicini Sociorum. Ann Sal. M. D. XLIX*). La 'discrezione' del lavoro si riflette persino nel formato di stampa, parecchio inferiore al decimetro: un fatto che tradisce invece una cura tipografica al limite del maniacale. Ho consultato gli esemplari di Roma, Biblioteca nazionale centrale, 8.50.A.9 (prov. Collegio Romano); I-Mb, Gerli 2547 (prov. «Bibliothèque Liturgique de S. A. R. Charles Louis de Bourbon»); I-Md, II-O-09-083. Si noti che la medesima impronta 'manualistica' informa la diffusione (per quanto relativamente contenuta) del cosiddetto *Manuale Chorale*: singolare tipologia di libro liturgico che all'impianto denso di canti notati dell'antifonario unisce un dovizioso apparato rubricale tipico piuttosto dei breviari e dei rituali, se non addirittura dei cerimoniali; in poche parole: una sorta di antifonario annotato. Lo stesso Michele Sovico elaborò e

L'inno *Christe qui lux es et dies* — e specialmente i due versi finali ben conosciuti da Gaffurio — ne meritano quasi una pagina intera:⁴²

Isti duo ultimi versus hoc est *Non sis oblitus & Tu deus sancte domine* additi fuerunt a quondam Do. Gabriele Crucio — olim ni fallar — Vicario ac ordinario ecclesiae Mediolanensis ut hymnus reduceretur ad formam & mensuram aliorum hymnorum propterea quod hymnus iste sex tantum modo versibus constat, caeteri vero praesertim hymni divi Ambrosii, non tamen opera, octo versus continent singuli: tamen hoc non erat necessarium, si quidem hymnus iste nihil minus praesert quam phrasim Ambrosii. Praeterea nullus hymnorum compositor ulla lege arctatur, ut hymnos quoscunque fecerit sub ogdoade concludat: nam *Iam lucis orto sidere*, & *Iesu corona virginum* & caeteri ad alias horas non sunt octonarii: qui tamen sunt vere Ambrosiani: volui tamen hoc dixisse, non ut quisquam tanto viro derogare velim: sed — ut dixi — non erat necessaria ista appendix quantum ad sensum & ad perfectam hymni sententiam: quando quidem perfectissime concludit, licet quo ad metrum non ita integre servet rationem vel modum.

Misuriamo tutta l'erudizione del personaggio, le sottili riflessioni formali dell'arguto uomo di lettere, capace di apprezzare le preoccupazioni di natura metrica di un dotto antecessore, e di presentarle mediante un raffinato paragone con la perfezione del numero otto cui assommano — in quattro coppie — gli dèi dell'Ogdoade nella cosmogonia egizia di Ermopoli.⁴³ Con tutto ciò, ammetto di

consegnò alle stampe anche una specie di estratto del breviario dedicato ai soli riti notturni delle festività maggiori dell'anno, ancora tutto da studiare: *Matutina Nativitatis, Epiphaniae, Veneris sancti & Sabbati sancti iuxta morem Mediolanensis Ecclesiae* [...] (expl.: *Mediolani. In domo Ioannis Antonii Castillionaei, ad expensas Matthaei de Besutio, ad signum Stellae*, 1549).

42. A c. 93v leggiamo gli inni di compieta: dapprima *Te lucis ante terminum* e poi, rubricato «Ad completorium alius hymnus in quadragesima [!] tantum», *Christe qui lux*; soltanto la dosologia è suggerita dall'incipit, omettendo il resto. Il commento rubricale — ovviamente in rosso — segue immediatamente nella c. 94r, qui trascritto in carattere tondo, mentre il corsivo indica il testo nero riservato ai formulari.

43. Al di là dell'etimo greco (ὀγδοάς, ottetto, gruppo di otto), la stessa Ermopoli, la *Hermopolis Magna* latina, era chiamata anticamente Khéménou (Χνούμ, Khnum, Khnemu), la «città degli Otto». Si noti, inoltre, che nella numerologia della gematria ebraica, la somma del valore delle lettere che compongono il nome di Gesù — Ἰησοῦς — corrisponde a 888, numero perfetto dell'ogdoade cristiana; per non parlare della simbologia cristiana elaborata intorno al numero otto (neotestamentario per eccellenza, laddove il sette apparteneva prevalentemente all'Antico Testamento), sovrapponendosi alla concezione pitagorica dell'ottagono come simbolo dell'eternità, da cui la Resurrezione nell'ottavo giorno, la rinascita battesimale, il battistero e il suo fonte (come pure i mausolei imperiali) ottagonale. Un modello, del resto, la cui diffusione la tradizione attribuisce proprio a sant'Ambrogio, a cominciare da San Giovanni alle Fonti in Milano — probabilmente l'attestazione più antica di tale forma — ivi illustrata in una celebre iscrizione in otto distici unanimemente attribuita al santo («Octachorum sanctos templum surrexit in usus | Octagonus fons est munere dignus eo. [...]»). Taccio, per brevità, delle otto beatitudini di Matteo (5, 3–10),

aver trasalito soprattutto per la rivelazione — finalmente! — del nome di almeno uno degli inafferrabili autori di testi liturgico-musicali del Quattrocento, pure oggetto di intonazioni polifoniche.⁴⁴

Gabriele Crucio, o della Croce (Croce), nella sua qualità di «Vicario ac ordinario ecclesiae Mediolanensis» è una figura che possiamo documentare anche senza prodigarci in indagini archivistiche — da mettere comunque in conto — avvalendoci per il momento degli studi finora pubblicati sul clero cittadino, e degli *Annali della Fabbrica*. Il sacerdote sarebbe entrato nel Capitolo Metropolitano come canonico ordinario nel 1481, forte della specializzazione quale *iuris consultor*, essendo in possesso del titolo di *iuris utriusque doctor* grazie al quale, probabilmente, riuscì a ottenere anche la nomina a deputato della Veneranda Fabbrica del Duomo.⁴⁵ Tale incarico ebbe inizio dal 1496, quando lo troviamo per la prima volta fra gli Ordinari deputati: in quell'anno egli ebbe a deliberare circa lo stipendio di 20 soldi cadauno a due fanciulli soprani appena assunti (4 febbraio), ma anche riguardo all'assegnazione della cura degli organi (14 aprile).⁴⁶ Il ruolo di Gabriele della Cro-

degli otto toni del canto, della stella a otto raggi, ecc. Cfr. ANTONIO QUACQUARELLI, *L'ogdoade patristica e suoi riflessi nella liturgia e nei monumenti*, Adriatica, Bari 1973 (Quaderni di Vetera Christianorum, 7), pp. 59–66; COSIMO SCORDATO, *Ogdoas*, in *Gli spazi della celebrazione rituale*, a c. della Facoltà teologica di Sicilia, O.R., Milano 1984, pp. 245–69: 264–5; MARCO NAVONI, *La concezione liturgico-rituale del battesimo in epoca medievale*, in *Il battistero di Parma: iconografia, iconologia, fonti letterarie*, a c. di Giorgio Schianchi, Vita e Pensiero, Milano 1999, pp. 41–76, in particolare pp. 42–4.

44. Fra coloro che crearono nuovi testi e che provenivano dalle fila del clero, uno dei capostipiti fu di certo quel *Dominus Orricus* che contribuì largamente al rinnovamento della poesia liturgica dell'ultimo Duecento milanese (non solo con i più noti uffici ritmici, peraltro anomali nel contesto ambrosiano), e che ancora attende adeguate pubblicazioni da parte della musicologia. Cfr. HUGLO, *Fonti e paleografia*, pp. 78–9, e FEDERICA PERUZZO, *Orrico Scaccabarozzi: un arciprete poeta nella Milano del XIII secolo*, «Aevum», LXXVI 2002, pp. 325–68.

45. Il primo ausilio è fornito dalla collazione fra le *Series Ordinariorum* superstiti eseguita da CARLO CASTIGLIONI, *Gli Ordinari della Metropolitana attraverso i secoli*, in *Memorie storiche della diocesi di Milano*, vol. I, Biblioteca Ambrosiana, Milano 1954, pp. 11–56: *Gabriel della Croce* compare a p. 35 («1481 – *Gabriel della Croce*, Iuris consultor, Dep. Fabr. Metr., 1497 Vicario Capitolare, 1501 Vicario Arcivescovile, †1504»); e tuttavia è bene rammentare come la data 1481 possa indicare indistintamente quella di nomina, oppure quella di presa di possesso del beneficio. Il titolo dottorale e i benefici diocesani sono documentati dagli atti notarili del cancelliere di curia spogliati da FAUSTO RUGGERI, *Per un censimento del clero ambrosiano nel sec. xv: benefici e beneficiati nelle filze del notaio Giovanni Pietro Ciocca (1476–1500)*, «Studi di storia medioevale e di diplomatica», XVI 1996, pp. 113–78: 165, ma anche 138, 147, 154. Nulla si trova, invece, nel precedente lavoro di FAUSTO RUGGERI, *Contributo alla conoscenza del clero ambrosiano nella seconda metà del Quattrocento dalle filze del notaio Donato Della Torre*, «Studi di storia medioevale e di diplomatica», XV 1995, pp. 91–127, a dispetto della sovrapposizione cronologica nell'attività dei due notai: forse il Della Torre rogava atti di natura diversa (e di fatti non risulta fosse investito del cancellierato, mentre il Ciocca lo fu dal 1479).

46. Cfr. *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente*, pubblicati a c. della sua amministrazione, vol. III, G. Brigola, Milano 1880, pp. 85 e 87: la seconda delibera riguardava

ce si rafforzò rapidamente: dal 17 dicembre 1497 fu scelto quale vicario capitolare in sede vacante per la scomparsa di Guido Antonio Arcimboldi, mantenendo l'incarico fino al 20 giugno 1498.⁴⁷ Gli anni del suo vicariato furono particolarmente proficui, secondo quanto riferiscono gli atti rogati dal cancelliere della Curia: il 23 gennaio 1498 fu eletto rettore delle chiese di San Giovanni e di Santa Margherita a Pantigliate, e il 26 marzo ottenne un beneficio canonico in San Vittore di Corbetta.⁴⁸ Qualche anno dopo, dal 6 settembre del 1501 — e ancora per il 1502 — venne selezionato quale luogotenente del vicario arcivescovile Sebastiano Gilberto. Poi il suo nome scompare, e le *Series ordinariorum* ne ricordano la morte nel 1504.⁴⁹

Non stupisce che Michele Sovico abbia raccolto il ricordo di questo canonico letterato. Anche le nostre ricerche dovranno tentare ulteriori scoperte intorno a questo personaggio attivo in Duomo proprio negli anni in cui Franchino Gaffurio riuniva composizioni figurate e compilava i suoi Libroni: segnatamente il Librone 1, che si apre con gli inni. Quanto finora esposto rafforza in me la convinzione che tale collocazione dei brani innodici sia densa di significati identitari, culturali e culturali, resi tanto più intensi ed espliciti dalla scelta di far succedere all'inno *Mysterium Ecclesiae* delle feste della Beata Vergine — le festività fondamentali legate

Bartolomeo da Brescia «magistro organorum, qui alias fecit organum minorem in ecclesia, attenta conlaudatione magistri Georgii teuthonici, et Benedicti de Borsano sonatoris praefatae fabricae, et presbyteri Bernardini de Premenugo sonatoris organorum»: questi ultimi si facevano garanti della cura prestata dall'organaro nella manutenzione e nell'accordatura.

47. Cfr. *Annali*, vol. III, pp. 92 e 100, da cui apprendiamo come stavolta fu coinvolto nelle decisioni per la costruzione del tiburio (e più precisamente degli archi, 20 giugno 1498), ma anche — più prosaicamente — nei giudizi circa la qualità del vino consumato nell'anno (1 ottobre).

48. Cfr. RUGGERI, *Per un censimento*, rispettivamente alle pp. 147 e 138. A p. 154 sono citati altri atti datati dal 2 gennaio 1498 al 14 novembre 1500 che lo ricordano quale Ordinario del Duomo.

49. Gli *annali* non registrano il nome del canonico per il biennio 1499–1500, mentre attestano, per l'ultima volta, la sua luogotenenza (pp. 117 e 119). Può essere interessante rilevare come già da molto tempo il nome dei *de la Croce* non fosse nuovo né fra i sacerdoti beneficiati della diocesi (esaminati da Fausto Ruggeri), né tanto meno fra gli ordinari metropolitani: Castiglioni e gli *Annali* registrano presenze sin dal XIV secolo e ancora pochi decenni prima dell'ingresso di Gabriele un *Francesco della Croce* fu Ordinario, a lungo primicerio, e già vicario arcivescovile in sede vacante dal 30 ottobre 1435 (*Annali*, vol. II, p. 67: nell'anno seguente [p. 70], fu lui a ricevere lagnanze varie da Giacomo de Lavezzi «protenorista deputatus» per conto dei «cantatoribus et biscantatoribus»). Secondo le *Series Ordinariorum* morì nel 1469, undici anni prima della nomina capitolare del nostro Gabriele, che poteva benissimo esserne parente. Dovrò ritornare su questo più anziano canonico, essendo egli coinvolto nelle vicende di un interessantissimo libro liturgico dell'arcivescovo Francesco Piccolpasso (1435–1443). Cfr. comunque MIRELLA FERRARI, *Un bibliotecario milanese del Quattrocento: Francesco Della Croce*, «Ricerche storiche sulla Chiesa Ambrosiana», X 1981, pp. 175–270 (Archivio ambrosiano, 42); CRISTINA BELLONI, *Tra Milano e il Seprio nel basso medioevo: i Della Croce. Strategie familiari e ascesa sociale nella Milano visconteo-sforzesca*, in Cairati, Castiglioni, Martignoni ed altri casati locali nel Medioevo, atti del convegno di studio [...] (Cairate, Monastero di Santa Maria Assunta, 11–12 maggio 1996), a c. di Claudio Tallone, Lativa, Varese 1998, pp. 121–35; e, soprattutto, EAD., *Francesco della Croce. Contributo alla storia della Chiesa ambrosiana nel Quattrocento*, NED-Nuove edizioni Duomo, Milano 1995 (Archivio ambrosiano, 71).

alla dedizione della cattedrale — l'inno per la compieta *in quadragesima*, *Christe qui lux*, un canto raro, intonato poche volte nel corso dell'anno liturgico, quasi in antinomia rispetto al ben diversamente frequente *Mysterium* mariano. In realtà, si tratta di un brano musicale — e più ancora di un componimento testuale — atto a testimoniare una possente consapevolezza delle peculiarità milanesi, non solo perché l'inno non entrò mai nel breviario romano, ma anche per via dell'evoluzione d'età rinascimentale finora ricostruita, che ne dimostra l'ulteriore radicamento nell'identità ambrosiana rispetto alla tradizione della Chiesa medievale.⁵⁰

Rimane difficile, a questo stadio delle ricerche, precisare meglio il momento in cui Gabriele della Croce rese *Christe qui lux* ancor più ambrosiano portando il numero delle strofe alla perfezione del numero otto. L'indagine, risalendo a ritroso nel tempo fra breviari e salteri-innari, mi ha condotto fino all'edizione ritenuta essere il prototipo del breviario ambrosiano, databile al 1472: tuttavia, in questa, come nella più nota stampa del 1475, l'inno appare nella sua forma ultima, già ampliata.⁵¹ Dobbiamo ipotizzare, perciò, che il canonico sia intervenuto sul testo pre-

50. Non è irrilevante osservare che lo stesso inno *Christe qui lux* assume una funzione caratterizzante — o, se si preferisce, identitaria — anche nella recensione domenicana del repertorio *planus*, con impiego analogo a quello milanese. Ovviamente non comprende le due strofe (da «Non sis oblitus») aggiunte da Gabriele della Croce, e tuttavia si distingue ulteriormente per una formulazione propria della strofa dossologica: «Praesta, Pater omnipotens | per Iesum Christum Dominum | qui tecum in perpetuum | regnat cum sancto spiritu». Cfr., tuttora, l'*Antiphonarium Sacri Ordinis Praedicatorum pro diurnis horis Reverendissimi in Christo Patris Fr. Martini Stanislai Gillet ejusdem Ordinis magistri generalis permissu editum*, Santa Sabina, Roma 1933, pp. 103–5.

51. Censito nell'*Incunabula Short Title Catalogue* (ISTC) della British Library (<<https://data.cerl.org/istc/ibo1145500>>) con datazione approssimata («about 1477»), l'esemplare in *unicum* presso I-Md, II-G-03-023, mutilo in testa e in fine, contiene a c. 91r, laddove *Incipit Breviarium secundum ordinem Sancti Ambrosii*, una nota a penna con la data «1472. die 17 decembris» (il solo mese è di difficile lettura): essa potrebbe davvero costituire un *post quem* per la stampa, che anticiperebbe di tre anni la nota edizione del 1475, con la quale peraltro non concorda (*Christe qui lux* è alle cc. *m xii r–v*). Cfr. *Incunaboli e cinquecentine della Biblioteca Capitolare di Milano. Catalogo*, a c. di Ubaldo Valentini e Giovanni Battista Malusardi, NED-Nuove edizioni Duomo, Milano 1983 (Archivio ambrosiano, 48), p. 21 (n. 19), e inoltre UBALDO VALENTINI – GIOVANNI BATTISTA MALUSARDI, *Due edizioni del Breviario Ambrosiano tuttora sconosciute? Nota informativa*, «Ambrosius», LIV 1978, pp. 506–10. Più noto il *Breviarium Ambrosianum* impresso a Milano da Christoph Valdarfer e datato 1 dicembre 1475 (I-Ma, Inc. 533), mentre merita d'essere ricordato quello che — al di là di ogni ipotesi — conteneva la datazione più alta, uscito dai torchi di Antonio Zarotto nello stesso 1475: cfr. ARNALDO GANDA, *La prima edizione del messale ambrosiano (1475). Motivi pastorali e aspetti commerciali*, «La Bibliofilia», LXXXIII 1981, pp. 97–112. Ho consultato, inoltre, gli incunaboli seguenti: *Psalterium Ambrosianum cum hymnis omnium sanctorum notatis, castigatis ac diligenter emendatis. Impressum Mediolani per Leonardum Pachel et Uldericum Scinzenzeller, impensis presbiteris Gasparis Lampugnani [...]*, 4 maggio 1486 (I-Ma, Inc. 1459, c. 78v); il *Breviarium* nella già ricordata edizione approntata da Antonio Zarotto per Pietro Casola, datata 1 aprile 1490 (esemplari I-Ma, Inc. R.457 [olim S.Q#.F.VI.5], e I-Md, II-G-01-008); lo *Psalterium David [...]* *Ambrosii cum Officio Commune Sanctorum et BVM*, Antonio Zarotto, Milano 1 luglio 1496, a spese di Niccolò Gorgonzola (Parma, Biblioteca Palatina, Parm. Incun. 141, c. 80r); *Psalterium*

cedentemente al suo ingresso nel Capitolo: prima del 1481, e anche prima degli esordi tipografici dei libri liturgici ambrosiani per l'ufficio. Rivolgendo l'attenzione alla tradizione manoscritta, i problemi si moltiplicano, scontrandosi con una conoscenza delle fonti ancora da perfezionare e, soprattutto, con un livello delle catalogazioni e degli studi dei singoli testimoni spesso ancora fermo a un grado piuttosto sommario, con ipotesi o approssimazioni della datazione talora disorientanti. E ciò vale a maggior titolo per le attestazioni dalla seconda metà del Trecento alla metà del secolo seguente. Per esempio, uno dei manoscritti più noti nella Biblioteca Ambrosiana — ancorché mai veramente esaminato in dettaglio — si rivela esser confezionato nel 1490, e propone la versione già ampliata, così come si legge — melodia e testo — nello *Psalterium* del [1501] (fig. 2).⁵²

Dal verso seguente (cc. 1v–5r), è sempre la mano di Gaffurio a notare i restanti inni. Sebbene la stesura sia decisamente dimessa e gli spazi per le iniziali ornate siano rimasti vuoti, in compenso i canti sono preceduti da rubriche che testimoniano come le intonazioni *alternatim* fossero riservate per lo più alle festività maggiori dell'anno, e alle domeniche:⁵³

Intende qui regis (Veni redemptor gentium). In nativitate Dni ad vespers
Illuminans altissime (Seu mistico baptimate). In epiphania Dni ad vespers

monasticum Ambrosianum secundum ordinem officii ferialis [Johannes Hamman, Venezia 1497], probabilmente per le monache benedettine del Monastero Maggiore, come sembrerebbero indicare i *suffragia* delle cc. 20v–21r e 75v (I-Ma, Inc. 180, c. i iiii r, ossia c. 67v della cart. mod.).

52. Il codice I-Ma, A 109 inf., si presenta come *Psalterium pro usu ecclesie sancti Michelis subtus domum Mediolani editum ad honorem dei per presbiterum Iohannem lignatium carentis anni 1490* (Stäblein lo ascriveva al 1420: *Hymnen*, pp. 693 e 510). Comprende il salterio temporale fino a c. 63r (cart. mod.), dove leggiamo: *Incipit offitium in dominicis diebus ad vespem lucernarius*. La prima strofa degli inni a partire da c. 95r è corredata di notazione; a c. 96v: *Ad completorium in quadragesima hymnus. Christe qui lux* [...]. Purtroppo il codice è mutilo dopo c. 110. Anche l'innario I-Md, II-U-01-002, si è rivelato essere molto più tardo, secondo la sottoscrizione delle cc. XLV–XLII: *Ludovicus Besutius sacerdos ac Mediolanensis ecclesiae lector hunc hymnorum librum ad usum venerabilium notariorum et macconiorum eiusdem ecclesiae cum pueris suis scripsit et perfecit sumptibus Illustrissimi ac Reverendissimi Caroli Borromei Cardinalis praefataeque ecclesiae Archiepiscopi. M. D. LXVII*. — ritroviamo, così, una delle fonti utilizzate da Garbagnati — e, anzi, comprende un'appendice seriore, probabilmente seicentesca. Tralascio ora, per brevità, gli altri codici consultati, per lo più risultati essere trecenteschi o della fine del Quattrocento: mi riprometto di estendere prossimamente le indagini per cercare di inquadrare con maggiore precisione l'inizio della tradizione di *Christe qui lux* nella versione 'corretta' da Gabriele della Croce.

53. L'incipit dell'inno, assente nel Librone, è in corsivo; tra parentesi tonde il primo verso polifonico sottoposto alle note figurate; infine, la trascrizione della rubrica. Questa piccola silloge innodica nel Librone 1 comprende specificamente i canti previsti per le cerimonie di grado festivo maggiore, solennizzate opportunamente in una durata d'esecuzione congrua grazie alla soluzione *alternatim*, ribadita dalla presenza — seppur talora in corpo minore — dell'intero testo delle strofe figurate.

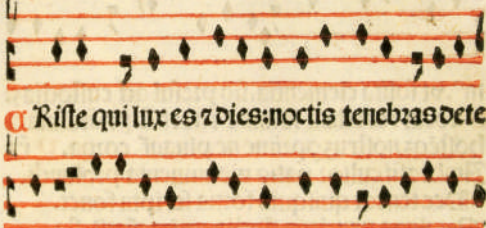
LXX

di dolo pauor: quietos suscitet. **C**hrisū roga
mus ⁊ patrē xp̄i patrisq; spiritū vnus potēs p
omnia fone p̄cantes trinitas. **G**loria tibi dñe .

Canticum beate Marie.

Magnificat anima mea dñm: ⁊ exaltauit spi
ritus meus i deo salutarī meo. **O** ⁊ respe
xit humilitatē acille sue ecce enī ex hoc beatā
me dicent oēs generationes. **O** ⁊ fecit mihi ma
gna qui potēs ē ⁊ scūz nomē eius. **E**t misericor
dia eius a seculo ⁊ in seculū sup timētes eū. **F**e
cit potentia i brachio suo dissipauit supbos mē
te cordis eor. **D**eposuit potētes d̄ sede ⁊ exal
tauit humiles. **E**xuriētes satiauit bonis ⁊ diui
tes dimisit inanes. **S**uſcepit israel puer suū
memor misericordie sue. **S**icut locut⁹ ē ad pa
tres nostros abraā ⁊ semini eius vsq; in eternū

Hymnus ad p̄pletoziū in quadagesima tātus



Christe qui lux es ⁊ dies: noctis tenebras dete
gis lucifer lucem proferens vitā beatā tribue:
Precamur ſācte dñe defende nos in hac nocte
ſit nobis inte requies: quietam noctem tribue .

Fig. 2 – Inno *Christe qui lux* nello *Psalterium diui Ambrosii*,
Alessandro Pellizzoni, Milano [1501], c. 80r

Hic est dies (Fidem refundens). In resurrectione Dni
Christe cunctorum (Cerue quod puro deus). In dedicatione ecclesie
Deus creator omnium (Artus solutus). In dominicis diebus ad vesp̄eros

Vale la pena di ripercorrerne in breve la tradizione testuale, non scevra da insidie. Il canto vespertino *Intende qui regis* — con la seconda strofa *Veni redemptor gentium* in polifonia — non pone problemi veramente significativi; semmai, illustra bene la coesistenza di piccole varianti.⁵⁴

54. Le varianti sono per lo più di natura grafica (anche per quanto riguarda il Librone 1); l'unica appena maggiore si trova nella quinta strofa e appare sin dalla comparazione fra il succitato



Fig. 3 – Inno *Illuminans altissimus* nello *Psalterium divi Ambrosii*, Alessandro Pellizzoni, Milano [1501], c. 84r

Il caso dell'incipit «Seu mistico baptismate» si presenta più delicato: nelle descrizioni e nell'edizione musicale ricordate più sopra esso viene collegato alla prima strofa *Illuminans altissime*, ma la realtà delle fonti coeve al Librone si profila diversa e articolata. Fra Quattro e Cinquecento sembrano convivere due esordi

salterio-innario I-Ma, A 109 inf. (datato 1490), e lo *Psalterium divi Ambrosii* di Alessandro Pellizzoni [1501]: il primo legge, a c. 99r:

Procedens e thalamo suo:
pudoris aula regia:
gemmae gigas substantiae:
alacris occurrat viam.

(e così pure lo *Psalterium monasticum Ambrosianum* del 1497, c. [81]v), mentre il secondo conclude la strofa con «alacris ut currat viam» (c. 82v). Del resto, una deviazione del tutto analoga permane fra il breviario del 1513 (c. 109r) e quello di Michele Sovico del 1549 (c. 214r).

appena differenti — *Illuminans altissimus* e *Illuminans altissime* — eppure il primo appartiene più propriamente all'età gaffuriana, mentre il secondo si manifesta soprattutto più avanti, verso la metà del secolo XVI.⁵⁵ Tuttavia, il richiamo a *Illuminans altissime* nasconde un trabocchetto di ben maggiore sostanza. Nel corso del Seicento il componimento conobbe una trasformazione rimasta a lungo in uso, tanto da venir pubblicata — sempre senza commenti di sorta — nella raccolta ottocentesca di Colombo e Garbagnati.⁵⁶ Per tutti questi motivi, e per consentire agli interpreti di adottare un testo storicamente corretto, si offrono qui le lezioni melodica (fig. 3) e testuale tratte dallo *Psalterium divi Ambrosii* del 1501 (c. 84r):

Illuminans Altissimus:
micantium astrorum globos:
pax vita lumen veritas:
Iesu, fave precantibus.

Seu mystico baptisinate:
fluenta Iordanis retro

55. *Illuminans altissimus* si legge in tutti i salteri-innari a stampa ricordati più sopra (1486, 1496, [1501], 1516, rispettivamente alle cc. 82v, 84r, 89v, 93v), ma anche nei breviari del tempo, compreso quello del 1513 (cc. 120r-v). (E ugualmente nell'antica lezione medievale recensita negli AH, vol. 50, n. 10). Diversamente, già l'edizione curata da Michele Sovico del 1549 restituisce *Illuminans altissime* (c. 241v), e così pure i salteri frutto di revisioni successive usciti nel 1555 e, ormai sotto san Carlo, nel 1574 (in entrambi a c. 93v). Si noti, invece, che il *Breviarium iuxta institutionem sancti Ambrosij archiepiscopi Mediolani castigatum* [...], Cristoforo Carono per Niccolò Landriano e Camillo Figino, Milano 1557 (cc. 152r-v), riprende *Illuminans altissimus*, mentre elabora una dossologia propria per l'Epifania:

Gloria tibi domine,
qui apparuisti hodie:
cum patre et sancto spiritu,
in sempiterna secula.

56. La riforma avvenne sotto l'episcopato dell'arcivescovo Alfonso Litta, ma ne fu responsabile soprattutto Paolo Bosca, prefetto dell'Ambrosiana, che riteneva fosse necessaria una profonda revisione sollecitata dal nuovo breviario romano, specie dall'innario di Urbano VIII emendato rifuendo i «barbarismi». Il clero milanese si oppose con energica resistenza, e tuttavia il breviario venne promulgato e pubblicato nel 1679, subito accompagnato dall'uscita di un *Supplementum absolutum Breviarii Ambrosiani* inteso a porne in evidenza (e ad imporle) le novità: lo troviamo infarcito di ben dodici inni nuovi, con altri ventotto riveduti e corretti: fra questi, *Illuminans altissime*. Senza entrare troppo nel dettaglio dei mutamenti, ricorderemo solo come il primo distico diventi «Illuminans Altissime | poli nitentis sydera»; come la seconda strofa («Seu mystico baptisinate») cambiasse posizione con la terza («Seu stella partum virginis»); come il distico finale della quinta strofa («Aguas colorari») si trasformasse in «Transire mutata stupet | Undas in usus alteros». I breviari del Sette e Ottocento manterranno tale versione. Cfr. *Gli inni del breviario*, pp. 52-5 e, nella parte musicale, pp. 47-9; CATTANEO, *Il breviario*, pp. 110-3 e, a p. 338, lo stralcio dei dubbi sollevati in seno alla Congregazione del rito.

conversa quondam tertio:
praesenti sacraris die.

Seu stella partum virginis
caelo micans signaveris
et hoc adoratum die:
praesepe magos duxeris.

Vel hydriis plenis aquae:⁵⁷
vini saporem infuderis:
hausit minister conscius
quod ipse non impleverat.

Aquas colorari videns,
inebriare flumina
mutata elementa stupent
transire in usus alteros.

Sic quinque milibus viris:
dum quinque panes dividunt:
edentium sub dentibus:
in ore crescebat cibus.

Multiplicabatur magis
dispendio panis suo:
quis hec videns mirabitur:
iuges meatus fontium.

Inter manus frangentium:
panis rigatur profluus
intacta quae non fregerant
fragmenta subrepunt viri.

Gloria tibi domine,
qui apparuisti hodie:
cum patre et sancto spiritu,
in sempiterna secula.

Sostanzialmente inalterato rimase *Hic est dies*, canto pasquale sempre ritenuto opera autentica di Ambrogio e pertanto quasi intangibile,⁵⁸ al contrario di *Christe cunctorum*, per le dedichazioni, anch'esso riveduto pesantemente nel breviario del

57. hydriis] ydriis nella stampa del [1501].

58. Osservo solo una discordanza fra la lezione del Librone 1 e i due testimoni che abbiamo eletto a riferimento tra i manoscritti e le stampe: nell'ultima strofa, sia il codice I-Ma, A 109 (cc. 102v-103r), sia lo *Psalterium* del [1501] (cc. 86r-v) leggono «omnes resurgant mortui», contro il «resurgunt» gaffuriano (c. 3v, dove la letterina iniziale a penna sembra forzata nello spazio a disposizione, quasi fosse imposta dal massimo grado festivo dell'anno liturgico: non altrettanto fortunato l'inno seguente, rimasto spoglio, colla sola lettera di richiamo per il miniatore, inesitata).

1679. Ancora una volta, il semplice richiamo alle sole due prime parole dell'incipit così come si trova nella bibliografia può trarre in inganno,⁵⁹ ed ecco allora il testo completo e la melodia al tempo di Gaffurio (fig. 4):⁶⁰

Christe cunctorum dominator alme:⁶¹
patris eterni genitus ab ore:
supplicum vota pariterque hymnum:
cerne benignus.

Cerne quod puro deus in honore:
plebs tua supplex resonet in aula:
annua cuius revehunt colendum
tempora festum.

Hec domus rite tibi dedicata:
noscitur in qua populus sacratum
corpus assumit: bibit et beati
sanguinis austum.

Hic sacrosancti latices veteras:
diluunt culpas: perimuntque noxas:⁶²
crismate vero genus ut creetur
chisticolarum.

Hic salus egris medicina fessis
lumen orbatis veniaque nostris
fertur offensis: timor atque meror
pellitur omnis.

Demonis seva perit hic rapina
pervicax monstrum pavet et retenta:

59. È infatti la versione seicentesca quella tramandata sia dalle fonti sette-ottocentesche, sia dal manualetto di Colombo e Garbagnati (rispettivamente alle pp. 96–8 e 92–6).

60. Riporto il testo come si trova nello *Psalterium* del [1501], cc. 93v–94r, non sempre esente da mende (cfr. anche AH, vol. 51, n. 103, pp. 112–5). Per comprendere la portata del rimaneggiamento seicentesco, queste sono le due prime strofe diffuse a partire dal 1679:

Christe cunctorum dominator alme,
mente supremi generate patris,
supplicum voces pariterque carmen
cerne benignus.

Cerne, quod templi, deus ad decorem
plebs tua supplex resonet per aedem,
annuo cuius redeunt colenda
tempora festa.

61. La lezione del codice I-Ma, A 109 (cc. 110r–v) si apre con una vistosa variante: «Criste [!] sanctorum dominator alme».

62. diluunt] dilluunt nella stampa.

corpora linquens fugit in remotas
ocius umbras.

Hic locus nempe vocitatur aula:
regis immensi niveaque celi:
porta que vite: patriam petentes⁶³
accipit omnes.

Turbo quam nullus quatit aut vagantes
diruunt venti: penetrantque nimbi⁶⁴
non tetris ledit piceus tenebris
tartarus horrens.⁶⁵

Quesumus ergo deus: ut serenum
annuas vultum: famulos gubernans⁶⁶
qui tui summo celebrant amore
gaudia templi.

Nulla nos vite cruciet molestas:
sint dies leti: placideque noctes:
nullus ex nobis: pereunte mundi⁶⁷
sentiat ignem.

Hic dies in quo tibi consecratam
conspicis aram tribuat perenne:⁶⁸
gaudium nobis: vigeatque longo
temporis usu.

Gloria summum resonet parentem:
gloria natum: pariterque sanctum
spiritum: dulci moduletur hymnus
omne per evum.

Ultimo per posizione nel Librone 1, e per ordine di solennità liturgica, troviamo infine l'inno *Deus creator omnium* (Artus solutus), per i vesperi domenicali e feriali.⁶⁹ Anche questo componimento, riconosciuto come autenticamente ambrosiano, attraversò inalterato le diverse riforme della prima età moderna, se non che

63. petentes] potentes nella stampa.

64. diruunt] dirruunt nella stampa, dove il ms. A 109 legge «diluunt».

65. Dopo questa strofa, il Librone 1 omette il resto (quanto meno «Nulla nos vite») e passa direttamente alla dossologia, scritta nel margine inferiore di c. 4r.

66. gubernans] gubernes nella stampa, sanato seguendo anche A 109.

67. O «mundo», come in A 109 e altre fonti.

68. perenne] perhenne nella stampa.

69. Cfr. le cc. 4v–5r, con la rubrica *In dominicis diebus ad vesperos hymnus*. Per una lezione coeva a Gaffurio, cfr. ancora lo *Psalterium* del [1501], alle cc. 79v–80r, dove però la rubrica ne amplia l'impiego *Ad vesperas in dominicis et ferialibus diebus totius anni*. Concorda *verbatim* il codice I-Ma, A 109, cc. 95v–96r.

l'ormai noto breviario promulgato da Pozzobonelli nel 1760 finì per imporgli una dossologia rinnovata, buon sintomo della mania di «emendare».⁷⁰



Fig. 4 – Inno *Christe cunctorum dominator alme* nello *Psalterium divi Ambrosii*, Alessandro Pellizzoni, Milano [1501], c. 93v

70. In realtà, non mancano piccoli scostamenti nelle strofe, come si legge ne *Gli inni del breviario*, alle pp. 20–2 per il testo, e 21–3 per la melodia. Fino al 1760, la dossologia in uso era quella usuale e comune, «Gloria tibi domine, [gloria unigenito, una cum sancto spiritu in sempiterna secula. Amen]». Successivamente: «Deo patri sit gloria [...].».

I Magnificat

La breve silloge innodica del codice gaffuriano, modesta, ma funzionale e coerente, è interrotta soltanto da quattro versetti singoli del Magnificat (cc. 2v–3r), cantico fondamentale dell'identità mariana della cattedrale:

Duo quarti toni: <i>Esurientes</i>	c. 2v
Duo octavi toni: <i>Esurientes</i>	c. 2v
Duo quinti toni: <i>Fecit potentiam</i>	c. 3r
Duo quarti toni: <i>Quia fecit</i>	c. 3r

Tuttavia, questi frammenti sono intonati solo a due voci, su toni sempre diversi. Parrebbe quasi un'anticipazione della successiva, estesa sequenza — pressoché ininterrotta — di ben ventiquattro cantici, opere soprattutto del maestro di cappella, ma anche di Loyset Compère, Johannes Martini e «Arnulfus» (Arnolfo Giliardi?), con altri Magnificat dall'attribuzione non esplicitata (in taluni casi ricondotta allo stesso Gaffurio e a Du Fay).⁷¹ Forse il significato dei versetti isolati in *Duo* è vincolato al mistero della genesi del codice, dato che questi vengono a collocarsi fra gli inni notati fino a c. 5r; e però le cc. 5v, 6r–6v e 7r sono rigate ma vuote, e con la c. 7v si conclude il primo fascicolo, autografo di Gaffurio. Eppure, il processo di redazione — e di confezione del volume — appare ulteriormente imbrogliato dalla presenza, fra le cc. 7v–8r, del mottetto *Virgo prudentissima* a quattro voci, attribuito esplicitamente a «F. Gaforus» e autografo. Gli interrogativi si moltiplicano poiché la c. 8r fa già parte del fascicolo seguente (il secondo), che con il terzo e il quarto sono scritti dal COPISTA II. L'enigma riguarderebbe allora in special modo il primo fascicolo, che forse non faceva parte del progetto redazionale complessivo, ma che potrebbe rappresentare un'aggiunta (un inserimento?), probabilmente determinata dallo stesso Gaffurio per motivi ignoti.⁷²

71. I Magnificat hanno ricevuto maggiore attenzione in bibliografia: posso quindi rinviare al capitoletto in NOLAN GASSER, *The Marian Motet Cycles of the Gaffurius Codices: A Musical and Liturgico-Devotional Study*, tesi di dottorato, Stanford University 2001, pp. 83–5 (oltre all'indice alle pp. 15–6).

72. Laddove il fascicolo 1 ha tutta l'aria d'esser stato creato per raccogliere cose diverse (ma nondimeno importanti) che dovevano a tutti i costi rientrare nella silloge, i fascicoli 2–4 dovuti al COPISTA II e i successivi 5–7 del COPISTA III costituiscono probabilmente un nucleo autonomo del codice, forse preesistente. Resta il fatto che la grande miniatura del Duomo si trova nel primo fascicolo e che essa potrebbe esser stata realizzata a volume ormai formato. Ciò indurrebbe a immaginare l'inserimento del fascicolo 1 come un'operazione appena successiva — se non contestuale — al nucleo redazionale dei COPISTI II e III. Ringrazio Martina Pantarotto per aver condiviso i risultati della sua ricostruzione codicologica fondata sulla descrizione eseguita da JEPPESEN, *Die 3 Gafurius-Kodizes*, ossia prima dell'infelice restauro che cancellò le tracce della struttura originaria. Il mottetto *Virgo prudentissima* è edito in FRANCHINO GAFFURIO, *Mottetti*, trascrizione di Luciano Migliavacca, Veneranda Fabbrica del Duomo, Milano [1959] (Archivium Musices

Abbiamo insistito assai sulla prassi *alternatim*, sicché mi pare quasi inevitabile considerare pure i Magnificat sotto questo profilo, almeno brevemente.⁷³ La Tabella 3 riassume sinotticamente i due diversi schemi di alternanza riscontrati nei cantici del Librone 1.⁷⁴

TABELLA 3
I Magnificat del Librone 1: schemi dell'alternanza (canto piano in corsivo)

GAFFURIO (schema predominante); ARNULFUS, 8.i toni (20v–21r); COMPÈRE, 6.i toni (21v–23r); ANONIMI, 8 intonazioni	GAFFURIO, 6.i toni (43v–45r; AMMM 4, n. 6); MARTINI, 8.i toni (27v–29r); ANONIMI, 2 intonazioni
<i>Magnificat Anima mea Dominum.</i> ⁷⁵ Et exultavit spiritus [...] salutari meo. <i>Quia respexit humilitatem [...] omnes generationes.</i> Quia fecit mihi magna [...] nomen eius. <i>Et misericordia eius [...] timentibus eum.</i> Fecit potentiam [...] mente cordis sui. <i>Deposuit potentes [...] exaltavit humiles.</i> Esurientes implevit [...] dimisit inanes. ⁷⁶ <i>Suscepit Israel [...] misericordiae suae.</i> Sicut locutus [...] semini eius in saecula. <i>Gloria Patri [...] Spiritui Sancto.</i> ⁷⁷ Sicut erat [...] saecula saeculorum. Amen.	<i>Magnificat</i> Anima mea Dominum. <i>Et exultavit spiritus [...] salutari meo.</i> Quia respexit humilitatem [...] generationes. <i>Quia fecit mihi magna [...] nomen eius.</i> Et misericordia eius [...] timentibus eum. <i>Fecit potentiam [...] mente cordis sui.</i> Deposuit potentes [...] exaltavit humiles. Esurientes implevit [...] dimisit inanes. Suscepit Israel [...] misericordiae suae. ⁷⁸ <i>Sicut locutus [...] semini eius in saecula.</i> Gloria Patri [...] Spiritui Sancto. Sicut erat [...] saecula saeculorum. Amen.

Nelle edizioni delle musiche adespote, l'esame di questi schemi viene considerato anche a fini attributivi, suggerendo che il primo schema sia quello prediletto da Gaffurio. Tuttavia, pare difficile immaginare che la strutturazione dell'*alternatim* potesse essere a discrezione del compositore: vigevano senz'altro le prescrizioni liturgiche dettate dai libri rituali, o quanto meno dagli usi e dalle consuetudini. Purtroppo, gli uni come gli altri sono ancora largamente da indagare, specialmente

Metropolitanum Mediolanense, 5), pp. 17–9. Per i cantici: ANONIMI, *Magnificat*, trascrizione di Fabio Fano, Veneranda Fabbrica del Duomo, Milano 1965 (Archivium Musices Metropolitanum Mediolanense, 7).

73. Tralasciamo deliberatamente la questione del formulario liturgico e delle sue varianti. Precisiamo piuttosto che il primo *Magnificat primi toni* di Compère (cc. 10v–17r) è tutto figurato, senza *alternatim*, e così pure i primi due anonimi, *Tertii* e *Octavi toni* (cc. 8v–10r e 17v–20r), il cui organico muta di verso in verso, dal *Duo* alle quattro voci.

74. Il nutrito repertorio di cantici nei Libroni gaffuriani si completa con altri quattro brani nel Librone 3: uno ascritto a Gaffurio, *Octavi toni* (cc. 108v–110r), e tre privi di attribuzione: *Tertii toni* (cc. 173v–176r), *Sexto tono competit atque primo* (cc. 190v–193r), e *Octavi toni* (193v–196r).

75. Compère lascia intonare «Magnificat» nella formula piana, e compone figurato «Anima mea Dominum».

76. Versetto assente nell'intonazione di Arnulfus.

77. Ancora una volta Compère fa eccezione e intona l'inizio della dossologia con un *Duo* in canto figurato.

78. Per questo verso, Martini rinvia alla musica del «Quia respexit».

per l'età che ci occupa. Eppure la tabella mostra bene come, accanto a un modello senz'altro predominante, almeno in termini quantitativi, sia attestata anche una variante del tutto opposta, per effetto dell'intonazione iniziale monodica ridotta alla sola invocazione «Magnificat». Del tutto singolari sono pure le varianti che emergono dalle singole composizioni di Compère, Arnulfus e Martini, che scompaginano l'alternanza regolare dei versetti, mostrando una pluralità di pratiche. Non è questo il luogo per approfondire una questione complessa in cui si fondono aspetti di storia liturgica e di prassi musicale (del canto piano antifonale, prima ancora che del figurato), ma è chiaro che una auspicata sintesi dei modelli dovrà porre a confronto pure gli schemi seguiti nel repertorio organistico coevo. Le fonti scritte pervenute non sono certo numerose — l'abilità improvvisativa richiesta agli organisti doveva risolvere una maggioranza di situazioni — eppure queste a loro volta sembrano indicare una moltitudine di pratiche, finora illuminate solo sporadicamente dalle fonti liturgiche, almeno nel periodo dell'attività gaffuriana. Ritengo comunque che anche per il repertorio polivocale milanese i riscontri siano da ricercare entro tale ambito di fonti storiche documentarie.

Un ultimo breve accenno meritano i versetti singoli in *Duo* figurato. Regge di certo l'ipotesi che li considera come versi alternativi da «annettere ad altre composizioni su testo organico»,⁷⁹ eppure sarei propenso a non scartare la possibilità che tali versi potessero servire in seno ad episodici ampliamenti polifonici all'interno di un'esecuzione del cantico tutta in canto piano, in analogia a quanto si è osservato nell'ambito delle cosiddette polifonie semplici o negli esempi che illustrano l'uso di *biscantare* o *secundare* (e altri termini simili) la melodia piana.⁸⁰

Le antifone mariane

Spostando la nostra attenzione più avanti nel Librone 1, oltre le serie di mottetti *missales*, incontriamo altri testi fondamentali dell'ufficiatura diurna: le antifone mariane. Il codice contiene due *Salve regina* notate in successione alla fine del volume, cui si aggiunge un'altra intonazione isolata, piuttosto singolare.⁸¹ Le restanti

79. Così propone Fabio Fano nell'introduzione all'edizione degli ANONIMI, *Magnificat*, p. III.

80. Cfr., per esempio, quanto esposto in TORELLI, «*Cantores inchoent*», pp. 241-7.

81. Le due *Salve regina* in fondo al manoscritto (cc. 184v-188r) sono l'una a quattro voci, e l'altra a 3., pubblicate in ANONIMI, *Mottetti*, pp. 26-41. Quella isolata di c. 117v (ivi, pp. 16-20) intona il testo dal secondo stico, pur enunciando l'incipit melodico dell'antifona in tutte le voci. Il prosiegno conferma il modello *alternatim*, secondo la struttura seguente, quanto meno insolita (il figurato in tondo con asterisco):

Salve regina mater misericordiae:

Vita dulcedo et spes nostra salve. *

Ad te clamamus exules filii Hevae.

*Ad te suspiramus gementes et flentes in hac lacrimarum valle. **

Eia ergo advocata nostra illos tuos misericordes oculos ad nos converte.

antifone si trovano distribuite nel codice, nondimeno in luoghi significativi: una *Regina caeli laetare* di Gaffurio (cc. 81v–82r), ultimo brano di una sequela di testi mariani; una *Alma redemptoris mater*, all'interno del ciclo aperto dal mottetto *Quam pulchra es* e attribuito a Gaspar van Weerbeke nella *tabula* del codice (da c. 134v: 135v–136r); una *Ave regina caelorum*, nell'altro ciclo con analoga attribuzione (da c. 126v [*Ave mundi domina*]: 130v–131r); e infine un'altra *Ave regina caelorum*, anonima, seppur incastonata fra composizioni mariane di Loyset Compère (cc. 150v–151r).⁸²

L'insieme di questi brani offre un efficace spunto per riflettere sul problema forse più cospicuo nella nostra percezione del repertorio per l'ufficio tramandato dai Libroni. Penso a quell'insieme di testi che, riconducibili variamente allo sterminato patrimonio di formulari della liturgia delle ore (antifone, responsori, inni, versicoli con responso, ecc.), allo stato attuale delle ricerche non siamo in grado di riconoscere in maniera univoca nel loro ruolo funzionale.⁸³ Difatti, un conto è l'antifona o il responsorio che in maniera (più o meno) integrale viene intonato in polifonia per impiegarlo in sostituzione del canto piano all'interno delle celebrazioni, mentre è molto diverso il caso in cui i medesimi testi vengono utilizzati — spesso ricombinandoli e centonizzandoli — per comporre un brano mottettistico, producendo una composizione che, dal punto di vista liturgico, può anche svolgere un ruolo affatto diverso.⁸⁴ Del resto, i mottetti *missales* costituiscono il modello

Et Iesum benedictum fructum ventris tui nobis post hoc exilium ostende. *

O clemens:

O pia: *

O dulcis virgo Maria.

Una terza [*Salve*] *regina* sta nel Librone 3, cc. 221v–223r (ivi, pp. 114–9), ed è a tre voci, con l'intera melodia al tenor in semibreve, dopo l'intonazione «Salve» in canto piano.

82. Considerando gli altri codici, possiamo aggiungere all'elenco altre due *Ave regina caelorum*: una nel Librone 2 (cc. 49v–50r), parte del ciclo di *motetti missales* di «Gaspar» (van Weerbeke), e una nel Librone 3, quinto brano dopo l'*Offerenda* collocata nella seconda metà del volume (cc. 167v–168r). Né va dimenticata, infine, la singolare *Alma redemptoris mater / Ave regina caelorum* attribuita a «Jusquin Despret» verso la fine del medesimo Librone 3 (cc. 178v–181r).

83. Sarà fondamentale, per disvelare una simile realtà testuale liturgica tanto variegata quanto 'mimetica', la raccolta e pubblicazione sistematica dei testi già avviata nell'ambito della base dati del progetto *Motet Cycles*, <<http://www.motetcycles.ch/>>.

84. Mi sono occupato in più occasioni dei problemi posti dall'esame dei testi latini mottettistici come veri e propri esempi di 'poesia per musica': cfr. DANIELE TORELLI, *I mottetti di Claudio Merulo: un'indagine attraverso i testi*, in «A Messer Claudio, Musicò». *Le arti molteplici di Claudio Merulo da Correggio (1533–1604) tra Venezia e Parma*, a c. di Marco Capra, Marsilio – Casa della Musica, Venezia – Parma 2006 (Musica in atto, 1), pp. 145–71; ID., «*Ecce dedi verba mea in ore tuo*»: *fonti liturgiche e non nei testi del mottetto seicentesco*, in *Musica tra storia e filologia. Studi in onore di Lino Bianchi*, a c. di Federica Nardacci, Istituto Italiano per la Storia della Musica, Roma 2010, pp. 679–704; oltre che — sorta di filo rosso attraverso un intero repertorio — nel volume ID., *Benedetto Binago e il mottetto a Milano tra Cinque e Seicento*, LIM, Lucca 2004 (Quaderni dell'Archivio per la storia della musica in Lombardia, 3), *passim*.

forse più lampante di ‘rifunzionalizzazione’, e le stesse antifone mariane ricordate più sopra meritano di essere considerate nel loro contesto e nella loro relazione con i brani notati in quella determinata sezione della fonte. Ecco allora che la loro funzionalità vespertina andrà valutata con metro diverso, e probabilmente messa in questione.

Vorrei citare un ulteriore esempio, colto di nuovo al di fuori dai cicli *missales* canonici, mettendo meglio a fuoco l'*Audi benigne conditor* di Gaffurio nel Librone 1 (cc. 113v–114r). L'incipit sembra annunciare l'inno della prima domenica di Quaresima, e tuttavia il testo rivela curiose omissioni. Quale poteva essere il ruolo funzionale di un simile brano? L'ampia disamina già dedicata alla sezione innodica nelle prime carte del manoscritto contribuisce soltanto a moltiplicare gli interrogativi intorno a questo *Audi benigne* isolato, che verosimilmente deve essere considerato come un mottetto a sé stante, non finalizzato alla sostituzione in canto figurato della melodia piana, a maggior ragione se lo consideriamo nell'ambito delle composizioni adiacenti entro cui viene a collocarsi nel Librone 1: riconosciamo per lo più testi di devozione, noti principalmente come (o derivati da) formulari eucologici diffusi attraverso i libri d'ore.⁸⁵

Si comprende bene quanto le distinzioni siano sottili. Eppure risultano assolutamente fondamentali per cogliere appieno il ruolo svolto dalla polifonia nella pratica musicale al Duomo di Milano. Si tratta quindi di peculiarità, di particolari talvolta anche minimi che possono emergere soltanto attraverso lo studio, lo spoglio e l'indicizzazione dei formulari attestati nelle fonti liturgiche ambrosiane. E in una certa misura anche in quelle romane. In tal senso, il progetto di ricerca avviato a Basilea si è già guadagnato meriti speciali, nonostante rimanga ancora molto da fare nell'esame del repertorio dei Libroni nella prospettiva specifica dei riti dell'ufficiatura oraria: le energie da approfondire in questo senso sono enormi, ma restituirebbero esiti di altissimo valore non solo per la storia musicale, bensì

85. Il testo musicato corrisponde bene a quello dell'inno *Audi benigne*, ma alcune parti vengono omesse, sollevando seri dubbi circa l'effettiva funzione innodica in polifonia: si intonano solo le prime due strofe senza ulteriori indicazioni, ma, soprattutto, nella prima non v'è traccia dei versi 3–4. Una buona conferma dello *status* mottettistico si ricava dallo sfortunato Librone [4], in cui dapprima LYNN HALPERN WARD, *The «Motetti Missales» Repertory Reconsidered*, «Journal of the American Musicological Society», xxxix/3 1986, pp. 491–523: 500, e poi GASSER, *The Marian Motet Cycles*, p. 332, hanno riconosciuto un ciclo gaffuriano di quattro mottetti fra le cc. 95v–99r, dove il testo rimaneggiato dall'innario occupa la seconda posizione. Cfr. anche PAUL A. MERKLEY – LORA L. M. MERKLEY, *Music and Patronage in the Sforza Court*, Brepols, Turnhout 1999 (Studi sulla storia della musica in Lombardia, 3), pp. 354–5. Si veda il ciclo in dettaglio alla pagina <<http://www.motetcycles.ch/cycle/430>> (C33), mentre il testo completo di *Audi benigne* sta in <<http://www.motetcycles.ch/text/328>> (T119). Utilissime, invece, le puntualizzazioni intorno alle concordanze di testi contigui, come nel caso di *Mater digna dei* (<<http://www.motetcycles.ch/text/293>> [T029]). Ringrazio Cristina Cassia per avermi anticipato alcuni contenuti in corso di elaborazione.

pure per la storia liturgica oltre il medioevo, finora assai trascurata, specie riguardo agli innumerevoli particolarismi delle Ore.⁸⁶

Le tipologie del libro liturgico

Un ultimo excursus va consacrato ad alcune delle diverse tipologie di libri liturgici particolarmente utili nell'indagine sulle ufficiature, dal duplice punto di vista dei testi propri, così come delle peculiarità delle strutture e degli ordinamenti della liturgia praticati nella Milano rinascimentale. Si tratterà quindi di fonti atte a integrare, auspicabilmente, i dati raccolti dal progetto svizzero. Il pensiero corre in primo luogo ai libri di canto, e innanzitutto agli antifonari notati. La Biblioteca del Capitolo Metropolitano ne conserva giustappunto uno completo, in tre tomi, confezionato per il Duomo tra la fine del Trecento e la metà del Quattrocento: uno splendido testimone, dalla caratteristica notazione ambrosiana, che sembra concepito su misura per costituire il punto di partenza dell'indagine e con uno spoglio sistematico, attento in particolare alle festività mariane e al relativo patrimonio di formulari le cui tematiche presentano tante affinità con i testi dei mottetti, come si può osservare fra le cc. 103v-104r (fig. 5), nei riti d'Avvento del *Sabbato de Incarnazione* (V settimana) in cui è previsto il canto del primo inno del Librone 1, *Mysterium Ecclesiae*, qui seguito dal responsorio *Sicut cedrus exaltata sum* (col versetto «Mirra, gutta et casia a vestimentis tui», e il richiamo della *repetenda*, «Suavitatis odorem»), dall'antifona *Ave virgo Maria* al salmo *Dilexi*, e le prime note dell'antifona al Magnificat *Ecce ancilla Domini*.⁸⁷

86. Seguendo analogo orientamento, sono da auspicare le ricerche dedicate a singole fonti liturgico-musicali corredate di spogli integrali e analitici dei testi, ormai molto semplificati grazie alle tecnologie informatiche. Scopi simili sono sottesi all'istituzione della collana Monumenta Liturgiae et Cantus, entro cui è apparso recentemente il volume DANIELE TORELLI, *L'Antifonario del convento dei Francescani di Bolzano. Hall in Tirol, Biblioteca e archivio provinciale dei frati minori, Ms. 30 (sec. XVI)*, LIM, Lucca 2016 (Monumenta Liturgiae et Cantus, 3): si tratta della prima pubblicazione dedicata al libro liturgico-musicale principale dell'ufficiatura, con particolare attenzione alla tradizione minoritica, e comprende la trascrizione integrale dei testi proposta anche sotto forma di base dati interrogabile, affiancata alla riproduzione digitale del manoscritto (in CD-ROM). Se iniziative simili si moltiplicassero, disporremmo finalmente di strumenti di indagine di grande efficacia e solidità storica che consentirebbero di accantonare definitivamente sussidi totalmente 'a-storici' come il frequentatissimo *Liber usualis*.

87. I tre volumi sono segnati I-Md, II-F-01-001, 002 e 003. La rilevanza del testimone nella storia e nella pratica liturgica e musicale del Duomo è attestata anche da alcune note di possesso: «Sacristiae meridionalis Metropolitanae Mediolani» (nel vol. III), «Del Capitolo di S. Biagio» (cioè il Capitolo Minore Metropolitano; v. vol. I); e, infine, di mano di Marco Magistretti e datata 1920, «Dell'archivio del Maestro delle Sacre Cerimonie nella Metropolitana» (nel vol. II), a indicare come l'antifonario sia rimasto a lungo un saldo punto di riferimento. Cfr. HUGLO, *Fonti e paleografia*, p. 57. Si noti, nei canti della fig. 5, l'intensa articolazione e sezionalizzazione del responsorio, solenne e melodicamente ornato. Cfr. la restituzione moderna di Gregorio Maria Suñol (1939) nel succitato *Liber Vespertalis iuxta ritum Sanctae Ecclesiae Mediolanensis*, pp. 78-9.

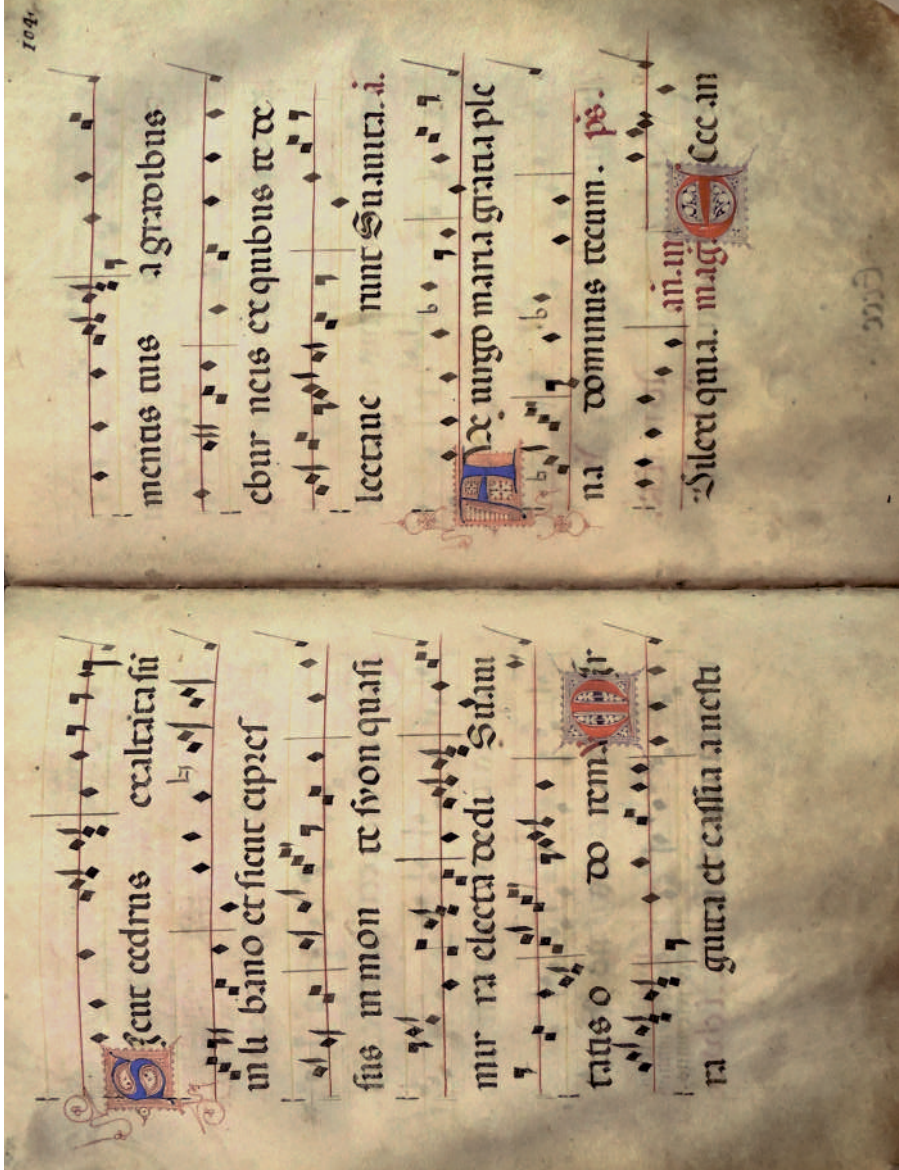


Fig. 5 – Milano, Biblioteca del Capitolo Metropolitano, ms. II-F-01-001, antifonario secc. XIV-XV, cc. 103v-104r, con il responso *Sicut cedrus exaltata sum in Libano* e le antifone *Ave virgo Maria* e *Ecce ancilla Domini*

Inoltre, tale antifonario spicca pure per i ricchi apparati rubricali, talora estesi oltre la mezza pagina, preziosi sia perché richiamano i formulari privi di notazione, sia in quanto esplicitano l'organizzazione complessiva del rito.⁸⁸

La tradizione manoscritta offre formidabili opportunità al ricercatore pure attraverso le attestazioni frammentarie, che possono persino rivelarsi di maggior significato per documentare testi meno correnti e non di rado fatti propri nella recezione polifonica. Simili risorse possono essere insostituibili al fine di ricostruire tratti della liturgia rinascimentale poi modificati o destituiti dalle riforme successive, come abbiamo potuto verificare attraverso l'esempio degli inni. Va detto, del resto, che il frammento spesso consente di evidenziare anomalie non prive di senso nella struttura delle fonti a penna, come si può osservare, per esempio, nel frustolo di mano estranea rimasto legato fra le carte dell'antifonario ambrosiano datato 1406 ora in Trivulziana. Per inciso, la porzione sopravvissuta alla lacerazione contiene l'antifona *Virgo hodie fidelis*, oggetto di più intonazioni figurate e in particolar modo in seno a un ciclo mottettistico di Antoine de Févin con attestazioni in codici della Vaticana e austriaci.⁸⁹

I percorsi di ricerca tracciati in questo scritto hanno già dimostrato quanto possa essere fondamentale la testimonianza dei libri liturgici privi di notazione: primo fra questi, il breviario. E allora, fra i manoscritti in uso presso il Duomo, mi corre il dovere di ricordare il ricco codice compilato tra gli ultimi anni del Trecento e il primo Quattrocento, e rimasto a lungo in uso al primicerio della Cattedrale, quel Francesco della Croce (1391–1479) più volte ricordato.⁹⁰ Inoltre, capita che i breviari contengano anche un libro ordinario (detto anche *Agenda*, o *Manuale*), un'altra tipologia davvero preziosa per via delle minuziose descrizioni delle celebrazioni liturgiche proprie di un determinato uso locale. In questo senso risulta

88. Nella succitata collana *Monumenta Liturgiae et Cantus* le rubriche vengono trascritte integralmente e, nel volume da me curato, vengono ad affiancarsi ai formulari riportati per esteso integrandoli con dati importanti a loro volta interrogabili nel CD-ROM: penso, per esempio, ai rinvii all'innodia, i cui testi (e melodie) non rientrano — come è noto — fra i canti raccolti negli antifonari.

89. Il codice trivulziano è noto, per la sua provenienza, come antifonario di Santa Maria Podone (la chiesa gentilizia dei Borromeo), I-Mt, Cod. Triv. 617, con la sottoscrizione datata a c. 219r; il frammento in questione si trova a c. 216r (il verso è rigato ma vuoto), ed ora si può consultare attraverso la teca digitale <<http://graficheincomune.comune.milano.it/GraficheInComune/immagine/Cod.+Triv.+617,+c.+216r+-+c.+217r>>. Il ciclo di Févin si apre con *Nesciens mater virgo* ed è conservato in manoscritti di primo Cinquecento quali il Vat. Pal. lat. 1976–1977–1978–1979 della Biblioteca Apostolica Vaticana, cc. 87r–88v, e il Mus. Hs. 15941 della Österreichische Nationalbibliothek di Vienna, cc. 81v–82r.

90. A proposito dell'omonimia col canonico Gabriele della Croce, e del suo ruolo di bibliotecario capitolare (cfr. la n. 49). Il codice ha seguito la favorevole sorte di molti libri in uso presso il Capitolo, confluendo tra i fondi manoscritti della Biblioteca: I-Md, II-D-03-006.

fondamentale l'attestazione tre-quattrocentesca del cosiddetto *Beroldus Novus*, anche nell'esemplare conservato alla Trivulziana (Cod. Triv. 2262).⁹¹

I libri liturgici con valore prescrittivo circa l'ordinamento e l'organizzazione dei riti si diffondono largamente dal tardo medioevo, e il rituale offre in special modo testimonianze di grande interesse. Alcuni contengono pure canti notati, come nel caso del manoscritto tardoquattrocentesco II-D-05-007 della Biblioteca del Capitolo Metropolitano, un codicetto che oltre tutto ha il pregio di dimostrare la contiguità esistente fra il rito ambrosiano e il rito romano dei Frati Minori, facilmente riconoscibili nella miniatura della prima carta (*Officium defunctorum*, c. 1r). Spesso i rituali contengono pure formule meno correnti, nonché distintive degli usi e delle tradizioni locali, come le antifone processionali.⁹²

Da ultimo, affido alle future ricerche e riflessioni una singolare aggiunta a penna riscontrata fra le tipologie di fonti appena menzionate, una testimonianza preziosa proprio in quanto ci appare come una sorta di traccia lasciata appositamente per fugare in noi ogni dubbio circa il fatto che i musicisti del tempo impegnati nella composizione in canto figurato attingessero anche a questi stessi libri liturgici, spesso privi di canti notati ma assolutamente cruciali per i testi delle tradizioni locali. Ecco allora che, in un rituale, qualcuno di questi musicisti lasciò diverse

91. Di questa pietra miliare della tradizione liturgica milanese raccolta da Beroldo nella prima metà del XII secolo e integrata da Giovanni Boffa nel 1269, mi piace citare l'apografo trivulziano piuttosto che i più noti esemplari in I-Ma, I 152 inf. e C 23 inf., e in I-Md, II-D-02-028, perché ne conosciamo bene le vicende della committenza da parte della Fabbrica del Duomo: il 2 febbraio 1396 si incaricò il copista Andriolo de' Medici di Novate (che esemplò a partire dal codice in I-Md, già nella sacrestia capitolare), mentre della miniatura si occuparono subito dopo Giovannino e soprattutto Salomone de' Grassi. Cfr. i documenti raccolti da MONICA PEDRALLI, «*Novo, grande, coperto e ferrato*». *Gli inventari di biblioteca e la cultura a Milano nel Quattrocento*, Vita e Pensiero Università, Milano 2002 (Bibliotheca erudita, 19), p. 237, e il dettagliato studio di GIOVANNA FORZATTI GOLIA, *Le raccolte di Beroldo*, in *Il Duomo, cuore e simbolo di Milano nel IV centenario della dedicazione (1577-1977)*, Veneranda Fabbrica del Duomo, Milano 1977 (Archivio ambrosiano, 32), pp. 308-402, più ancora che l'introduzione all'edizione di Marco Magistretti: *Beroldus, sive Ecclesiae ambrosianae mediolanensis kalendarium et ordines (saec. XII)*, Giuseppe Giovanola, Milano 1894 (rist. anast. Gregg, Farnborough 1968). Anche questo codice è digitalizzato: <<http://graficheincomune.comune.milano.it/GraficheInComune/immagine/Cod.+Triv.+2262,+c.+1r>>.

92. Si veda in particolare quanto riguarda l'ambito mariano oggetto di tanti brani dei Libroni: per esempio l'antifona processionale *In purificatione Virginis Marie* che si legge in I-Md, II-D-05-007, a partire dalla c. 57v. Da notare che il *Rituale Ambrosianum* conobbe una precoce tradizione a stampa, con due incunaboli usciti dai torchi di Antonio Zarotto e di Leonard Pachel – Ulderich Scinzenzeler, le cui date rimangono tuttavia molto incerte (forse, rispettivamente, dopo il 1475, e intorno al 1478; cfr. ARNALDO GANDA, *I primordi della tipografia milanese: Antonio Zarotto da Parma (1471-1507)*, Olschki, Firenze 1984, pp. 55; MARCO MAGISTRETTI, *Di due edizioni sconosciute del Rituale dei Sacramenti secondo il Rito Ambrosiano*, in *Miscellanea Ceriani. Raccolta di scritti originali per onorare la memoria di M.r Antonio Maria Ceriani nel III centenario della Biblioteca Ambrosiana*, Hoepli, Milano 1910, pp. 87-126). Di entrambi sopravvivono esemplari in I-Md, II-G-02-006 e II-G-02-017.

annotazioni marginali, in notazione mensurale, poi maldestramente cancellate (fig. 6).⁹³

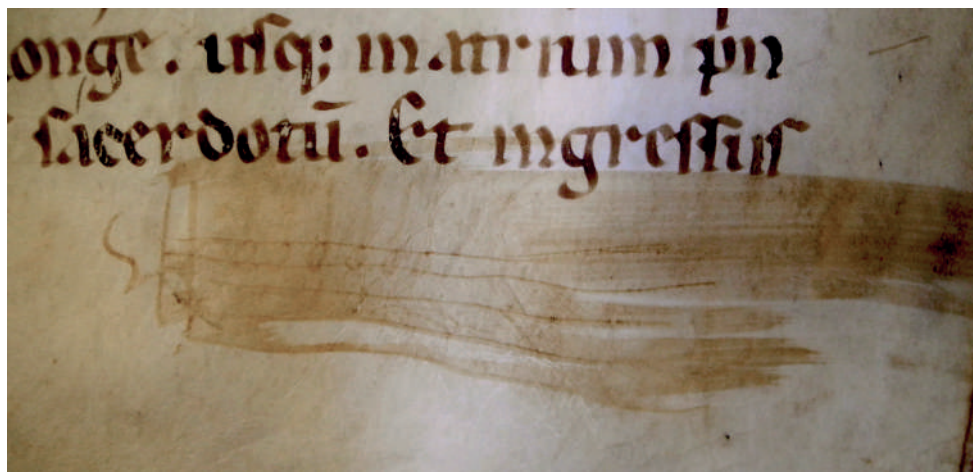


Fig. 6 – Milano, Biblioteca Trivulziana, Cod. Triv. 510, c. 40r: annotazione a margine

Se osserviamo bene il rigo a mano libera, le note tonde, l'improvviso pentimento, verrebbe da pensare che l'autore di questi segni approssimativi avesse ancora parecchia strada da percorrere prima di affermarsi come professionista, come compositore. Ma ciò non toglie nulla alla percezione — e alla prospettiva storico-metodologica — di un nesso forte tra fonti liturgiche e pratica (o formazione) nella musica figurata.

93. Si tratta del rituale ambrosiano I-Mt, Cod. Triv. 510, codice redatto a partire dal sec. XII, ma con una nota di possesso del secolo XIV-XV: «Istud acatapanum est ecclesie S. Iacobi in borgo recte porte nove Mediolani», dove «acatapanus» sta a indicare il libro a fondamento del mestiere (e della sussistenza: in francese si direbbe «gagne-pain») dei chierici, ossia — per lo più — il breviario, o il rituale grazie al quale si amministrano i sacramenti (sul termine, cfr. PEDRALLI, «*Novo, grande, coverto*», p. 262). Le aggiunte a penna (non mi pare il caso di liquidarle come 'prove di penna'), sono ben due nello spazio di poche carte: una a c. 36, con un frammento di rigo, una chiave (forse di tenore) e una minima, il tutto cancellato con uno sfregio a inchiostro ancora umido; l'altra a c. 40r (fig. 6), in cui si riconosce effettivamente una chiave di tenore seguita da due semibreve e quattro minime, tutte sul *re*. Le cc. 36r-42r contengono il *Passio secundum Mathaeum*, a sua volta seguito dai responsori e versicoli intonati nell'ufficiatura *In agenda defunctorum* (v. in particolare, a c. 42r, «Remitte mihi ut refrigerer domine priusquam veniam ante tuum iudicium»: *Corpus antiphonalium officii*, ed. a Renato-Joanne Hesbert, 6 voll., Herder, Roma 1963-79: n° 8908, e KNUD OTTOSEN, *The Responsories and Versicles of the Latin Office of the Dead*, Aarhus University Press, Aarhus 1993, p. 400: R78; ma, soprattutto, si vedano, nei breviari ambrosiani, i *Responsoria Quadragesime pro defunctis*), e preceduto dal salmo *Ad ecclesiam portandum* (c. 35v). Quanto alla chiesa parrocchiale di San Giacomo in Porta Nuova (*San Jacopo alla Fossa*), ne parla SERVILIANO LATUADA, *Descrizione di Milano [...], delle Fabbriche più cospicue che si trovano in questa Metropoli [...]*, 5 voll., Giuseppe Cairoli, Milano 1737-38, v, pp. 364-9.

IL CATALOGO DEI LIBRONI GAFFURIANI

LA COMPILAZIONE DEL CATALOGO DEI LIBRONI:
PROBLEMI E OSSERVAZIONI

Introduzione

I quattro Libroni gaffuriani costituiscono una preziosa testimonianza per ricostruire la vita musicale a Milano tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento. Compilati all'incirca tra il 1490 e il 1507, essi contengono musiche composte prevalentemente da Franchino Gaffurio stesso e da compositori 'oltremontani' che lavorarono a Milano alla corte degli Sforza negli ultimi decenni del XV secolo.¹ I primi tre Libroni sono ben conservati; il quarto, gravemente danneggiato da un incendio sprigionatosi durante l'Esposizione Internazionale di Milano del 1906 in cui era esposto, si conserva solo in forma frammentaria.² Intervenendo su richiesta

1. La data «1490 die 23 iunii» compare su una guardia del Librone 1. Secondo CLAUDIO SARTORI, *Il quarto codice di Gaffurio non è del tutto scomparso*, in *Collectanea historiae musicae* 1, Olschki, Firenze 1953 (*Historiae musicae cultores*, 2), pp. 25-44: 26, il 1490 costituisce la «probabile data di inizio del lavoro di copiatura». Di parere opposto, tra gli altri, PAUL A. MERKLEY – LORA L. M. MERKLEY, *Music and Patronage in the Sforza Court*, Brepols, Turnhout 1999 (*Studi sulla storia della musica in Lombardia*, 3), p. 323, i quali ritengono che essa indichi il completamento del manoscritto. In ogni caso, come osservato da Martina Pantarotto nel suo contributo in questo stesso volume, la collocazione della guardia è stata modificata e questa data non è necessariamente riferibile a tutti i fascicoli componenti il codice. *L'Inventario della musica de' maestri di cappella del 1779* (Librone 37a, p. 111), riporta la data «1507 die 22 iunii» in riferimento ad un altro manoscritto copiato da Gaffurio, identificabile con il Librone [4]; cfr. DAVIDE STEFANI, *Le vite di Franchino Gaffurio*, in *Ritratto di Gaffurio*, a c. di Davide Daolmi, LIM, Lucca 2017, pp. 27-48: 38. Lo stesso anno 1507 è ripreso in *Esposizione musicale sotto il patrocinio di S. M. la Regina, Milano 1881, Catalogo, Gruppi IV, V e VI*, Tipografia Luigi di Giacomo Pirola, Milano 1881, p. 18, n° 172. Tuttavia i compilatori degli *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente: Appendici*, vol. II, G. Brigola, Milano 1885, p. 169, sostituirono erroneamente «1507» con «1527» dando origine a un equivoco che si è poi trasmesso per decenni nella letteratura riguardante i Libroni gaffuriani.

2. Si veda MADDALENA PESCHIERA, *Un «pratico» in soccorso della Veneranda Fabbrica: Achille Ratti e il restauro dei documenti bruciati nell'Esposizione internazionale del 1906*, in *Pio XI e il suo tempo. Atti del convegno, Desio, 6 febbraio 2016*, a c. di Franco Cajani, «I quaderni della Brianza», XL/183 2017, pp. 275-98 e la letteratura ivi citata. I 144 fogli del Librone [4] che si sono conservati sono stati pubblicati in facsimile nel *Liber capelle ecclesie maioris: Quarto codice di Gaffurio*, a c. di Angelo Ciceri e Luciano Migliavacca, Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano, Milano 1968 (*Archivium Musices Metropolitanum Mediolanense*, 16). SARTORI, *Il quarto codice*, p. 32, stima che i fogli perduti siano «per lo meno una cinquantina».

della Veneranda Fabbrica del Duomo a qualche anno dall'incidente (1912), Monsignor Achille Ratti, all'epoca prefetto della Biblioteca Ambrosiana, cercò di recuperare quanti più fogli possibili, separandoli con attenzione e riponendoli in apposite cassette numerate.³ Questi fogli, pur se danneggiati in maniera più o meno ampia soprattutto nella parte superiore, sono parzialmente leggibili, grazie anche al successivo restauro degli anni Cinquanta, e molte musiche possono essere così lette e studiate tramite le riproduzioni.⁴

Il nuovo Catalogo dei manoscritti gaffuriani mira ad offrire una visione quanto più precisa ed esaustiva dei loro contenuti e a fornire pertanto uno strumento utile a chiunque si accosti allo studio dei Libroni. Fino ad ora le indicazioni più dettagliate riguardo ai soli primi tre Libroni erano quelle presentate da Knud Jeppesen in un articolo apparso nel 1931.⁵ Per ogni composizione individuata, Jeppesen forniva la foliazione, l'incipit testuale della prima parte, il numero delle voci e il nome del compositore, aggiungendo eventuali rubriche o concordanze in un'apposita colonna. Claudio Sartori si ripropose di correggere «alcune inesattezze» di Jeppesen nel catalogo dei primi tre Libroni pubblicato nel 1957; tuttavia questo tentativo non è a sua volta privo di errori e dimenticanze; il suo lavoro non aggiunge modifiche significative al catalogo precedente.⁶ I fogli restanti del Librone [4], invece, sono stati passati in rassegna in un'altra pubblicazione dello stesso Sartori, che ne ha fornito gli incipit testuali e musicali, senza però aggiungere informazioni più dettagliate.⁷ Il nuovo Catalogo integra le informazioni già fornite da Jeppesen

3. Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo, Cassetta Ratti, n° VII, 34-43. La segnatura *olim* del manoscritto è 2266.

4. Per il restauro, si veda ancora PESCHIERA, *Un «pratico»*, pp. 285-98.

5. KNUD JEPPESEN, *Die 3 Gafurius-Kodizes der Fabbrica del Duomo, Milano*, «Acta Musicologica», III/1 1931, pp. 14-28: 17-28. Indici delle composizioni dei Libroni sono anche presentati in apertura delle edizioni dei facsimili degli stessi (pubblicati da Garland nella collana «Renaissance Music in Facsimile», volumi 12a-c): le informazioni fornite, tuttavia, sono limitate a titolo, compositore, folio e rimando alle edizioni moderne della serie AMMM, senza indicazione di concordanze. Inoltre il *Magnificat* alle cc. 29v-31r del Librone 1 è stato erroneamente omissso dalla lista dei contenuti.

6. CLAUDIO SARTORI, *La cappella musicale del Duomo di Milano. Catalogo delle musiche dell'archivio*, Veneranda Fabbrica del Duomo, [Milano 1957], pp. 8-9, 43-53. Ad esempio, per quanto riguarda il Librone 1, si segnala l'omissione del *Magnificat octavi toni* copiato alle cc. 29v-31r (lo stesso non segnalato nell'indice del facsimile della Garland), che appariva correttamente in JEPPESEN, *Die 3 Gafurius-Kodizes*, p. 24. Non è nemmeno chiaro per quale ragione molte indicazioni relative ai toni dei *Magnificat* non siano state riportate da Sartori, pur essendo chiaramente visibili nel manoscritto. Inoltre in corrispondenza dei *motetti missales*, Sartori usa espressioni come «Nell'indice: Messa di G. sostituita da 8 motetti» che non sono assolutamente attestate nell'indice del Librone 1. A questo proposito si veda il capitolo di Daniele Filippi in questo stesso volume.

7. SARTORI, *Il quarto codice*, pp. 33-43. Gli incipit musicali riguardano le voci di tenore e basso, le uniche di cui gli incipit stessi sono stati risparmiati dal fuoco. Cfr. anche il facsimile già citato, *Liber capelle ecclesie maioris*, a cura di Ciceri e Migliavacca.

con altre considerate necessarie per l'identificazione del repertorio, come gli incipit testuali delle seconde o terze parti dei mottetti e l'indice delle composizioni contenute nella porzione restante del Librone [4]. Inoltre sono state inserite un buon numero di nuove concordanze, venute alla luce nei decenni successivi all'articolo di Jeppesen, concordanze che, talvolta, hanno permesso di assegnare ad autori conosciuti composizioni che nei Libroni figurano anonime.⁸ Non si può naturalmente escludere che in futuro nuove concordanze possano emergere dallo studio approfondito di altre fonti musicali dell'epoca.

Composizioni e attribuzioni

Determinare il numero preciso di composizioni contenute nei Libroni è un lavoro non esente da un certo margine di soggettività: alcuni gruppi di due o tre mottetti, infatti, si prestano ad essere considerati come due o tre brani autonomi oppure come un'unica composizione in tre parti, a seconda delle interpretazioni degli studiosi.⁹ Gli indici, peraltro lacunosi, dei Libroni aggiungono ulteriori incertezze per la compilazione del catalogo. Ad esempio, una composizione quale *Res miranda* (Librone 1, cc. 92v-93r), unanimemente considerata dagli studiosi come la *tertia pars* del mottetto *Imperatrix gloriosa*, è invece elencata nell'indice separatamente, come se si trattasse di una composizione indipendente.¹⁰ Il caso della *Missa brevis octavi toni* di Gaffurio copiata nel Librone 2 alle cc. 130v-134r è ancora più delicato: le tre parti dell'*ordinarium* (GCS) sono infatti seguite dal mottetto per l'elevazione *Ave verum corpus* e da un secondo Sanctus, questa volta senza Benedictus. Questo secondo Sanctus è stato copiato frettolosamente da Gaffurio in un momento successivo; di sua mano è anche l'indicazione «Sanctus require in folio 136», apposta nel margine inferiore di c. 133r. Essa suggerisce di passare direttamente al secondo Sanctus dopo il Credo, saltando così il primo Sanctus ed il mottetto *Ave verum corpus*. Il motivo di questa sostituzione non è chiaro, ma appare palese che il primo Sanctus fosse stato originariamente composto insieme al mottetto

8. È questo il caso, ad esempio, del mottetto *Flos de spina* (Librone 1, cc. 121v-123r) attribuito a Jean Pullois in Praga, Památník národního písemnictví, ms. D.G.IV.47 («Strahov Codex»).

9. Così, ad esempio, JEPPESEN, *Die 3 Gafurius-Kodizes*, p. 27, ritiene che alle cc. 138v-140r del Librone 1 vi sia un'unica composizione (di cui non segnala la divisione in tre parti), opinione ripresa anche da NOLAN IRA GASSER, *The Marian Motet Cycles of the Gaffurius Codices: A Musical and Liturgico-Devotional Study*, tesi di dottorato, Stanford University 2001, pp. 285-6. Qui come altrove, tuttavia, il nostro Catalogo si basa sulla suddivisione dei mottetti risultante dal Motet Cycles Database, a cui si rimanda per ulteriori approfondimenti. Nel caso specifico, dunque, sono elencate due composizioni distinte: *Ave regina caelorum* (2a p.: *Ave corpus domini*), cc. 138v-139r, e *O Maria clausus hortus*, cc. 139v-140r. Cfr. <<http://www.motetcycles.ch/motet/996>> (Mo43) e <<http://www.motetcycles.ch/?q=motet/997>> (Mo44).

10. Cfr. <<http://motetcycles.ch/motet/969>> (Mo16).

successivo, come indicano tanto la *finalis re*¹¹ quanto i *custodes* in tutte le voci alla fine del brano, che rinviano proprio ad *Ave verum corpus*. Come però debba essere catalogata questa messa con due Sanctus ed un mottetto per l'elevazione, resta una questione di scelte.¹² Anche in questo caso l'indice del Librone 2 non fornisce alcuna indicazione in tal senso, poiché la «Missa brevis octavi toni Gaffori folio 131» è seguita direttamente dalla «Missa diversorum tenorum de Obret folio 137» e nemmeno le integrazioni aggiunte all'indice successivamente da Gaffurio stesso — per la porzione che si è conservata ed è leggibile — fanno riferimento al mottetto o al secondo Sanctus.

Bisogna però sottolineare che gli indici dei primi tre Libroni sono incompleti non solo perché parzialmente danneggiati, ma anche perché fin dall'inizio non sono stati pensati in un'ottica di esaustività.¹³ Infatti, benché dopo una prima stesura siano stati progressivamente aggiornati da Gaffurio con l'aggiunta di altre composizioni, nessuno di essi intende fornire una lista completa delle composizioni contenute all'interno del rispettivo manoscritto. Anche le attribuzioni sono indicate in maniera disomogenea: quasi assenti nell'indice del Librone 1, con la sola eccezione dei cicli di *motetti missales*, esse sono invece spesso segnalate negli indici dei Libroni 2 e 3. I dati forniti dagli indici trovano spesso conferma o integrazione in quelli apposti all'inizio di ogni composizione, soprattutto per quanto riguarda le attribuzioni. Gli indici dei Libroni 2 e 3, seppur incompleti, sono inoltre preziosi per i titoli delle Messe, poiché permettono di individuare immediatamente il modello di riferimento.¹⁴

11. Gloria e Credo, così come il mottetto, terminano su *sol*; il Sanctus, invece, si conclude con una cadenza sul quinto grado, presupponendo dunque una continuazione.

12. Il primo Sanctus è stato trascritto da un altro copista in modo ordinato. Cfr. FRANCHINO GAFFURIO, *Messe*, a c. di Amerigo Bortone, Veneranda Fabbrica del Duomo, Milano 1960 (AMMM, 3), p. xi, e SERGIO LONOCE, «Gaffurio perfectus musicus»: lettura dei «motetti missales», tesi di laurea, Università degli Studi di Milano a.a. 2009–10, pp. 99–100. JEPPESEN, *Die 3 Gaffurius-Kodizes*, p. 22–3, considera il Sanctus una composizione unica, divisa in prima e seconda parte dall'inserzione del mottetto. Questa interpretazione non è plausibile, perché il primo Sanctus è già completo (Sanctus–Pleni sunt caeli–Hosanna–Benedictus–Hosanna). Il facsimile del Librone 2 (Garland, Renaissance Music in Facsimile, 12b) elenca la messa e il mottetto come un gruppo unico (n° 27), mentre il secondo Sanctus è considerato una composizione a sé stante. In GAFFURIO, *Messe*, pp. 98–115, invece, la messa comprende anche il secondo Sanctus, ma curiosamente il mottetto è soppresso senza spiegazione. Nel nostro Catalogo la messa, il mottetto e il Sanctus sono elencati separatamente, in base ai criteri adottati per tutte le composizioni. Per considerazioni sul rapporto tra la messa e il mottetto, si veda anche <<http://motetcycles.ch/cycle/450>> (C68) e <<http://motetcycles.ch/motet/1159>> (M275).

13. Del Librone [4] non si conserva alcun indice, né esso è citato da altre fonti. Tuttavia è presumibile che ne fosse provvisto, analogamente agli altri tre codici gaffuriani.

14. I titoli, talora, si discostano da quelli presenti nelle concordanze: ad esempio, la *Missa diversorum tenorum* di Obrecht (Librone 2, cc. 136v–143r) è ancora oggi più comunemente conosciuta come *Missa plurimorum carminum* (1), titolo con cui è attestata in Dresda, Sächsische

Il caso del Librone [4] è invece a sé stante, poiché allo stato attuale di conservazione non esiste alcun indice e il margine superiore e i primi pentagrammi di tutti i fogli risultano irrimediabilmente danneggiati, con la conseguenza che, anche qualora in origine fossero presenti delle attribuzioni, ora tutte le composizioni risultano essere anonime. Una parte delle attribuzioni è fortunatamente ricostruibile sulla base delle concordanze interne ai Libroni. Non si conoscono invece, con esattezza, le composizioni che erano state copiate sui fogli completamente distrutti nell'incendio del 1906. Le informazioni più antiche riguardanti i contenuti del Librone [4] sono state rinvenute nel Librone 37, negli inventari delle musiche dell'Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo compilati dal vicemaestro di cappella Francesco Bianchi rispettivamente nel 1779 (tomo a) e nel 1791 (tomo b).¹⁵ Il riferimento al Librone [4] è però molto conciso e dei contenuti si parla solo in modo generico («Messe, Motetti, e Magnificat», tomo a, p. 111; tomo b, p. 5). Nel Librone 36, redatto dai vicemaestri Eugenio Brenna e Antonio Garzoni e dal maestro di cappella Raimondo Boucheron nel 1857, l'elenco dei Libroni gaffuriani è anch'esso accompagnato da brevi note sui contenuti. Del Librone [4] sono citati solamente «Magnificat, Pater Noster e Canzoni Sacre» di Gaffurio.¹⁶ Il Librone 35, compilato sempre negli anni Cinquanta dell'Ottocento da Boucheron, fornisce invece un'informazione dubbia, segnalando a p. 21 che la lauda *Facciam plauso e giulleria* si trovava in due Libroni, catalogati come «A» e «4». ¹⁷ Dalle informazioni ricavabili dal già citato Librone 37, risulta chiaro che «A» si riferisce al Librone 1 e «4» al Librone [4]; non si capisce, però, quale sarebbe stata la collocazione di questa lauda nel Librone 1.¹⁸

Altre informazioni interessanti, ma talora inesatte, sono contenute in tre cataloghi compilati prima dell'incendio del 1906. Nel primo catalogo pubblicato in ordine

Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek, ms. Mus. 1/D/505 («Annaberger Chorbuch»), pp. 25-45.

15. Ringrazio Daniele Filippi per aver condiviso questa informazione e i dati relativi alla sua ricognizione dei Libroni non gaffuriani.

16. Questa porzione della «Enumerazione delle Opere Musicali esistenti nell'Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano» è trascritta in SARTORI, *Il quarto codice*, p. 29.

17. Il catalogo dell'Esposizione del 1906, *Il Duomo di Milano all'Esposizione Internazionale del 1906, Comparto speciale delle Belle Arti, Sezione di Architettura, Catalogo, Milano, maggio-settembre 1906*, Tip. Sonzogno, Milano 1906, p. 41 dà della lauda un'incipit leggermente diverso (si veda *infra*).

18. A proposito del Librone 37b, contrariamente a STEFANI, *Le vite di Gaffurio*, p. 38, ritengo che i manoscritti catalogati con la segnatura «2» e «3» non corrispondano ai Libroni gaffuriani 2 e 3, non tanto perché il nome di Gaffurio non è citato esplicitamente (a differenza di quanto avviene per i manoscritti «A» e «4»), ma soprattutto per la descrizione del repertorio in essi contenuto («Lucernarii, Inni, e Post Inni» nel manoscritto «2» e «Lucernarii, Inni, e Post Inni, e Pater Noster» nel «3»).

cronologico, quello dell'esposizione di Milano del 1881,¹⁹ vengono citati i Libroni 1 («manoscritto del 1490»), 2 e 4 («manoscritto del 1507»). Di ciascuno di essi viene fornito un breve elenco di compositori e dei generi delle opere a loro ascrivibili (messe, mottetti, Magnificat, etc.). Tranne rare eccezioni,²⁰ l'incipit testuale non è però indicato. I nomi dei compositori costituiscono un elemento utile per la ricostruzione dei contenuti del Librone [4], ma queste informazioni devono essere valutate attentamente e con senso critico. Nel paragrafo riguardante il Librone 1, ad esempio, compare tra i compositori un certo «Poysset», certamente il «Loyset» (Compère) citato nell'elenco del Librone [4] e qui riportato erroneamente. Il caso più eclatante, però, è quello di un tale «Maboucherit Jo. Maria», a cui sono attribuite «messe a 4 voci» contenute nel Librone 2.²¹ L'incipit testuale del virelai di Ockeghem *Ma bouche rit*, su cui è basata la messa omonima di Johannes Martini contenuta nel Librone 2, è stato dunque frainteso e interpretato come se fosse il nome del compositore. Questo errore suggerisce che il compilatore del catalogo del 1881 non avesse una particolare familiarità con la musica rinascimentale. Tuttavia, fatte le opportune riflessioni, questo catalogo si rivela particolarmente utile in quanto elenca per ogni Librone i nomi dei compositori e le rispettive opere. Tale suddivisione permette di ricostruire quali compositori fossero nominati nel Librone [4].

Il supplemento degli *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano*, pubblicato nel 1885, offre sicuramente una quantità di informazioni maggiore, ma è di più complessa consultazione e non è privo di errori più o meno gravi.²² Infatti i compilatori intendevano fornire un quadro completo dei compositori e delle opere presenti nei manoscritti della Fabbrica del Duomo e a tale scopo organizzarono l'elenco a partire non dai singoli codici, ma dalla lista alfabetica dei compositori. Di ogni autore viene fornita, quando possibile, una succinta biografia e di seguito sono elencati gli incipit testuali delle opere conosciute, incipit che a volte contengono errori di lettura più o meno evidenti.²³ Il problema principale degli *Annali*, però, è la mancanza di un criterio chiaro e univoco nella compilazione dell'elenco delle opere. In generale sembra che, nel redigere le singole schede relative ai compositori,

19. *Esposizione musicale*, pp. 17–9.

20. Librone 1: *Stabat mater* a 4 voci di Gaffurio e *Te deum* anonimo; Librone 2: *Te deum laudamus* anonimo; Librone [4]: *Pange lingua* anonimo.

21. In realtà si tratta di una sola *Missa Ma bouche rit*, alle cc. 26v–33r.

22. Frequenti, ad esempio, sono gli errori relativi alla biografia dei compositori: ad esempio, Obrecht risulta essere «nato sul principiare del secolo XVII» (*Annali*, p. 188, n° 126) e Loyset (Compère) «fiori verso la metà del secolo XVI» (*Annali*, p. 181, n° 105). Josquin è invece descritto in maniera generica come «celebre compositore fiammingo, dal principiare del secolo XV» (*Annali*, p. 159, n° 70). Per gli errori riguardanti le composizioni, si veda la continuazione del paragrafo.

23. Cfr. gli incipit dei mottetti di Gaffurio «Gaude mater luminosa» (*recte*: «Gaude mater luminis»); «Horas laetas» (*recte*: «O res laeta») e di Weerbeke «O Maria clausa virtus» (*recte*: «O Maria clausus hortus»).

i compilatori abbiano consultato i Libroni seguendo la numerazione allora in vigore e dunque procedendo in senso inverso rispetto all'ordine attuale (e cioè dal Librone [4] al Librone 1 che, precedentemente, erano numerati rispettivamente 2266 e 2269), senza però mai esplicitare dove termina un Librone e dove inizia il successivo. Inoltre spesso la successione delle composizioni negli *Annali* è modificata rispetto all'ordine di apparizione nei singoli manoscritti e alcune composizioni sono segnalate solo in maniera generica²⁴ o addirittura risultano essere assenti. Infine il criterio adottato per le concordanze non è univoco: infatti le composizioni con concordanze talora sono segnalate due volte, in altri casi sono indicate una volta sola.

In definitiva, nel considerare le opere elencate negli *Annali*, non è sempre facile stabilire quali siano le informazioni affidabili, tenendo anche conto del fatto che alcune delle indicazioni fornite sono sicuramente errate: ad esempio «Maboucherit Gian Maria» è di nuovo citato come autore di due messe a quattro voci, come nel catalogo del 1881.²⁵ Il vero compositore della *Missa Ma bouche rit*, Johannes Martini, le cui iniziali «Io. Mar.» compaiono anche all'inizio di altre due messe, non è nemmeno nominato negli *Annali*. Addirittura il suo *Magnificat octavi toni*, attribuito ancora più esplicitamente nel Librone 1 a «Io. Martini»,²⁶ è assegnato dagli *Annali* a «Martini Gian Paolo, detto Martino il Tedesco, il cui vero nome è Schwarzenndorf Martino», un compositore vissuto tra XVIII e XIX secolo.²⁷

Altrettanto problematiche sono le attribuzioni a Loyset (Compère) di due mottetti anonimi a cinque voci copiati nel Librone 1, *Trophaeum crucis* e *O Iesu dulcissime*. Poiché nell'indice i due mottetti si trovano nella stessa colonna del ciclo *Hodie nobis de virgine*, esplicitamente attribuito dal copista a «Loyset», è probabile che il compilatore degli *Annali* abbia considerato sottintesa la paternità dello stesso compositore. Ciò, però, non è confermato da nessun riscontro oggettivo; al contrario, il fatto che nell'indice tra il ciclo *Hodie nobis de virgine* e questi due mottetti siano inserite due composizioni di Gaffurio smentisce qualunque attribuzione sottintesa a Compère.²⁸ Peralto *O Iesu dulcissime* è stato copiato anche nel Librone [4], cc. 98v–99r, a seguito

24. Si trova, ad esempio, «Messa a 4 voci» o «Messa a 4 voci con Kyrie» (*Annali*, p. 168) senza ulteriori specificazioni.

25. *Annali*, p. 181, n° 107. Nonostante l'errore, si tratta tuttavia di un'indicazione interessante. Infatti gli *Annali* citano esplicitamente due messe a quattro voci, ma attualmente resta un'unica *Missa Ma bouche rit*, copiata nel Librone 2, cc. 26v–33r. È dunque possibile che il Librone [4] contenesse una concordanza. Questa ipotesi va tuttavia presa con cautela, poiché il catalogo del 1881 citava delle «messe» (al plurale) di «Maboucherit», collocandole però solo nel Librone 2.

26. Cfr. Librone 1, c. 27v.

27. *Annali*, p. 182, n° 113; la notizia riportata dagli *Annali* si riferisce necessariamente al *Magnificat octavi toni* di Johannes Martini, poiché dagli elenchi delle opere forniti da *Grove Music Online* e *MGG Online* non risulta che Martini il Tedesco abbia mai composto dei *Magnificat*.

28. I mottetti in questione sono *Magnum nomen domini* e *Audi benigne conditor*; le attribuzioni sono segnalate rispettivamente alle cc. 112v e 113v.

di tre mottetti a cinque voci attribuiti, per mezzo delle concordanze con il Librone 1, a Gaffurio. Lynn Halpern Ward ha supposto che questi quattro mottetti possano formare un ciclo; di conseguenza, se si accetta questa ipotesi, anche *O Iesu dulcissime* sarebbe da considerare composizione di Gaffurio.²⁹

Pochi anni più tardi, nel 1892, i Libroni 2 e [4] furono esposti a Vienna nell'ambito di un'esposizione internazionale, il cui catalogo offre purtroppo una visione molto sintetica e parziale dei loro contenuti, con solo poche aggiunte significative rispetto alle descrizioni precedenti.³⁰ Va sottolineato, però, che Johannes Martini viene finalmente indicato come il probabile compositore delle messe *Ma bouche rit* e *Io ne tengo quanto te* del Librone 2.³¹ L'assenza del Librone 3 dai cataloghi del 1881 e del 1892 suggerisce che questo manoscritto, che non fu esposto in queste due occasioni, abbia suscitato meno interesse rispetto agli altri tre. Esso non è nemmeno citato nell'articolo dedicato a Gaffurio incluso nel monumentale *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexicon* di Robert Eitner.³² Eitner, a dire il vero, pur elencando tre Libroni distinti, si riferisce in realtà ai soli Libroni 1 e [4], sdoppiando per errore le informazioni relative a quest'ultimo codice. Che il primo manoscritto citato da Eitner sia il Librone 1 è confermato dalle composizioni elencate, in particolare il *Te deum* di Binchois e l'*Ave virgo gloriosa* di Compère. Non è chiaro però da dove Eitner abbia ricavato informazioni riguardo a queste due composizioni, che non erano nominate nei due cataloghi precedentemente presi in considerazione. Quanto alla descrizione del secondo codice di Eitner, la successione delle composizioni di Gaffurio, identica a quella fornita dal catalogo del 1892 per il Librone [4], non solo conferma l'identificazione del Librone, ma indica anche verosimilmente che le informazioni corrispondenti sono state attinte direttamente da questa fonte.³³ Come già osservato da Jeppesen, la descrizione del ter-

29. LYNN HALPERN WARD, *The «Motetti Missales» Repertory Reconsidered*, «Journal of the American Musicological Society», XXXIX/3 1986, pp. 491–523: 500. Questa ipotesi è stata ripresa più recentemente anche da GASSER, *The Marian Motet Cycles*, p. 332. Cfr. anche <<http://www.motetcycles.ch/cycle/430>> (C33) e il capitolo di Francesco Rossi in questo volume.

30. *Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen, Wien 1892: Fach-Katalog der Abtheilung des Königreiches Italien*, hrsg. von Adolfo Berwin und Robert Hirschfeld, Selbstverlag der Ausstellungs-Commission, Wien 1892, pp. 91–2. Entrambi i Libroni, senza segnatura, sono indicati in modo generico «(Miscellanea.) Missae. Cod. cart. aus dem XVI. Jhdt.» (Librone [4]) e «(Miscellanea.) Missae. Cod. cart. des XVI. Jhdts.» (Librone 2).

31. L'abbreviazione «Io. Mar.» è sciolta dagli editori del catalogo in «Jo. Mar(tini?)». La terza apparizione del nome di Martini nella descrizione del Librone 2, pur non essendo associata nel catalogo ad una composizione specifica, è senza dubbio da intendersi legata alla *Missa Coda pavon*.

32. ROBERT EITNER, s.v. «Gafori, Franchinus», in *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der Christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, 10 voll., Breitkopf & Härtel, Leipzig 1900–04, IV, pp. 120–2.

33. Questo sembra essere confermato anche dalle inusuali diciture «Ave Maria stella» e «Basse danza» che si trovano in entrambe le opere. L'identificazione del secondo codice di Eitner col Librone [4] era già stata proposta da THOMAS L. NOBLITT, *The «Motetti Missales» of the Late*

zo codice fornita da Eitner è più problematica, poiché non sembra corrispondere a nessuno dei due Libroni restanti (Libroni 2 e 3).³⁴ In effetti si tratta di un doppione della descrizione del Librone [4], questa volta, però, basata sul catalogo del 1881.³⁵ Collazionando le notizie riguardanti i codici gaffuriani, Eitner non sembra essersi accorto che le informazioni fornite dai due cataloghi sono complementari e non si riferiscono a codici diversi.

Un'ultima testimonianza riguardante il Librone [4] è costituita dal catalogo dell'Esposizione del 1906, compilato a posteriori e in cui si fa esplicito riferimento all'incendio. Il Librone [4] è però descritto in modo generico; l'unica composizione citata esplicitamente è la «Lauda della natività» *Facciam festa e giulleria*.³⁶

Fifteenth Century, tesi di dottorato, The University of Texas 1963, p. 4, ma rigettata da STEFANI, *Vite di Gaffurio*, p. 39, che ritiene che Eitner si riferisca qui al Librone 3 e non al Librone [4]. Che la *Missa Bassadanza* di Isaac sia stata trascritta su un fascicolo oggi aggiunto all'inizio del Librone 2 ma che nel tempo è stato spostato (e che dunque poteva forse far parte del Librone 3) non mi pare essere un argomento convincente: anche ammettendo che l'attribuzione ad Isaac presente all'inizio della composizione non sia stata notata dai compilatori del catalogo (che elencano la «Basse danza» tra le opere di Gaffurio), le dimensioni molto diverse dei Libroni 2 e 3 rendono inverosimile il passaggio di un fascicolo da un codice all'altro (per le dimensioni, rimando ancora a JEPPESEN, *Die 3 Gafurius-Kodizes* e al capitolo di Martina Pantarotto). Peraltro MARTIN STAEHELIN, *Möglichkeiten und praktische Anwendung der Verfasserbestimmung an anonym überlieferten Kompositionen der Josquin-Zeit*, «Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis», XXIII/2 1973, pp. 79–91: 82, ritiene che la *Missa Bassadanza* di Gaffurio corrisponda alla messa che si trova attualmente nel Librone [4] alle cc. 28v–38r. WARD, *The «Motetti Missales» Repertory*, p. 497 sostiene la stessa ipotesi, aggiungendo che la messa forma probabilmente un ciclo con i due mottetti precedenti, *Assumpta es Maria* e *Vidi speciosam* (cfr. <<http://motetcycles.ch/cycle/423>>[C26]). Infine la descrizione del Librone [4] apparsa nel catalogo di Vienna, su cui Eitner verosimilmente si basa, sembra fornire dati corretti: essa infatti elenca nel dettaglio altre composizioni (*In illo tempore* di Giovanni Spataro, *Ora pro nobis* e *Ave Maria* di Josquin, *Ora [sic] post partum munda* di Compère e la lauda anonima *Ognun driza al ciel el viso*) che non compaiono in nessuno degli altri tre codici gaffuriani e che effettivamente sono state identificate nella porzione di codice tuttora esistente.

34. JEPPESEN, *Die 3 Gafurius-Kodizes*, p. 14, n. 4 parla di un errore inesplicabile e NOBLITT, *The «Motetti Missales»*, pp. 4–5 afferma che questo codice non è identificabile con nessuno dei quattro Libroni di Gaffurio perché la data «1507» non appare in nessuno di essi. Verosimilmente sia Jeppesen che Noblitt basano i loro ragionamenti sull'errata datazione del Librone [4] trasmessa da *Annali*, p. 169 («1527»), come già discusso sopra.

35. In *Esposizione musicale*, p. 18, infatti, si fa riferimento alla data riportata da Eitner (1507) e vengono elencate composizioni di Gaffurio in maniera generica (messe, mottetti, inni, Magnificat e antifona) nello stesso ordine in cui compaiono nel *Quellen-Lexikon* («Messe, Motett., Hymne, Magnif. u. Antiphonen»).

36. *Il Duomo di Milano*, p. 12: «[...] il librone della Cappella colle quattro parti, contenente composizioni diverse a pure voci, scritte dal famoso Franchino Gaffurio (1484). Del quale però la Fabbrica conserva altri libroni di parti musicali». A p. 41, n° 128 si specifica che durante l'esposizione il Librone era aperto «alla prima pagina dove è musicata la “Lauda”».

La lettura attenta dei cataloghi permette quindi — pur con le cautele del caso — di aggiungere altre composizioni a quelle superstiti del Librone [4] e di offrire una visione più completa del suo contenuto originale, come mostra la Tab. 1.³⁷

TABELLA 1
Composizioni perdute del Librone [4]

N°	TITOLO	COMPOSITORE	CATALOGO
1	<i>Facciam festa e giulleria</i>	anonimo	1906 ³⁸
2	<i>Pater noster</i>	Franchino Gaffurio	1857 ³⁹
3	<i>Pange lingua</i>	anonimo	1881 ⁴⁰
4	<i>Kyrie de missa Sti Ambrosii</i>	anonimo	1892 ⁴¹
5	<i>Je ne domando</i> ⁴²	Johannes Prioris	1892
6	<i>Missa Montana</i> ⁴³	Franchino Gaffurio	1892

L'unica composizione di cui si conosce la posizione esatta all'interno del Librone è la lauda (n° 1), che era la prima composizione del codice e che, per il genere di appartenenza, richiama la lauda copiata in chiusura del Librone [4], *Ognun driza al ciel el viso*. Del «Pater noster» di Gaffurio (n° 2), così come dell'anonimo «Pange lingua» (n° 3), non vi è alcuna traccia e dunque non è nemmeno possibile rintracciare eventuali concordanze nei manoscritti o nelle stampe coevi. Quanto alla citazione dell'anonimo «Kyrie de missa Sti Ambrosii» (n° 4), essa solleva ulteriori interrogativi relativi alla problematica compresenza di rito romano e rito ambrosiano nei Libroni gaffuriani.⁴⁴ L'unico Kyrie isolato che si trova attualmente nei Libroni è stato copiato proprio nel Librone [4], alle cc. 25v–26r; non si può però stabilire con certezza se l'indicazione di Berwin e Hirschfeld si riferisse ad una composizione isolata, oppure se essa fosse seguita dalle restanti sezioni della messa.

Nel catalogo del 1892 non si specifica nemmeno se «Je ne domando» attribuita a Prioris (n° 5) sia una messa o una composizione profana. È tuttavia quasi certo

37. L'«Ave Maria stella» citata da Berwin e Hirschfeld in *Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen*, p. 91, potrebbe corrispondere alla messa copiata alle cc. 1v–10r del Librone [4]. Cfr. STAEHELIN, *Möglichkeiten und praktische Anwendung*, p. 82.

38. *Il Duomo di Milano*, p. 41.

39. Cfr. *supra* e SARTORI, *Il quarto codice*, p. 29.

40. *Esposizione musicale*, p. 19.

41. Le composizioni 4–6 sono citate da Berwin e Hirschfeld in *Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen*, p. 91.

42. Probabilmente concordanza della messa nel Librone 3.

43. Concordanza nel Librone 3.

44. Riguardo a questo argomento rimando al capitolo di Daniele Filippi in questo stesso volume.

che si tratti di una messa, sia per i contenuti generali dei Libroni, sia, soprattutto, per la possibile concordanza con la *Missa Je ne domando* copiata all'inizio del Librone 3. L'ipotesi della concordanza, formulata da Martin Staehelin nel 1973, sembra ad oggi ancora unanimemente condivisa dagli studiosi.⁴⁵ Purtroppo i primi fogli del Librone 3 sono andati perduti e la messa, che ora consiste di due sole sezioni (Credo e Sanctus) risulta anonima. Il Gloria, però, è citato nell'indice del Librone ed è probabile che l'attribuzione a Prioris fosse effettivamente presente sulla prima carta di questa sezione.

Infine la *Missa Montana* (n° 6) è quasi certamente una concordanza della messa omonima di Gaffurio, copiata nel Librone 3, alle cc. 110v–116r. Ciò sembrerebbe confermato dalla presenza di una «Messa montana della B.V.M. a 4 voci» tra le composizioni di Gaffurio citate negli *Annali*, nella sezione relativa al Librone [4].⁴⁶

Come già osservato, gli *Annali* non rispecchiano con precisione i contenuti dei primi tre Libroni e, di conseguenza, non possono nemmeno essere considerati una fonte completamente attendibile per risalire alle composizioni perdute del Librone [4].⁴⁷ Va però segnalato che la maggior parte delle composizioni citate in apertura dei paragrafi riguardanti Gaffurio, Compère e Josquin trova riscontro nella porzione tuttora esistente del manoscritto.

Contenuti e concordanze

La compilazione del Catalogo dei quattro Libroni ha permesso di riunire dati che finora si trovavano sparsi in studi compilati nel corso degli ultimi decenni e di evidenziare le numerose concordanze, sia interne ai Libroni che relative ad altri manoscritti della stessa epoca. Le composizioni di Gaffurio rivestono un ruolo particolare nei Libroni, poiché Gaffurio non solo ne ha materialmente copiate alcune,

45. Cfr. STAEHELIN, *Möglichkeiten und praktische Anwendung*, p. 82. Alla voce relativa a Johannes Prioris in *Annali*, p. 193, n° 143, oltre alle consuete indicazioni biografiche errate («Prioris ..., musicista belga, nato nel 1500»), gli si attribuisce un'unica composizione, una «Messa Je ne domando (*sic*) a 4 voci». Anche EITNER, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon*, vol. VIII, 1903, p. 71, cita la stessa messa, indicando genericamente che si trova in un «codice del XVI secolo con messe» dell'Archivio del Duomo di Milano. Questa descrizione del manoscritto, seppur sommaria, corrisponde più ai contenuti del Librone 3 che a ciò che si è conservato del Librone [4]. La *Missa Je ne domando*, di cui sono note cinque concordanze (intere o parziali) anonime, è stata inclusa nell'edizione degli *opera omnia* di Johannes Prioris (*Corpus Mensurabilis Musicae*, 90.1, 1982, pp. 71–93).

46. *Annali*, p. 168; una seconda «Messa montana» a quattro voci è citata nella sezione relativa al Librone 3.

47. Proprio sugli *Annali* si era invece basato Cesari (GAETANO CESARI, *Musica e musicisti alla corte sforzesca*, Estratto dell'opera *La corte di Lodovico il Moro* di Francesco Malaguzzi Valeri, vol. IV, *Le arti industriali – La letteratura – La musica*, Hoepli, Milano 1923, p. 39, n. 1) per stabilire quali composizioni di Gaffurio fossero contenute nel Librone [4]: «5 Messe, 6 Mottetti, 4 Magnificat, 1 Stabat mater, 1 Inno: *Christe cunctorum*».

ma ha anche controllato la trasmissione delle altre, sovrintendendo al lavoro dei vari copisti. Nessuna opera di Gaffurio presenta concordanze a stampa; l'unica concordanza manoscritta finora reperita in fonti esterne ai Libroni riguarda un *Magnificat octavi toni* del Librone 1 (cc. 37v–39r), copiato anonimo nel ms. Cons. Rés. 862 della Bibliothèque Nationale de France.⁴⁸ Nonostante non si possa determinare con certezza la provenienza milanese o veneziana del manoscritto,⁴⁹ la presenza del *Magnificat* di Gaffurio costituisce una testimonianza importante che permette di ipotizzare che anche altre sue composizioni trovassero concordanze al di fuori dei Libroni, in manoscritti oggi perduti.⁵⁰

Il quadro delle altre composizioni attribuite presenti nei Libroni appare più vario. Va ricordato però che i *motetti missales* dei Libroni 1 e 3 non trovano riscontro altrove sotto forma di cicli: solo pochi mottetti isolati sono attestati in manoscritti contemporanei.⁵¹

Concordanze interne ai Libroni

Le numerose concordanze interne sono senza dubbio uno degli elementi determinanti per poter formulare considerazioni sull'utilizzo dei quattro Libroni. Come si evince dal Catalogo che segue, alcune composizioni sono state copiate in due Libroni e il mottetto *Quam pulchra es* di Weerbeke figura addirittura in tre di essi.⁵² Il caso più curioso è tuttavia rappresentato dal *Magnificat* anonimo copiato due volte nel Librone 1, a pochi fogli di distanza l'una dall'altra, rispettivamente nel quarto e nel settimo fascicolo.⁵³ La presenza del duplicato non risponde ad

48. Le carte manoscritte indicate dalla segnatura Cons. Rés. 862, aggiunte in appendice ad una copia dei *Motetti B* di Petrucci, sono andate in parte perdute. Del *Magnificat* di Gaffurio si conserva solo la c. 88v, contenente i primi due versetti pari di cantus e tenor. Cfr. NANIE BRIDGMAN, *Manuscripts clandestins. A propos du Ms. Rés. 862 de la Bibliothèque nationale de Paris, fonds du Conservatoire*, «Revue de Musicologie», LIII/1 1967, pp. 21–7.

49. BRIDGMAN, *Manuscripts clandestins*, p. 26, osserva che il repertorio (il *Magnificat* di Gaffurio e un «Ave mater gloriosa» citato nell'indice, ma non conservato, che potrebbe riferirsi al mottetto omonimo di Gaspar van Weerbeke) farebbe pensare a Milano; al contrario, la carta utilizzata, identica a quella della stampa di Petrucci alla quale questo manoscritto è apposto, indurrebbe a propendere per Venezia. WARREN DRAKE, *A Postscript to Petrucci's Motetti B: A Closer Look at the «Secret Manuscript» in the Paris Copy*, in «Uno gentile et subtile ingenio»: *Studies in Renaissance Music in Honour of Bonnie J. Blackburn*, ed. by M. Jennifer Bloxam, Gioia Filocamo, and Leofranc Holford-Strevens, Brepols, Turnhout 2009 (Collection «Épitome musical»), pp. 283–94: 293, ritiene invece che senza dubbio il manoscritto ha avuto origine a Venezia o nei dintorni.

50. A tal proposito, BRIDGMAN, *Manuscripts clandestins*, p. 26, ipotizza che anche altri tre *Magnificat* elencati nell'indice del ms. Cons. Rés. 862, ma perduti, potessero essere opera dello stesso Gaffurio.

51. Tutti questi mottetti appartengono al ciclo *Ave mundi domina* di Weerbeke: cfr. il Catalogo.

52. Librone 1, cc. 134v–135r; Librone 2, cc. 48v–49r; Librone [4], cc. 132v–133r.

53. I due *Magnificat* sono stati copiati rispettivamente alle cc. 29v–31r e 51v–53r. Secondo JOSHUA RIFKIN, *Munich, Milan, and a Marian Motet: Dating Josquin's «Ave Maria ... virgo serena»*,

un'esigenza pratica legata all'esecuzione: la prima attestazione è perfettamente leggibile e, a differenza di quanto può accadere quando una stessa composizione è inclusa in due manoscritti differenti, la lettura simultanea dei due Magnificat è ovviamente preclusa. È possibile, pertanto, che i due fascicoli in questione, copiati palesemente da mani diverse, non fossero concepiti per essere raccolti nel medesimo volume.⁵⁴

L'analisi delle altre composizioni con concordanze interne evidenzia comunque la presenza di numerose varianti più o meno significative. Ad esempio, il mottetto *Ave sponsa verbi summi* presenta una forma abbreviata nel Librone 1 (cc. 147v–149r), rispetto a quella copiata nel Librone 3 (cc. 128v–130r).⁵⁵ Significativo è anche il caso della *Missa sexti toni irregularis* di Gaffurio: costituita da tutti e cinque i movimenti dell'*ordinarium* nel Librone 2, essa è stata copiata in forma ridotta (GCS) nel Librone 3, sottolineando ancora una volta la compresenza di elementi romani e ambrosiani nei Libroni.⁵⁶ I mottetti *Beata dei genitrix* del Librone [4] (cc. 129v–130r) e *Beata es virgo Maria* del Librone 1 (cc. 170v–171r), nonostante l'incipit differente, sono in realtà la stessa composizione.⁵⁷ Ancora differente è il caso di *Suscipe verbum*, trasmesso in forma frammentaria dal solo Librone [4] (cc. 67v–68r): considerato da Ward una concordanza di *O genitrix gloriosa* di Compère, questo mottetto è in realtà una rielaborazione di materiale musicale e testuale simile.⁵⁸

Concordanze esterne

Le concordanze esterne ai Libroni individuate finora riguardano per lo più composizioni di autori ben conosciuti, come Alexander Agricola, Gilles Binchois, Antoine Brumel, Heinrich Isaac, Johannes Martini, Josquin des Prez, Jacob Obrecht. Le composizioni di Josquin, in particolare, sono trasmesse da innumerevoli fonti

<Journal of the American Musicological Society>, LXVI/2 2003, pp. 239–350: 255, n. 33, questo Magnificat potrebbe essere stato composto da Gaffurio stesso, ma la mancanza di attribuzione nel manoscritto non permette di affermarlo con certezza. Per la divisione in fascicoli, si rimanda al contributo di Martina Pantarotto in questo stesso volume.

54. Relativamente alla divisione in fascicoli e all'assegnazione ai copisti, cfr. ancora il capitolo di Martina Pantarotto.

55. Il Librone 1 non include l'ultima sezione, a partire da «Gaude fruens delitiis». Cfr. <<http://motetcycles.ch/motet/1027>> (M074).

56. Per quanto riguarda questo problema, rimando ancora al contributo di Daniele Filippi in questo stesso volume.

57. Per quanto possibile verificare, considerato lo stato frammentario del Librone [4], le uniche varianti riguardano i valori delle note (in certi casi note all'unisono sono raggruppate in un'unica nota che è la somma dei valori corrispondenti) e la cadenza del cantus. Nel Librone 1 il testo è copiato integralmente solo nel cantus ed è identico — incipit escluso — al testo del mottetto del Librone [4].

58. WARD, *The «Motetti Missales» Repertory*, p. 499. Cfr. <<http://motetcycles.ch/motet/1055>> (M103) e il contributo di Bonnie Blackburn in questo stesso volume.

manoscritte e a stampa tra la fine del Quattrocento e la prima metà del Cinquecento.⁵⁹ In certi casi le concordanze esterne hanno contribuito ad identificare composizioni anonime dei Libroni. Talora, però, si è verificata la situazione inversa e le attribuzioni presenti nei Libroni hanno permesso di assegnare un autore a opere tramandate anonime da altre fonti: è il caso, ad esempio, della *Missa Io ne tengo quanto te* di Johannes Martini, che appare senza attribuzione nel manoscritto della Biblioteca Estense di Modena Alpha.M.1.13 e della *Missa* di Alexander Agricola, copiata anonima in due manoscritti conservati in Germania.⁶⁰

Oltre a contribuire all'attribuzione di alcune composizioni e a mostrarne la diffusione, le concordanze col repertorio esterno rivestono anche un ruolo fondamentale per la datazione delle fonti che le trasmettono e dunque anche dei Libroni stessi. A questo proposito è significativo, ad esempio, il dibattito relativo alla datazione della *Missa Hercules dux Ferrariae*, che si ripercuote anche sulla possibile data di copiatura del Librone 3. Basandosi sulle peculiarità della versione della messa trasmessa dal Librone gaffuriano, Paul e Lora Merkley hanno proposto che Josquin abbia iniziato a comporla durante la sua permanenza a Milano (1484–1489) e che il Librone 3 sia stato copiato tra 1489 e 1499 e più probabilmente nel 1492.⁶¹ Questa datazione della messa è stata però esclusa più recentemente da David Fallows, che, dopo aver fornito una dettagliata panoramica dei principali studi in proposito, ha riconfermato l'ipotesi già formulata tra gli altri da Joshua Rifkin e Lewis Lockwood che la *Missa Hercules dux Ferrariae* sia stata composta quando Josquin già si trovava a Ferrara (1503–1504). Nel suo studio Fallows parte però dal presupposto che il Librone 3 sia databile «around 1505».⁶²

59. Per una lista esaustiva delle fonti e una loro attenta valutazione, si vedano i rispettivi volumi nella NJE.

60. Berlino, Staatsbibliothek – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, ms. Mus. 40021, cc. 11v–16r (intitolata «Re fa mi re fa») e Jena, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek, ms. 31, cc. 22v–35r.

61. In particolare essi ritengono che la discrepanza tra le versioni della messa fornite dal Librone 3 e dall'edizione di Petrucci del 1505 (*Répertoire International des Sources Musicales*, Series A/I: *Einzeldrucke vor 1800*, Kassel: Bärenreiter, 1971–2012: J670) riguardante l'incipit della sezione *Et in spiritum sanctum* del Credo costituisca una variante «compositiva»: Josquin avrebbe composto questo incipit a Milano così come appare nel manoscritto e poi lo avrebbe modificato dopo essersi trasferito a Ferrara. Ciò dimostrerebbe che l'edizione di Petrucci non costituisce la versione più antica della messa di Josquin. Cfr. MERKLEY – MERKLEY, *Music and Patronage*, pp. 330 e 466–70. Anche WILLEM ELDERS, *New Light on the Dating of Josquin's Hercules Mass*, «Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis», XLVIII/2 1998, pp. 112–49, sottolinea che la versione del Librone 3 non è basata su quella di Petrucci, ritenendo però che la messa sia stata donata da Ascanio Sforza a Ercole I d'Este in segno di gratitudine per l'ospitalità offerta durante il suo esilio a Ferrara nel 1480.

62. Cfr. DAVID FALLOWS, *Josquin*, Brepols – Centre d'études supérieures de la Renaissance, Turnhout 2009, pp. 256–9, a cui si rimanda anche per la bibliografia specifica. Secondo Bonnie Blackburn il *terminus post quem* per la datazione del Librone 3 è il 1502, anno dell'edizione di

Più complesso è il reperimento di concordanze riguardanti le composizioni trasmesse sempre anonime, tenendo conto anche delle forme differenti che una stessa composizione può assumere nelle diverse fonti. Sintomatici sono i casi del mottetto *O admirabile commercium* (Librone 1, cc. 123v–124r), trasmesso come *contrafactum* anonimo (*Pater aeternae*) nello Strahov Codex,⁶³ e del Magnificat del Librone 1, cc. 17v–20r, che presenta una concordanza musicale (ma con testo diverso) nel Magnificat anonimo e frammentario conservato in un manoscritto della Bodleian Library di Oxford.⁶⁴

Unica

Allo stato attuale delle ricerche, numerose composizioni contenute nei Libroni risultano essere *unica*. Tra queste, alcune sono attribuite e ciò costituisce una preziosa testimonianza per la ricostruzione del corpus dei loro autori. Oltre alla quasi totalità dei *motetti missales* e ad alcuni mottetti isolati di Loyset Compère, anche la messa di Johannes Tinctoris e le composizioni di Alessandro Coppini trovano infatti qui la loro unica attestazione.⁶⁵ Peraltro sembra che i copisti abbiano prestato

Petrucchi da cui (a giudicare dallo stato del testo e dalla presenza del segno mensurale ♩ , tipico delle prime stampe petrucciane curate da Petrus Castellanus) è stata copiata la *Missa L'homme armé sexti toni* di Josquin (cfr. BONNIE BLACKBURN, *Masses Based on Popular Songs and Solmization Syllables*, in *The Josquin Companion*, ed. by Richard Sherr, Oxford University Press, Oxford – New York 2000, pp. 51–87: 68 e 83). Per la bibliografia relativa al rapporto tra la stampa di Petrucci e la *Missa L'homme armé sexti toni*, cfr. ancora BLACKBURN, *Masses Based on Popular Songs*, p. 68, n. 38 e il contributo della medesima studiosa in questo stesso volume, alla n. 69. La *Missa L'homme armé sexti toni* e la *Missa Hercules dux Ferrariae* sono state copiate nel Librone 3 dallo stesso copista l'una dopo l'altra.

63. Praga, Památník národního písemnictví, ms. D.G.IV.47, cc. 160v–161r. Cfr. ROBERT J. SNOW, *The Mass-Motet Cycle: A Mid-Fifteenth-Century Experiment*, in *Essays in Musicology in Honor of Dragan Plamenac on His 70th Birthday*, ed. by Gustave Reese and Robert J. Snow, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh 1969, pp. 301–20: 303–5; 315–20.

64. Oxford, Bodleian Library, ms. Lat. liturg. a. 6, cc. 109r–109v. Secondo la paginazione fornita dal DIAMM, la c. 109r contiene le voci di cantus e tenor («Deposuit» e «Suscepit») e la c. 109v quelle di altus e bassus («Anima mea dominum», «Quia respexit» e «Et misericordia»). Questo manoscritto di 124 fogli, copiato probabilmente in Gran Bretagna verso la fine del xv secolo, contiene solo tre composizioni musicali, frammentarie ed anonime. Il Magnificat in questione, relativamente alla porzione che si è conservata, utilizza la stessa musica del Magnificat del Librone 1, ma vi sovrappone il testo dei soli versetti dispari (mentre nel Librone 1 il testo è completo). Ciò crea inevitabili sfasamenti nel rapporto testo-musica, per cui alle sezioni «Et exultavit», «Quia respexit», «Quia fecit» e «Et misericordia» del Librone 1 corrispondono rispettivamente i testi dei versetti «Quia respexit», «Et misericordia», «Deposuit» e «Suscepit» del manoscritto inglese. Per ulteriori approfondimenti, cfr. <<https://www.diamm.ac.uk/sources/519/#/>>.

65. Alle discussioni tra Tinctoris e Gaffurio fa cenno Pantaleone Malegolo nella biografia di Gaffurio inserita alla fine di un suo trattato (FRANCHINO GAFFURIO, *De harmonia musicorum instrumentorum opus*, Gottardo Da Ponte, Milano 1518, c. 101v). Per ulteriori approfondimenti rimando a GIANLUCA D'AGOSTINO, *Il soggiorno di Gaffurio a Napoli e il contesto musicale locale*, in

una particolare attenzione nell'apporre le attribuzioni nei Libroni: esse sono infatti confermate dalle concordanze esterne finora reperite. Inoltre la correzione di un'attribuzione erronea nell'indice del Librone 3, apportata in un momento successivo alla sua stesura, indica anche un'operazione di verifica effettuata a lavoro terminato.⁶⁶

I movimenti di messe (soprattutto Sanctus) trasmessi separatamente non presentano quasi mai concordanze. Queste sezioni sono state probabilmente estrapolate da messe complete ad oggi non reperite, anche se non si può escludere che alcune possano essere state composte per assecondare necessità contingenti, come nel caso del già citato secondo Sanctus copiato alle cc. 135v–136r del Librone 2.

* * *

Il Catalogo dei Libroni gaffuriani costituisce uno degli ambiti di studio del progetto di ricerca *Polifonia Sforzesca: I cicli di mottetti nei Libroni del Duomo di Milano tra liturgia, devozione e patronage ducale* (Fachhochschule Nordwestschweiz – Schola Cantorum Basiliensis, 2018–2020), diretto da Agnese Pavanello.⁶⁷ Come si può evincere dai casi discussi in queste pagine, il lavoro di catalogazione offre nuovi spunti per mettere ordine nella questione intricata della genesi dei codici e della stratificazione del repertorio in essi contenuto. Questi dati, che nel corso del progetto saranno riletti e ulteriormente arricchiti alla luce di una puntuale indagine paleografica, convergeranno in un portale di ricerca, di prossima pubblicazione online, interamente dedicato allo studio dei Libroni (<<https://www.gaffurius-codices.ch/>>).

Ritratto di Gaffurio, pp. 105–26: 106–9. Non si conoscono invece notizie riguardanti legami diretti tra Alessandro Coppini e Milano. È probabile, però, che Coppini avesse studiato con tre compositori rappresentati nei Libroni: Heinrich Isaac, Alexander Agricola e Arnolfo Giliardi (l'«Arnulfus» a cui è attribuito il Magnificat del Librone 1, cc. 20v–21r): cfr. le rispettive voci in *Grove Music Online* e *MGG Online*, e il capitolo di Bonnie Blackburn in questo volume. Secondo MERKLEY – MERKLEY, *Music and Patronage*, p. 180, n. 93, il «Chopini» citato in una lista del 1476 riguardante i vestiti dei cantori potrebbe essere stato un parente di Alessandro Coppini.

66. L'attribuzione erronea a «petricon de la rue» della messa alla c. 37r è stata barrata e sostituita da «Brumel».

67. Ringrazio i colleghi coinvolti nel progetto per il proficuo scambio di idee e per i preziosi consigli.

CATALOGO DEI LIBRONI GAFFURIANI*

A CURA DI CRISTINA CASSIA

Note d'uso

Il numero arabo attribuito ad ogni composizione, preceduto dal numero romano indicante il Librone in cui è stata copiata, è un'aggiunta editoriale volta unicamente a facilitare la lettura del catalogo. Per offrire una visione più chiara dei singoli contenuti e delle concordanze e rendere più agevole la consultazione, le messe sono state considerate come un'unica entità, mentre i mottetti, anche qualora facenti parti di cicli (come nel caso dei *motetti missales*), sono sempre elencati e numerati separatamente. Le composizioni perdute citate nell'indice originale del Librone 3 sono elencate, ma non numerate.

Di ogni composizione vengono forniti i seguenti dati:

- foliazione: essa segue la numerazione originale, ad eccezione del Librone [4], per cui si adotta la numerazione moderna che attribuisce il numero 1 alla prima carta conservata;
- titolo, corrispondente all'incipit testuale con grafia normalizzata o al genere della composizione (ad es. *Missa*); nel caso di una messa, si adotta il titolo con cui è normalmente identificata (ad es. *Missa Quant j'ai au coeur*) anche se non presente nel Librone; se il genere non è esplicitato nel titolo oppure nelle note (come nel caso di inni o versetti del Magnificat), si tratta sempre di mottetti;
- autore, con grafia normalizzata; senza parentesi, nel caso in cui l'attribuzione sia presente in almeno una fonte dell'epoca ritenuta affidabile e sufficientemente autorevole (in caso però di attribuzioni conflittuali per le quali non vi è una soluzione unanimemente accettata, l'attribuzione considerata più attendibile è seguita dal punto di domanda e ulteriori informazioni sono fornite nelle note); tra parentesi quadre, se — pur in assenza di attribuzione nelle

* Quella qui proposta è da intendersi come una prima versione del catalogo che sarà pubblicato online sul portale dedicato ai Libroni gaffuriani (<<https://www.gaffurius-codices.ch/>>) alla conclusione del progetto *Polifonia Sforzesca: I cicli di mottetti nei Libroni del Duomo di Milano tra liturgia, devozione e patronage ducale* (Fachhochschule Nordwestschweiz – Schola Cantorum Basiliensis, 2018–2020), finanziato dal Fondo Nazionale Svizzero (si veda <<http://www.polifoniasforzesca.ch/>> e <<http://p3.snf.ch/project-172933>>). Ringrazio Agnese Pavanello e Daniele Filippi per la paziente rilettura e i preziosi consigli.

- fonti — l'attribuzione moderna è unanimemente accettata dagli studiosi; tra parentesi quadre e con punto di domanda, se si tratta di attribuzioni moderne non pienamente affidabili o oggetto di dibattito;
- indicazioni relative all'attribuzione (sigla del manoscritto o rimando allo studio in cui l'attribuzione è proposta);
 - numero di voci;
 - rubrica, se presente (trascritta in modo diplomatico);
 - rinvio al Motet Cycles Database, qualora la composizione sia parte di un ciclo di mottetti;
 - concordanze nei Libroni e in altri manoscritti o edizioni dell'epoca; le attribuzioni, ove presenti, sono riportate tra parentesi con grafia normalizzata e sciogliendo le eventuali iniziali; per le pubblicazioni di Petrucci si segue la numerazione di BOORMAN 2006;
 - note, se sono necessari approfondimenti specifici;
 - edizioni moderne, con rimando alla serie Archivium Musices Metropolitanum Mediolanense (AMMM) e alle edizioni degli *opera omnia* dei singoli compositori, ad esempio Corpus Mensurabilis Musicae (CMM) e New Josquin Edition (NJE); altre edizioni sono citate solo occasionalmente, senza pretesa di esaustività;
 - bibliografia, con rimando unicamente a contributi che si occupano in maniera specifica della composizione in questione; per i cicli di mottetti, le segnalazioni relative all'intero ciclo sono date, salvo casi particolari, solo in corrispondenza del primo brano; per lo scioglimento delle sigle cognome-anno, si veda l'elenco posto al termine del Catalogo.

Per facilitare la ricerca di specifici brani, si forniscono in coda al Catalogo un Indice per compositore e un Indice per titolo/incipit.

Abbreviazioni

A	Agnus
C	Credo
G	Gloria
K	Kyrie
S	Sanctus

MCD Motet Cycles Database (<www.motetcycles.ch>)

Per lo scioglimento delle sigle dei manoscritti si rimanda a DIAMM (the Digital Image Archive of Medieval Music), <<https://www.diamm.ac.uk/>>, che fornisce anche la descrizione dettagliata dei singoli codici.

Per le sigle delle stampe si veda RISM = *Répertoire International des Sources Musicales*; i riferimenti vengono dati secondo i seguenti esempi:

- RISM I 88 = RISM Serie A/I: *Einzeldrucke vor 1800*, 9 voll., 4 supplementi, indici, Bärenreiter, Kassel 1971–2012;
- RISM 1502/1 = RISM Serie B/I: *Recueils imprimés, XVI^e-XVII^e siècles*, a c. di François Lesure, Henle, München 1960.

LIBRONE 1

[I.1]

Nunc dimittis

c. 1rA

ANONIMO

[2:] *Gloria patri*

[3:] *Salva nos domine vigilantes*

Voci: 2

Concordanze: —

Note: La prima carta, non numerata in antico, è stata cartulata modernamente come «1ra-2va»: qui e nelle successive schede si conservano tali diciture, sebbene poco coerenti, maiuscolizzando la «a» per una migliore leggibilità. Sono intonati i versetti pari per il Cantico di Simeone (*Nunc dimittis*) e la dossologia, dispari per l'antifona *Salva nos domine vigilantes*. Le due voci sono notate nelle chiavi di do₁ e do₃. Luciano Migliavacca (AMMM 9, p. iv) ritiene che manchino due voci e trascrive il brano su quattro pentagrammi, lasciandone due vuoti. Secondo TORELLI 2019, p. 238, però, «potrebbero non mancare necessariamente altre parti».

Ed. mod.: AMMM 9, pp. 1-3

Bibliografia: TORELLI 2019; AMMM 9, p. iv

[I.2]

Mysterium ecclesiae

cc. 2vA-1r

ANONIMO

Voci: 4

Concordanze: —

Note: È intonata la seconda strofa dell'inno; il testo delle successive strofe pari è copiato al termine della parte del Cantus.

Ed. mod.: AMMM 9, pp. 4-5

Bibliografia: TORELLI 2019

[I.3]

Christe qui lux es et dies

cc. 2vA-1r

ANONIMO

Voci: 4

Concordanze: —

Note: È intonata la seconda strofa dell'inno; il testo delle successive strofe pari è copiato al termine della parte del Tenor.

Ed. mod.: AMMM 9, pp. 5-7

Bibliografia: TORELLI 2019

[I.4]

Intende qui regis Israel

cc. 1v-2r

ANONIMO

Voci: 4 Rubrica: «In nativitate domini ad vesperos hymnus»

Concordanze: —

Note: È intonata la seconda strofa dell'inno; il testo delle successive strofe pari è copiato al termine della parte del Cantus.

Ed. mod.: AMMM 9, p. 8

Bibliografia: TORELLI 2019

[I.5]

Illuminans altissimus

cc. 1v–2r

ANONIMO

Voci: 4 Rubrica: «In epiphania domini ad vesperos hymnus»

Concordanze: —

Note: È intonata la seconda strofa dell'inno; il testo delle successive strofe pari è copiato al termine delle parti di Cantus (due strofe) e Tenor (una strofa).

Ed. mod.: AMMM 9, p. 9

Bibliografia: TORELLI 2019

[I.6]

Esurientes quarti toni

c. 2v

ANONIMO

Voci: 2

Concordanze: —

Note: Versetto n° 8 del Magnificat.

Ed. mod.: AMMM 7, p. 1

Bibliografia: KIRSCH 1966, n° 465, p. 261

[I.7]

Esurientes octavi toni

c. 2v

ANONIMO

Voci: 2

Concordanze: —

Note: Versetto n° 8 del Magnificat.

Ed. mod.: AMMM 7, p. 2

Bibliografia: KIRSCH 1966, n° 466, p. 262

[I.8]

Fecit potentiam quinti toni

c. 3r

ANONIMO

Voci: 2

Concordanze: —

Note: Versetto n° 6 del Magnificat.

Ed. mod.: AMMM 7, p. 3

Bibliografia: KIRSCH 1966, n° 461, p. 261

[I.9]

Quia fecit mihi magna quarti toni

c. 3r

ANONIMO

Voci: 2

Concordanze: —

Note: Versetto n° 4 del Magnificat.

Ed. mod.: AMMM 7, p. 4

Bibliografia: KIRSCH 1966, n° 459, p. 261

[I.10]

Hic est dies verus dei

cc. 3v-4r

ANONIMO

Voci: 4 Rubrica: «In resurrectione domini hymnus»

Concordanze: —

Note: È intonata la seconda strofa dell'inno; il testo delle successive strofe pari è copiato al termine della parte del Cantus.

Ed. mod.: AMMM 9, pp. 10-1

Bibliografia: TORELLI 2019

[I.11]

Christe cunctorum dominator

cc. 3v-4r

ANONIMO

Voci: 3 Rubrica: «In dedicatione ecclesie hymnus»

Concordanze: —

Note: È intonata la seconda strofa dell'inno; il testo delle successive strofe pari è copiato al termine delle voci di Cantus (due strofe), Tenor (una strofa) e Bassus (una strofa).

Ed. mod.: AMMM 9, pp. 12-3

Bibliografia: TORELLI 2019

[I.12]

Deus creator omnium

cc. 4v-5r

ANONIMO

Voci: 4 Rubrica: «In dominicis diebus ad vesperos hymnus»

Concordanze: —

Note: È intonata la seconda strofa dell'inno; il testo delle successive strofe pari è copiato al termine della parte di Cantus.

Ed. mod.: AMMM 9, pp. 14-5

Bibliografia: TORELLI 2019

[I.13]

Virgo prudentissima

cc. 7v-8r

FRANCHINO GAFFURIO

Voci: 4 Attribuzione: Librone 1

Concordanze: —

Ed. mod.: AMMM 5, pp. 17-9

[I.14]

Magnificat tertii toni

cc. 8v-10r

GUILLAUME DU FAY

Voci: 4

Attribuzione: I-MC 871

Concordanze (secondo POPE – KANAZAWA 1978, p. 602): I-MC 871, pp. 330-333 (Du Fay); I-Rvat Capp. Sist. 15, cc. 95v-99r; I-Rvat S. Pietro B.80, cc. 200v-203r (*Tertii et quarti toni*); I-TRbc 1376 [89] («Trent 89»), n° 614, cc. 165r-166r (*Tertii et quarti toni*)

Note: Intonazione in canto piano di «Magnificat» nell'Altus; testo completo. Quattro coppie di versetti sono cantate sulla stessa musica («Et exultavit» / «Fecit potentiam»; «Quia respexit» / «Deposuit»; «Quia fecit» / «Esurientes»; «Et misericordia» / «Suscepit Israel»). Basato su terzo e quarto tono. La parte del Tenor che corrisponde ai versetti «Et misericordia» e «Suscepit Israel» è copiata su una striscia di carta inserita erroneamente tra le cc. 8v e 9r (invece che tra le cc. 9v-10r). NATVIG 1999, p. 275, ritiene che, per ragioni stilistiche, questo Magnificat possa essere stato composto da Antoine

Busnoys o da un imitatore e che, in ogni caso, l'attribuzione a Du Fay necessita di studi più approfonditi. L'attribuzione a Du Fay non è tuttavia messa in dubbio da PLANCHART 2018.

Ed. mod.: AMMM 7, pp. 5–16; CMM 1.5, n° 36, pp. 91–4; POPE – KANAZAWA 1978, n° 74, pp. 287–94

Bibliografia: KIRSCH 1966, n° 747, pp. 314–5; POPE – KANAZAWA 1978, pp. 602–3; NATVIG 1999, pp. 270–5; PLANCHART 2018, vol. 2, pp. 440–1, 445–7

[I.15]

Magnificat primi toni

cc. 10V–17r

LOYSET COMPÈRE

Voci: 4

Attribuzione: Librone 1

Concordanze (secondo KIRSCH 1966, n° 696, p. 303): I-Rvat Capp. Sist. 15, cc. 71v–76r (Loyset Compère); I-Tn MS Ris.mus I.27, cc. 55v–57r (incompleto)

Note: Per le concordanze cfr. anche FINSCHER 1964, p. 45. Intonazione in canto piano di «Magnificat» nel Cantus; testo completo.

Ed. mod.: AMMM 13, pp. 113–33; CMM 15.3, pp. 22–31

Bibliografia: FINSCHER 1964, p. 45; KIRSCH 1966, n° 696, p. 303

[I.16]

Magnificat octavi toni

cc. 17v–20r

[ANTOINE BUSNOYS?]

Voci: 4

Attribuzione: vedi Note

Concordanze (secondo KIRSCH 1966, n° 368, p. 247): GB-Ob MS. Lat. liturg. a. 6, cc. 109r–109v (fragmentario); I-Rvat S. Pietro B.80, cc. 219v–224r

Note: Intonazione in canto piano di «Magnificat» nel Cantus; testo completo. Secondo HAMM 1960, p. 45, questo Magnificat è un «gemello virtuale» del Magnificat di Antoine Busnoys copiato in B-Br MS 5557. NATVIG 1999, p. 266, concorda con Hamm, aggiungendo che se questo Magnificat non è stato composto da Busnoys, non può che essere l'opera di un abile imitatore. L'attribuzione a Busnoys è sostenuta anche da Taruskin (MMR 5, vol. 3, pp. 90–4), che lo include in appendice all'edizione delle opere del compositore (MMR 5, vol. 2, pp. 193–207). La musica della porzione superstite del Magnificat in GB-Ob MS. Lat. liturg. a. 6 corrisponde a quella di [I.16], ma risulta sfasata rispetto al testo, poiché il manoscritto inglese comprende, dal punto di vista testuale, i soli versetti dispari.

Ed. mod.: AMMM 7, pp. 17–29; MMR 5.2, pp. 193–207

Bibliografia: HAMM 1960, p. 45; KIRSCH 1966, n° 368, p. 247; NATVIG 1999, pp. 258, 266; MMR 5.3, pp. 90–4

[I.17]

Magnificat octavi toni

cc. 20v–21r

ARNULFUS (ARNOLFO GILIARDI?)

Voci: 4

Attribuzione: Librone 1

Concordanze: F-Pn Cons. Rés. Vm7 676, cc. 43v–45r (vedi Note)

Note: Versetti pari; stessa musica per la coppia di versetti «Et exultavit» / «Esurientes». L'unica concordanza è riportata da KIRSCH 1966, n° 604, p. 282, che però segnala varianti significative tra le due versioni.

Ed. mod.: AMMM 15, pp. 120–3

Bibliografia: KIRSCH 1966, n° 604, p. 282

[I.18]

Magnificat sexti toni

cc. 21v–23r

LOYSET COMPÈRE

Voci: 4

Attribuzione: Librone 1

Concordanze: —

Note: Intonazione in canto piano di «Magnificat» nel Cantus; versetti n° 1, 2, 4, 6, 8, 10–12.

Ed. mod.: AMMM 13, pp. 135–43; CMM 15,3, pp. 32–6

Bibliografia: KIRSCH 1966, n° 697, p. 303

[I.19]

Magnificat tertii toni

cc. 23v–27r

JOHANNES MARTINI

Voci: 4

Attribuzione: D-Mbs Mus. MS 3154

Concordanze (secondo RRMMA 39, n° 15, p. xxvii): D-Mbs Mus. MS 3154 («Leopold Codex»), cc. 121r–122v (Johannes Martini); I-VEc DCCLIX, cc. 73v–75r

Note: Intonazione in canto piano di «Magnificat» nel Tenor; versetti dispari. Testo completo solo per i versetti «Anima mea dominum» e «Quia respexit» del Cantus; nelle altre voci e nei versetti successivi il testo è limitato all'incipit.

Ed. mod.: AMMM 7, pp. 30–8; EdM 81, n° 72, pp. 101–8; RRMMA 39, n° 15, pp. 43–53

Bibliografia: KIRSCH 1966, n° 906, pp. 355–6; RRMMA 39, n° 15, p. xxvii

[I.20]

Magnificat octavi toni

cc. 27v–29r

JOHANNES MARTINI

Voci: 4

Attribuzione: Librone 1

Concordanze (secondo RRMMA 39, n° 20, p. xxxi): I-VEc DCCLVIII, cc. 113v–115r

Note: Intonazione in canto piano di «Magnificat» nel Tenor; versetti dispari. Stessa musica per la coppia di versetti «Quia respexit» / «Suscepit Israel».

Ed. mod.: AMMM 12, pp. 1–6; RRMMA 39, n° 20, pp. 102–8

Bibliografia: KIRSCH 1966, n° 910, p. 356; RRMMA 39, n° 20, p. xxxi

[I.21]

Magnificat octavi toni

cc. 29v–31r

ANONIMO

Voci: 4

Concordanze: Librone 1, cc. 51v–53r = [I.33]

Note: Versetti pari.

Ed. mod.: AMMM 7, pp. 39–46

Bibliografia: KIRSCH 1966, n° 386, p. 250

[I.22]

Trophaeum crucis

cc. 31v–32r

ANONIMO

Voci: 5

Concordanze: —

Note: Un mottetto «Trophaeum crucis» a 5 voci è attribuito a Compère in ANNALI 1885, p. 181, ma si tratta probabilmente di un errore.

Bibliografia: ANNALI 1885, p. 181; ROSSI 2019

[I.23]

Magnificat primi toni

cc. 32v–35r

FRANCHINO GAFFURIO

Voci: 3

Attribuzione: Librone 1

Concordanze: —

Note: Versetti pari.

Ed. mod.: AMMM 4, pp. 1-7
Bibliografia: KIRSCH 1966, n° 790, p. 330

[I.24]

Magnificat sexti toni

Voci: 3

Concordanze: —

Note: Versetti pari.

Ed. mod.: AMMM 4, pp. 8-12

Bibliografia: KIRSCH 1966, n° 793, p. 330

cc. 35v-37r

FRANCHINO GAFFURIO

Attribuzione: Librone 1

[I.25]

Magnificat octavi toni

Voci: 3

Concordanze: F-Pn Cons. Rés. 862, c. 88v (versetti 2 e 4, Cantus e Tenor)

Note: Versetti pari.

Ed. mod.: AMMM 4, pp. 13-9

Bibliografia: KIRSCH 1966, n° 797, p. 331; BRIDGMAN 1967, pp. 25-6; DRAKE 2009

cc. 37v-39r

FRANCHINO GAFFURIO

Attribuzione: Librone 1

[I.26]

O Iesu dulcissime

Voci: 5

Concordanze: Librone [4], cc. 98v-99r = [IV.54]

Note: In ANNALI 1885, p. 181, un mottetto a cinque voci «O Iesu dulcissime» è attribuito a «Loyset» [Compère], ma si tratta probabilmente di un errore.

Bibliografia: ANNALI 1885, p. 181; WARD 1986, p. 500; ROSSI 2019

cc. 39v-40r

[FRANCHINO GAFFURIO?]

Attribuzione: WARD 1986, p. 500

[I.27]

Magnificat primi toni

Voci: 4

Concordanze: —

Note: Versetti pari; la musica dei primi tre versetti si ripete da capo per i tre versetti successivi.

Ed. mod.: AMMM 4, pp. 20-7

Bibliografia: KIRSCH 1966, n° 791, p. 330

cc. 40v-41r

FRANCHINO GAFFURIO

Attribuzione: Librone 1

[I.28]

Magnificat primi toni

Voci: 4

Concordanze: —

Note: Versetti pari.

Ed. mod.: AMMM 4, pp. 28-35

Bibliografia: KIRSCH 1966, n° 792, p. 330

cc. 41v-43r

FRANCHINO GAFFURIO

Attribuzione: Librone 1

- [I.29]
Magnificat sexti toni cc. 43v–45r
FRANCHINO GAFFURIO
Voci: 4 Attribuzione: Librone 1
Concordanze: —
Note: Intonazione in canto piano di «Magnificat» nel Cantus; versetti dispari.
Ed. mod.: AMMM 4, pp. 36–42
Bibliografia: KIRSCH 1966, n° 794, p. 331
- [I.30]
Magnificat sexti toni cc. 45v–46r
FRANCHINO GAFFURIO
Voci: 4 Attribuzione: Librone 1
Concordanze: —
Note: Versetti pari. La musica dei primi tre versetti si ripete da capo per i tre versetti successivi.
Ed. mod.: AMMM 4, pp. 43–9
Bibliografia: KIRSCH 1966, n° 795, p. 331
- [I.31]
Magnificat sexti toni cc. 46v–49r
FRANCHINO GAFFURIO
Voci: 4 Attribuzione: Librone 1
Concordanze: —
Note: Versetti pari.
Ed. mod.: AMMM 4, pp. 50–61
Bibliografia: KIRSCH 1966, n° 796, p. 331
- [I.32]
Magnificat octavi toni cc. 49v–51r
FRANCHINO GAFFURIO
Voci: 4 Attribuzione: Librone 1
Concordanze: —
Note: Versetti pari (solo n° 2, 4, 6). Un «duo» *Esurientes* è stato aggiunto in seguito nei pentagrammi rimasti vuoti alle cc. 50v–51r, sotto le parti di Tenor e Bassus.
Ed. mod.: AMMM 4, pp. 62–7
Bibliografia: KIRSCH 1966, n° 799, p. 332
- [I.33]
Magnificat octavi toni cc. 51v–53r
ANONIMO
Voci: 4
Concordanze: Librone 1, cc. 29v–31r = [I.21]
Note: Versetti pari.
Ed. mod.: AMMM 7, pp. 39–46
Bibliografia: KIRSCH 1966, n° 386, p. 250
- [I.34]
Magnificat octavi toni cc. 53v–56r
FRANCHINO GAFFURIO
Voci: 4 Attribuzione: Librone 1
Concordanze: —

- Note:** Versetti pari.
Ed. mod.: AMMM 4, pp. 68–77
Bibliografia: KIRSCH 1966, n° 800, p. 332
- [I.35] cc. 56v–57r
Magnificat octavi toni ANONIMO
Voci: 4
Concordanze: —
Note: Versetti pari. La musica dei primi tre versetti si ripete da capo per i tre versetti successivi.
Ed. mod.: AMMM 7, pp. 47–52
Bibliografia: KIRSCH 1966, n° 413, p. 254
- [I.36] cc. 57v–58r
Magnificat secundi toni ANONIMO
Voci: 4
Concordanze: —
Note: Versetti pari. La musica dei primi tre versetti si ripete da capo per i tre versetti successivi.
Ed. mod.: AMMM 7, pp. 53–62
Bibliografia: KIRSCH 1966, n° 206, p. 221
- [I.37] cc. 58v–60r
Magnificat quarti toni ANONIMO
Voci: 4
Concordanze: —
Note: Versetti pari. Un «duo si placet» *Fecit potentiam* è stato aggiunto in seguito nei pentagrammi rimasti vuoti alle cc. 59v–60r, sotto le parti di Tenor e Bassus.
Ed. mod.: AMMM 7, pp. 63–71
Bibliografia: KIRSCH 1966, n° 258, p. 229
- [I.38] cc. 60v–62r
Magnificat quinti toni ANONIMO
Voci: 4
Concordanze: —
Note: Intonazione in canto piano di «Magnificat anima mea dominum» nel Tenor; versetti pari. Un «duo si placet» *Esurientes* è stato aggiunto in seguito nei pentagrammi rimasti vuoti alle cc. 60v–61r, sotto le parti di Tenor e Bassus.
Ed. mod.: AMMM 7, pp. 72–9
Bibliografia: KIRSCH 1966, n° 283, p. 233
- [I.39] cc. 62v–64r
Magnificat octavi toni ANONIMO
Voci: 4
Concordanze: —
Note: Versetti pari.
Ed. mod.: AMMM 7, pp. 80–6
Bibliografia: KIRSCH 1966, n° 414, p. 254

[I.40]

Beata progenies

Voci: 3

Parte del ciclo *Beata progenies* (MCD Co2)

Concordanze: —

Ed. mod.: AMMM 5, pp. 20–1

Bibliografia: GASSER 2001, pp. 343–54

cc. 64v–65r

FRANCHINO GAFFURIO

Attribuzione: Librone 1

[I.41]

Gloriosae virginis Mariae

Voci: 3

Parte del ciclo *Beata progenies* (MCD Co2)

Concordanze: —

Ed. mod.: AMMM 5, pp. 22–3

Bibliografia: cfr. [I.40]

cc. 65v–66r

FRANCHINO GAFFURIO

Attribuzione: Librone 1

[I.42]

Sub tuam protectionem

Voci: 3

Parte del ciclo *Beata progenies* (MCD Co2)

Concordanze: —

Ed. mod.: AMMM 5, pp. 24–5

Bibliografia: cfr. [I.40]

cc. 66v–67r

FRANCHINO GAFFURIO

Attribuzione: Librone 1

[I.43]

Sponsa dei electa

Voci: 4

Concordanze: —

Ed. mod.: AMMM 5, pp. 26–7

cc. 67v–68r

FRANCHINO GAFFURIO

Attribuzione: Librone 1

[I.44]

Hortus conclusus

Voci: 4

Parte del ciclo *Hortus conclusus* (MCD Co3)

Concordanze: —

Ed. mod.: AMMM 5, pp. 28–30

Bibliografia: GASSER 2001, pp. 354–68

cc. 68v–69r

FRANCHINO GAFFURIO

Attribuzione: Librone 1

[I.45]

Descendi in hortum meum

Voci: 4

Parte del ciclo *Hortus conclusus* (MCD Co3)

Concordanze: —

Ed. mod.: AMMM 5, pp. 31–3

Bibliografia: cfr. [I.44]

cc. 69v–70r

FRANCHINO GAFFURIO

Attribuzione: Librone 1

[I.46]

Tota pulchra es

Voci: 4

Parte del ciclo *Hortus conclusus* (MCD Co3)

Concordanze: —

Ed. mod.: AMMM 5, pp. 34-7

Bibliografia: cfr. [I.44]

cc. 70v-71r

FRANCHINO GAFFURIO

Attribuzione: Librone 1

[I.47]

Quando venit ergo

[2:] *Ave corpus Iesu Christi*

Voci: 4

Concordanze: —

Ed. mod.: AMMM 5, pp. 38-41

Bibliografia: FILIPPI 2012, pp. 393-406

cc. 71v-72r

FRANCHINO GAFFURIO

Attribuzione: Librone 1

[I.48]

O sacrum convivium

[2:] *O quam suavis est*

[3:] *Caro cibus sanguis potus*

Voci: 4

Parte del ciclo *O sacrum convivium* (MCD Co4)

Concordanze: —

Ed. mod.: AMMM 5, pp. 42-5

Bibliografia: FILIPPI 2012, pp. 386-8

cc. 72v-73r

FRANCHINO GAFFURIO

Attribuzione: Librone 1

[I.49]

Hoc gaudium est spiritus

Voci: 4

Parte del ciclo *O sacrum convivium* (MCD Co4)

Concordanze: —

Ed. mod.: AMMM 5, pp. 46-8

cc. 73v-74r

FRANCHINO GAFFURIO

Attribuzione: Librone 1

[I.50]

Gaude virgo gloriosa

Voci: 4

Concordanze: —

Ed. mod.: AMMM 5, pp. 49-51

cc. 74v-75r

FRANCHINO GAFFURIO

Attribuzione: Librone 1

[I.51]

Prodiit puer de puella

[2:] *Res a saeculis inaudita*

Voci: 4

Parte del ciclo *Prodiit puer de puella* (MCD Co5)

cc. 75v-77r

FRANCHINO GAFFURIO

Attribuzione: Librone 1

Concordanze: —

Ed. mod.: AMMM 5, pp. 52–6

Bibliografia: GASSER 2001, pp. 369–83

[I.52]

Ioseph conturbatus est

Voci: 4

Parte del ciclo *Prodiit puer de puella* (MCD Co5)

Concordanze: —

Ed. mod.: AMMM 5, pp. 57–8

Bibliografia: cfr. [I.51]

cc. 77v–78r

FRANCHINO GAFFURIO

Attribuzione: Librone 1

[I.53]

Gaude mater luminis

[2:] *Te honorant superi*

Voci: 4

Parte del ciclo *Prodiit puer de puella* (MCD Co5)

Concordanze: —

Ed. mod.: AMMM 5, pp. 59–63

Bibliografia: cfr. [I.51]

cc. 78v–80r

FRANCHINO GAFFURIO

Attribuzione: Librone 1

[I.54]

Ave mundi spes Maria

Voci: 4

Concordanze: —

Ed. mod.: AMMM 5, pp. 64–5

cc. 80v–81r

FRANCHINO GAFFURIO

Attribuzione: Librone 1

[I.55]

Regina caeli laetare

Voci: 4

Concordanze: —

Note: Intonazione in canto piano di «Regina celi» nel Tenor.

Ed. mod.: AMMM 5, pp. 66–8

cc. 81v–82r

FRANCHINO GAFFURIO

Attribuzione: Librone 1

[I.56]

Salve decus genitoris

[2:] *Qui nepotes plus quam natos*

Voci: 4

Concordanze: —

Ed. mod.: AMMM 5, pp. 69–74

Bibliografia: DEGRADA 1983, pp. 409–10; GASSER 1999, pp. 223–5; LONOCE 2010, pp. 36–7

cc. 82v–84r

FRANCHINO GAFFURIO

Attribuzione: Librone 1

- [I.57] cc. 84v–85r
Salve mater salvatoris FRANCHINO GAFFURIO
[2:] *Salve verbi sacra parens* Attribuzione: Librone 1
Voci: 4
Parte del ciclo *Salve mater salvatoris* (MCD Co6)
Concordanze: —
Note: Nell'indice del Librone 1 (attualmente staccato dal manoscritto) «*Salve mater salvatoris gaffori cum tota missa*» è inserito nella colonna dedicata ai *motetti missales*, direttamente sotto la dicitura «*Motetti missales consequentes*».
Ed. mod.: AMMM 5, pp. 75–7; LONOCE 2010, pp. I–II
Bibliografia: NOBLITT 1968; CRAWFORD 1970; WARD 1986; GASSER 2001, pp. 239–67; LONOCE 2010, pp. 59–79; FERRO 2019; FILIPPI 2019

- [I.58] cc. 85v–87r
Salve decus virginum FRANCHINO GAFFURIO
[2:] *Tu convallis humilis* Attribuzione: Librone 1
Voci: 4
Parte del ciclo *Salve mater salvatoris* (MCD Co6)
Concordanze: —
Ed. mod.: AMMM 5, pp. 78–82; LONOCE 2010, pp. III–VI
Bibliografia: cfr. [I.57]

- [I.59] cc. 87v–90r
Tu thronus es Salomonis FRANCHINO GAFFURIO
[2:] *Salve mater pietatis* Attribuzione: Librone 1
[3:] *Lux eclipsim nesciens*
Voci: 4
Parte del ciclo *Salve mater salvatoris* (MCD Co6)
Concordanze: —
Ed. mod.: AMMM 5, pp. 83–93; LONOCE 2010, pp. VII–XII
Bibliografia: cfr. [I.57]

- [I.60] cc. 90v–93r
Imperatrix gloriosa FRANCHINO GAFFURIO
[2:] *Florem ergo genuisti* Attribuzione: Librone 1
[3:] *Res miranda*
Voci: 4
Parte del ciclo *Salve mater salvatoris* (MCD Co6)
Concordanze: —
Note: Nell'indice del Librone 1 «*Imperatrix gloriosa*» e «*Res miranda*» sono elencati separatamente, come se si trattasse di due composizioni distinte.
Ed. mod.: AMMM 5, pp. 94–104; LONOCE 2010, pp. XIII–XXI
Bibliografia: cfr. [I.57]

- [I.61]
O beate Sebastiane cc. 93v–95r
FRANCHINO GAFFURIO
Voci: 4 Attribuzione: Librone 1
Concordanze: —
Note: Intonazione in canto piano di «O beate Sebastiane» nel Tenor.
Ed. mod.: AMMM 5, pp. 105–10
Bibliografia: CHIU 2017, pp. 118, 120–4, 135–7
- [I.62]
Omnipotens aeternae deus cc. 95v–96r
FRANCHINO GAFFURIO
Voci: 4 Attribuzione: Librone 1
Concordanze: —
Ed. mod.: AMMM 5, pp. 111–3
- [I.63]
Virgo dei digna cc. 96v–97r
FRANCHINO GAFFURIO
Voci: 4 Rubrica: «letanie» (indice) Attribuzione: Librone 1
Concordanze: —
Note: Il testo contiene alcune delle invocazioni normalmente presenti nelle Litanie dei santi. Secondo CHIU 2017, pp. 117–8, questo mottetto, per via del suo testo e della sua struttura musicale, potrebbe essere stato utilizzato nelle processioni contro la peste.
Ed. mod.: AMMM 5, pp. 114–6
Bibliografia: CHIU 2017, pp. 117–20, 135–7
- [I.64]
Benedicamus domino cc. 97v–98r
ANONIMO
Voci: 4
Concordanze: —
- [I.65]
Benedicamus domino cc. 97v–98r
ANONIMO
Voci: 4
Concordanze: —
- [I.66]
Verbum sapientiae cc. 98v–99r
FRANCHINO GAFFURIO
Voci: 4 Attribuzione: Librone 1
Concordanze: —
Ed. mod.: AMMM 5, pp. 117–8
- [I.67]
Castra caeli dum transcendendo cc. 99v–100r
FRANCHINO GAFFURIO
Voci: 4 Attribuzione: Librone 1

- Parte del ciclo *Castra caeli dum transcendendo* (MCD Co7)
Concordanze: —
Ed. mod.: AMMM 5, pp. 119–20
Bibliografia: GASSER 2001, pp. 384–95
- [I.68]
O res laeta **cc. 100v–101r**
Voci: 4 FRANCHINO GAFFURIO
Parte del ciclo *Castra caeli dum transcendendo* (MCD Co7) Attribuzione: Librone 1
Concordanze: —
Ed. mod.: AMMM 5, pp. 121–2
Bibliografia: cfr. [I.67]
- [I.69]
Imperatrix reginarum **cc. 101v–102r**
Voci: 4 FRANCHINO GAFFURIO
Parte del ciclo *Castra caeli dum transcendendo* (MCD Co7) Attribuzione: Librone 1
Concordanze: —
Ed. mod.: AMMM 5, pp. 123–4
Bibliografia: cfr. [I.67]
- [I.70]
Eia mater **cc. 102v–103r**
Voci: 4 [FRANCHINO GAFFURIO?]
Parte del ciclo *Castra caeli dum transcendendo* (MCD Co7) Attribuzione: ANNALI 1885, p. 169
Concordanze: —
Ed. mod.: GASSER 2001, pp. 543–5
Bibliografia: ANNALI 1885, p. 169; cfr. anche [I.67]
- [I.71]
Vox iucunda cum favore **cc. 103v–104r**
Voci: 4 [FRANCHINO GAFFURIO?]
Parte del ciclo *Vox iucunda cum favore* (MCD Co8) Attribuzione: ANNALI 1885, p. 169
Concordanze: —
Bibliografia: ANNALI 1885, p. 169
- [I.72]
O Iesu dulcissime **cc. 104v–105r**
Voci: 4 [FRANCHINO GAFFURIO?]
Parte del ciclo *Vox iucunda cum favore* (MCD Co8) Attribuzione: vedi Note
Concordanze: —
Note: Il mottetto precedente [I.71], citato tra le composizioni di Gaffurio in ANNALI 1885, p. 169, termina con *custodes* che rinviano a questo mottetto.
Bibliografia: cfr. [I.71]

[I.73]

Reformator animarum

Voci: 4

Concordanze: —

Bibliografia: ANNALI 1885, p. 169

CC. 105V–106R

[FRANCHINO GAFFURIO?]

Attribuzione: ANNALI 1885, p. 169

[I.74]

Ave cella novae legis

Voci: 4

Parte del ciclo *Ave cella novae legis* (MCD C09)

Concordanze: —

Note: Il mottetto successivo [I.75] è attribuito a Gaffurio nel Librone 2. GASSER 2001, p. 396, ritiene che i due mottetti [I.74] e [I.75] costituiscano un ciclo e di conseguenza ascrive a Gaffurio anche *Ave cella novae legis*.

Ed. mod.: GASSER 2001, pp. 546–52

Bibliografia: GASSER 2001, pp. 396–408

CC. 106V–107R

[FRANCHINO GAFFURIO?]

Attribuzione: GASSER 2001, p. 396

[I.75]

Promissa mundo gaudia

Voci: 4

Parte del ciclo *Ave cella novae legis* (MCD C09)

Concordanze: Librone 2, cc. 7v–8r = [II.3]

Ed. mod.: AMMM 5, pp. 8–12

Bibliografia: cfr. [I.74]

CC. 107V–108R

FRANCHINO GAFFURIO

Attribuzione: Librone 2

[I.76]

O beata praesulis

Voci: 4 Rubrica: «pro sancto Ambrosio»

Concordanze: Librone 2, cc. 6v–7r = [II.2]

CC. 108V–109R

ANONIMO

[I.77]

Ave mundi reparatrix

Voci: 4

Parte del ciclo *Ave mundi reparatrix* (MCD C10)

Concordanze: —

Ed. mod.: GASSER 2001, pp. 553–6

Bibliografia: GASSER 2001, pp. 409–20

CC. 109V–110R

ANONIMO

[I.78]

Uterus virgineus

Voci: 4

Parte del ciclo *Ave mundi reparatrix* (MCD C10)

Concordanze: —

Ed. mod.: GASSER 2001, pp. 557–9

Bibliografia: cfr. [I.77]

CC. 110V–111R

ANONIMO

- [I.79] *Haec est sedes gratiae* cc. 111v–112r
ANONIMO
Voci: 4
Parte del ciclo *Ave mundi reparatrix* (MCD C10)
Concordanze: —
Ed. mod.: GASSER 2001, pp. 560–3
Bibliografia: cfr. [I.77]
- [I.80] *Magnum nomen Domini* cc. 112v–113r
FRANCHINO GAFFURIO
Attribuzione: Librone 1
Voci: 5
Concordanze: Librone [4], cc. 95v–96r = [IV.51]
Ed. mod.: AMMM 5, pp. 125–6
Bibliografia: ROSSI 2019
- [I.81] *Audi benigne conditor* cc. 113v–114r
FRANCHINO GAFFURIO
Attribuzione: Librone 1
Voci: 5
Concordanze: Librone [4], cc. 96v–97r = [IV.52]
Ed. mod.: AMMM 5, pp. 127–9
Bibliografia: ROSSI 2019
- [I.82] *Christi mater ave* cc. 114v–115r
GASPAR VAN WEERBEKE
Attribuzione: Librone 1
Voci: 4
Parte del ciclo *Christi mater ave* (MCD C11)
Concordanze (secondo <<http://www.gaspar-van-weerbeke.sbg.ac.at/>>): I-Fn MS Panciatichiano 27, cc. 67v–68r (Gaspar); RISM 1502/1 (*Motetti A, Petrucci*), n° 31 (Gaspar)
Ed. mod.: AMMM 11, pp. 1–3; CMM 106.4, pp. 22–4
Bibliografia: CROLL 1954, pp. 143–6; GASSER 2001, pp. 420–42; BOORMAN 2006, p. 897
- [I.83] *Mater digna dei* cc. 115v–116r
GASPAR VAN WEERBEKE
Attribuzione: Librone 1
Voci: 4
Parte del ciclo *Christi mater ave* (MCD C11)
Concordanze (secondo <<http://www.gaspar-van-weerbeke.sbg.ac.at/>>): I-Fn MS Panciatichiano 27, cc. 39v–40r; I-Pc A.17, cc. 156v–157r; I-VEc DCCLVIII, cc. 19v–20r; ZA-Csa 3.b.12 («Codex Grey»), n° 67, cc. 107v–108r; RISM 1502/1 (*Motetti A, Petrucci*), n° 34 (Gaspar)
Ed. mod.: AMMM 11, pp. 4–7; CMM 106.4, pp. 25–8
Bibliografia: CROLL 1954, pp. 141–3; GASSER 2001, pp. 420–42; BOORMAN 2006, p. 921
- [I.84] *Ave stella matutina* cc. 116v–117r
GASPAR VAN WEERBEKE
Attribuzione: Librone 1
Voci: 4
Parte del ciclo *Christi mater ave* (MCD C11)

Concordanze (secondo <<http://www.gaspar-van-weerbeke.sbg.ac.at/>>): I-Fn MS Panciatichiano 27, cc. 99v-100r (Gaspar); RISM 1502/1 (*Motetti A*, Petrucci), n° 32 (Gaspar)

Ed. mod.: AMMM 11, pp. 8-12; CMM 106.4, pp. 29-32

Bibliografia: CROLL 1954, pp. 147-52; GASSER 2001, pp. 420-42; BOORMAN 2006, p. 893

[I.85]

cc. 117v-118r

Salve regina

ANONIMO

Voci: 4

Concordanze: —

Note: L'intonazione in canto piano dell'incipit non è stata copiata. Versetti per *alternatim*, a partire da «vita dulcedo et spes nostra salve». Nell'indice la composizione è indicata come «Vita dulcedo».

Ed. mod.: AMMM 9, pp. 16-20

[I.86]

cc. 118v-121r

Te deum laudamus

GILLES BINCHOIS

Voci: 2 (+1) Rubrica: «A faux bordon»

Attribuzione: Librone 1

Concordanze (secondo KAYE 1992, p. 318): E-SE Ms. s.s. («Segovia Codex»; «Cancionero musical de Segovia»; «Cancionero del Alcázar»), cc. 101v-102r (4 voci, versetti 1-6); I-MOe MS a.X.1.11 («Mordena B»; «ModB»), cc. 21v-24r (Binchois); I-Rvat S. Pietro B.80, cc. 242v-246r; I-VEc DCCLXI, cc. 222v-225r

Note: Due voci notate; la terza è da cantare in *fauxbourdon*. E-SE Ms. s.s. fornisce anche le voci di Altus e Bassus, che molto probabilmente non sono state composte da Binchois (cfr. KAYE 1992, p. 318).

Ed. mod.: AMMM 15, pp. 124-36; KAYE 1992, n° 48, pp. 243-53

Bibliografia: KIRSCH 1966, n° 621, p. 287; KAYE 1992, p. 318

[I.87]

cc. 121v-123f

Flos de spina

JOHANNES PULLOIS

[2:] *Quod celerat umbra*

Attribuzione: CZ-Ps D.G.IV.47

Voci: 4

Concordanze (secondo REYNOLDS 1981, p. 301, e RIFKIN 2003, p. 255, n. 35): CZ-Ps D.G.IV.47 («Strahov Codex»), cc. 218v-220r (Pulloyis); I-Rvat Capp. Sist. 15, cc. 166v-168r; I-Rvat S. Pietro B.80, cc. 226v-228r; I-TRbc 1377 [90] («Trent 90»), cc. 434v-436r

Note: Secondo CUMMING 1999, p. 249, questo mottetto presenta evidenti somiglianze con la *Missa Caput*.

Ed. mod.: CMM 41, pp. 27-31

Bibliografia: REYNOLDS 1981, p. 301; CUMMING 1999, pp. 239-53; RIFKIN 2003, p. 255, n. 35

[I.88]

cc. 123v-124f

O admirabile commercium

ANONIMO

Voci: 4

Concordanze: CZ-Ps D.G.IV.47 («Strahov Codex»), cc. 160v-161r (*O pater aeterne*)

Note: Secondo SNOW 1969, p. 303, nello Strahov Codex il mottetto *O pater aeterne* e la messa che lo precede (*Missa O rosa bella III*) costituiscono un ciclo. WEGMAN 1987, p. 36, n. 35, ritiene invece che *O pater aeterne* formi un ciclo con la *Missa O rosa bella I*, copiata in I-LUs 238 («Mancini Codex»; «Lucca Codex») e I-TRbc 1375 [88] («Trent 88»).

Ed. mod.: SNOW 1969, pp. 315-20 (*O pater aeterne*)

Bibliografia: SNOW 1969, pp. 303-5; WEGMAN 1987, p. 36, n. 35

- [I.89] cc. 124v–126r
Vox de caelo ANONIMO
 [2:] *Ecce ego tecum sum*
Voci: 4
Concordanze: —
Note: Testo completo solo nel Cantus.
- [I.90] cc. 126v–127r
Ave mundi domina GASPAR VAN WEERBEKE
Voci: 4 Attribuzione: Librone 1
 Parte del ciclo *Ave mundi domina* (MCD C12a)
Concordanze: —
Note: Nell'indice del Librone 1 *Ave mundi domina* e gli altri mottetti del ciclo sono elencati nella colonna dei «Motetti missales consequentes» e attribuiti a «Gaspar».
Ed. mod.: AMMM 11, pp. 13–7; CMM 106.3, pp. 1–3
Bibliografia: CROLL 1954, pp. 208–11; NOBLITT 1968; CRAWFORD 1970; WARD 1986; GASSER 2001, pp. 268–85; FILIPPI 2019
- [I.91] cc. 127v–128r
Ave mater gloriosa GASPAR VAN WEERBEKE
Voci: 4 Attribuzione: Librone 1
 Parte del ciclo *Ave mundi domina* (MCD C12a)
Concordanze: —
Ed. mod.: AMMM 11, pp. 17–9; CMM 106.3, pp. 3–4
Bibliografia: CROLL 1954, pp. 212–3; cfr. anche [I.90]
- [I.92] cc. 128v–129r
Salve virgo virginum GASPAR VAN WEERBEKE
Voci: 4 Attribuzione: Librone 1
 Parte del ciclo *Ave mundi domina* (MCD C12a)
Concordanze: —
Ed. mod.: AMMM 11, pp. 20–3; CMM 106.3, pp. 5–7
Bibliografia: CROLL 1954, pp. 213–4; cfr. anche [I.90]
- [I.93] cc. 129v–130r
Anima mea liquefacta est GASPAR VAN WEERBEKE
Voci: 4 Attribuzione: Librone 1
 Parte del ciclo *Ave mundi domina* (MCD C12a)
Concordanze (secondo <<http://www.gaspar-van-weerbeke.sbg.ac.at/>>): B-Br 228, cc. 47v–48r; CH-SGs 463 («Tschudi Liederbuch»), n° 102; E-Bbc M 454 («Cancionero musical de Barcelona»), cc. 130v–131r; I-Fn Banco Rari 229, cc. 161v–162r; I-Fn Magl. XIX.178, cc. 72v–73r (Gaspar); PL-Wu 2016, cc. 10v–11r; US-Wc M2.1.M6 Case («Wolffheim Fragment»), cc. 86v–87v (incompleto)
Ed. mod.: AMMM 11, pp. 24–7; CMM 106.3, pp. 7–9
Bibliografia: CROLL 1954, pp. 215–6; cfr. anche [I.90]

[I.94]

Ave regina caelorum ave domina angelorum

cc. 130V–131R

GASPAR VAN WEERBEKE

[2:] *O salutaris hostia*

Attribuzione: Librone 1

Voci: 4

Parte del ciclo *Ave mundi domina* (MCD C12a)

Concordanze (secondo <<http://www.gaspar-van-weerbeke.sbg.ac.at/>>): Librone 2, cc. 51V–52r (*Ave domina angelorum*) = [II.16] | B-Br IV.922 («Occo Codex»), c. 4r (*secunda pars*)

Note: Il Tenor di *O salutaris hostia* corrisponde alla melodia profana *Beghrlich in dem herzen min* (cfr. NOE 17, p. xxxvii, e RIFKIN 2007, pp. 456–61).

Ed. mod.: AMMM 11, pp. 28–31; CMM 106.3, pp. 10–1

Bibliografia: CROLL 1954, pp. 217–8; BLACKBURN 2001, pp. 13–6; RIFKIN 2007, pp. 456–61; DIERGARTEN 2017, pp. 79–83; PAVANELLO 2017, pp. 45–8; NOE 17, p. xxxvii; cfr. anche [I.90]

[I.95]

Quem terra pontus

cc. 131V–132R

GASPAR VAN WEERBEKE

Voci: 4

Attribuzione: Librone 1

Parte del ciclo *Ave mundi domina* (MCD C12a)

Concordanze (secondo <<http://www.gaspar-van-weerbeke.sbg.ac.at/>>): Librone 2, cc. 52V–53r = [II.17] | PL-Wu 2016, cc. 11V–12r

Ed. mod.: AMMM 11, pp. 32–4; CMM 106.3, pp. 12–3

Bibliografia: CROLL 1954, pp. 219–20; cfr. anche [I.90]

[I.96]

O virginum praeclara

cc. 132V–133R

GASPAR VAN WEERBEKE

Voci: 4

Attribuzione: Librone 1

Parte del ciclo *Ave mundi domina* (MCD C12a)

Concordanze (secondo <<http://www.gaspar-van-weerbeke.sbg.ac.at/>>): I-Sc K.I.2, cc. 108V–110r

Ed. mod.: AMMM 11, pp. 35–9; CMM 106.3, pp. 14–16

Bibliografia: CROLL 1954, pp. 220–2; cfr. anche [I.90]

[I.97]

Fit porta Christi pervia

cc. 133V–134R

GASPAR VAN WEERBEKE

Voci: 4

Attribuzione: Librone 1

Parte del ciclo *Ave mundi domina* (MCD C12a)

Concordanze: —

Ed. mod.: AMMM 11, pp. 40–3; CMM 106.3, pp. 17–9

Bibliografia: CROLL 1954, pp. 222–4; cfr. anche [I.90]

[I.98]

Quam pulchra es

cc. 134V–135R

GASPAR VAN WEERBEKE

Voci: 4

Attribuzione: Librone 1; Librone 2

Parte del ciclo *Quam pulchra es* (MCD C13a)

Concordanze: Librone 2, cc. 48V–49r = [II.13]; Librone [4], cc. 132V–133r = [IV.85]

Note: Nell'indice del Librone 1 *Quam pulchra es* e gli altri mottetti del ciclo sono elencati nella colonna dei «Motetti missales consequentes» e attribuiti a «Gaspar».

Ed. mod.: AMMM 11, pp. 44–7; CMM 106.3, pp. 20–2

Bibliografia: CROLL 1954, pp. 228–9; NOBLITT 1968; CRAWFORD 1970; WARD 1986; GASSER 2001, pp. 285–303; FILIPPI 2019

[I.99]

Alma redemptoris mater

Voci: 4

Parte del ciclo *Quam pulchra es* (MCD C13a)

Concordanze: —

Ed. mod.: AMMM 11, pp. 48–50; CMM 106.3, pp. 22–3

Bibliografia: CROLL 1954, pp. 229–30; cfr. anche [I.98]

cc. 135v–136r

GASPAR VAN WEERBEKE

Attribuzione: Librone 1

[I.100]

Salve virgo salutata

Voci: 4

Parte del ciclo *Quam pulchra es* (MCD C13a)

Concordanze: —

Ed. mod.: AMMM 11, pp. 51–3; CMM 106.3, pp. 24–5

Bibliografia: CROLL 1954, pp. 231; cfr. anche [I.98]

cc. 136v–137r

GASPAR VAN WEERBEKE

Attribuzione: Librone 1

[I.101]

O pulcherrima mulierum

Voci: 4

Parte del ciclo *Quam pulchra es* (MCD C13a)

Concordanze: Librone [4], cc. 134v–135r = [IV.87]

Ed. mod.: AMMM 11, pp. 54–7; CMM 106.3, pp. 25–7

Bibliografia: CROLL 1954, pp. 231–2; cfr. anche [I.98]

cc. 137v–138r

GASPAR VAN WEERBEKE

Attribuzione: Librone 1

[I.102]

Ave regina caelorum mater

[2:] *Ave corpus domini*

Voci: 4

Parte del ciclo *Quam pulchra es* (MCD C13a)

Concordanze: Librone 2, cc. 49v–50r = [II.14]

Ed. mod.: AMMM 11, pp. 58–63; CMM 106.3, pp. 28–30

Bibliografia: CROLL 1954, pp. 233–4; cfr. anche [I.98]

cc. 138v–139r

GASPAR VAN WEERBEKE

Attribuzione: Librone 1

[I.103]

O Maria clausus hortus

Voci: 4

Parte del ciclo *Quam pulchra es* (MCD C13a)

Concordanze: Librone 2, cc. 50v–51r = [II.15]

Ed. mod.: AMMM 11, pp. 63–6; CMM 106.3, pp. 31–2

Bibliografia: CROLL 1954, pp. 234–6; cfr. anche [I.98]

cc. 139v–140r

GASPAR VAN WEERBEKE

Attribuzione: Librone 1

[I.104]

Mater patris filia

Voci: 4

Parte del ciclo *Quam pulchra es* (MCD C13a)

Concordanze: Librone [4], cc. 133v-134r = [IV.86]

Ed. mod.: AMMM 11, pp. 67-71; CMM 106.3, pp. 33-5

Bibliografia: CROLL 1954, pp. 236-7; cfr. anche [I.98]

CC. 140V-141R

GASPAR VAN WEERBEKE

Attribuzione: Librone 1

[I.105]

Tota pulchra es

[2:] *Iam enim hiems*

Voci: 4

Parte del ciclo *Quam pulchra es* (MCD C13a)

Concordanze: —

Ed. mod.: AMMM 11, pp. 72-5; CMM 106.3, pp. 35-7

Bibliografia: CROLL 1954, pp. 237-8; cfr. anche [I.98]

CC. 141V-143F

GASPAR VAN WEERBEKE

Attribuzione: Librone 1

[I.106]

Ave virgo gloriosa caeli iubar

Voci: 5

Parte del ciclo *Ave virgo gloriosa caeli iubar* (MCD C14a)

Concordanze: Librone 3, cc. 125v-126r = [III.19]

Note: Nell'indice del Librone 1 *Ave virgo gloriosa* e gli altri mottetti del ciclo sono elencati nella colonna dei «Motetti missales consequentes» e attribuiti a «Loyset». Le concordanze di questo mottetto e dei due successivi nel Librone 3 fanno parte della *Galeazescha*: cfr. [III.19].

Ed. mod.: AMMM 13, pp. 75-8; CMM 15.2, pp. 1-3

Bibliografia: FINSCHER 1964, pp. 101-6; NOBLITT 1968; CRAWFORD 1970; WARD 1986; MACEY 1996, pp. 166-80; GASSER 2001, pp. 303-28; FILIPPI 2019

CC. 143V-145F

LOYSET COMPÈRE

Attribuzione: Librone 1

[I.107]

Ave salus infirmorum

Voci: 5

Parte del ciclo *Ave virgo gloriosa caeli iubar* (MCD C14a)

Concordanze: Librone 3, cc. 126v-127r = [III.20]

Ed. mod.: AMMM 13, pp. 79-83; CMM 15.2, pp. 3-6

Bibliografia: cfr. [I.106]

CC. 145V-147F

LOYSET COMPÈRE

Attribuzione: Librone 1

[I.108]

Ave sponsa verbi summi

Voci: 5

Parte del ciclo *Ave virgo gloriosa caeli iubar* (MCD C14a)

Concordanze: Librone 3, cc. 128v-130r (versione più lunga) = [III.22]

Note: Rispetto alla versione di Librone 3, manca qui la sezione che inizia con le parole «Gaude virgo fruens delitiis».

Ed. mod.: AMMM 13, pp. 89-93; CMM 15.2, pp. 10-3

Bibliografia: cfr. [I.106]

CC. 147V-149F

LOYSET COMPÈRE

Attribuzione: Librone 1

[I.109]

Ave virgo gloriosa Maria mater gratiae

cc. 149v–150r

LOYSET COMPÈRE

Voci: 4

Attribuzione: I-Rvat Capp. Sist. 46 (vedi Note)

Concordanze (secondo BOORMAN 2006, p. 930, che fornisce un'unica paginazione per *O genitrix gloriosa* e *Ave virgo gloriosa Maria mater gratiae*): Librone 2, cc. 36v–37r = [II.10] | DK-Kk Ny kongelige Samling 1848, 2°, pp. 286–287 (Richafort); GB-Lcm 1070 («Anne Boleyn Music Book»), n° 26, cc. 83v–85r; I-Fr 2794, n° 8, cc. 9v–11r; I-Rvat Capp. Sist. 46, n° 26, cc. 98v–100r (Loyset Compère); I-Sc K.I.2, n° 72, cc. 182v–184r; RISM 1502/1 (*Motetti A, Petrucci*), n° 3

Note: *Ave virgo gloriosa Maria mater gratiae* segue il mottetto *O genitrix gloriosa* [III.6] in tutte le fonti, ad eccezione dei Libroni gaffuriani. Alcuni studiosi (cfr. WARD 1986, pp. 511–2) considerano i due mottetti come due composizioni separate; altri (cfr. FINSCHER 1954, pp. 209–14) ritengono invece che si tratti di un unico mottetto diviso in due parti. L'attribuzione a Compère in I-Rvat Capp. Sist. 46 si trova all'inizio di *O genitrix gloriosa*. Secondo Ludwig Finscher (s.v. «Compère, Loyset», in *MGG Online*) la paternità di Richafort, riportata solo da DK-Kk Ny kongelige Samling 1848, 2°, è da escludersi tenendo conto delle informazioni fornite dalle fonti più antiche.

Ed. mod.: AMMM 13, pp. 145–7; CMM 15.4, pp. 30–1

Bibliografia: FINSCHER 1954, pp. 209–14; FINSCHER 1964, pp. 46, 184–8; WARD 1986, pp. 506, 508–15; RIFKIN 2003, p. 263; BOORMAN 2006, p. 930

[I.110]

Ave regina caelorum

cc. 150v–151r

[LOYSET COMPÈRE?]

Voci: 4

Attribuzione: FINSCHER 1954, p. 378

Concordanze: —

Note: Testo incompleto. Secondo FINSCHER 1954, p. 378, questo mottetto è la *secunda pars* del mottetto precedente *Ave virgo gloriosa Maria mater gratiae* [I.109], a sua volta legato a *O genitrix gloriosa* (cfr. [III.6]). WARD 1986, p. 506, ritiene invece che i tre mottetti possano formare un ciclo che include anche *O admirabile commercium* [I.111] e il Sanctus copiato nei Libroni 2 e [4] (cfr. [II.9] e [IV.29]).

Ed. mod.: AMMM 9, pp. 21–5

Bibliografia: FINSCHER 1954, p. 378; FINSCHER 1964, p. 53; WARD 1986, pp. 506, 508–15

[I.111]

O admirabile commercium

cc. 151v–152r

LOYSET COMPÈRE

Voci: 4

Attribuzione: Librone 1

Concordanze: Librone [4], cc. 65v–66r = [IV.28]

Ed. mod.: AMMM 13, pp. 151–6; CMM 15.4, pp. 25–6

Bibliografia: FINSCHER 1964, pp. 183–4; WARD 1986, pp. 506, 508–15

[I.112]

Hodie nata est

cc. 152v–154r

ANONIMO

[2:] *Inclitae ergo virginis nativitatem*

Voci: 4

Concordanze: —

- [I.113] cc. 154v–156r
Nativitas tua sancta dei genitrix ANONIMO
[2:] *Qui solvens maledictionem*
Voci: 4
Concordanze: —
- [I.114] cc. 156v–157r
O redemptor totius populi ANONIMO
Voci: 4
Concordanze: —
- [I.115] cc. 157v–158r
Gaude Maria virgo ANONIMO
Voci: 4
Concordanze: —
Note: Testo incompleto nel Cantus.
- [I.116] cc. 158v–159r
Exultabit cor meum ANONIMO
[2:] *Admirabile est nomen tuum*
Voci: 4
Parte del ciclo *Exultabit cor meum* (MCD C15)
Concordanze: —
- [I.117] cc. 159v–160r
Timete dominum omnes sancti ANONIMO
[2:] *Domine dilexi decorem*
Voci: 4
Parte del ciclo *Exultabit cor meum* (MCD C15)
Concordanze: —
- [I.118] cc. 160v–161r
[Senza testo] ANONIMO
Voci: 4
Concordanze: —
Note: Composizione in tre parti.
- [I.119] cc. 161v–162r
[Senza testo] ANONIMO
Voci: 4
Concordanze: —
Note: Composizione in due parti.

[I.120]

Ave domine Iesu Christe verbum patris

cc. 162v–163r

[LOYSET COMPÈRE?]

Voci: 4 Rubrica: «loco introitus»
Parte del ciclo *Ave domine Iesu Christe* (MCD C16)

Attribuzione: CMM 15,2 (Finscher), p. iv

Concordanze: —

Note: Nell'indice del Librone 1 l'indicazione «*Ave domine Iesu Christe cum reliquis totius misse*» è stata inserita nella colonna relativa ai «Motetti missales consequentes». Questo mottetto e il ciclo di cui fa parte sono trasmessi anonimi. Ludwig Finscher (CMM 15,2, p. iv) ritiene tuttavia che il ciclo sia da attribuirsi a Compère sulla base del trattamento delle due voci di Tenor (simile a quello del ciclo *Ave virgo gloriosa caeli iubar* [I.106–108] e della *Galezescha* [III.19–26]) e per il fatto che nell'indice si trova fra il ciclo *Ave virgo gloriosa caeli iubar* [I.106–108] e il ciclo *Hodie nobis de virgine* [I.129–136], attribuiti esplicitamente a Compère.

Ed. mod.: AMMM 13, pp. 15–7; CMM 15,2, pp. 26–7

Bibliografia: FINSCHER 1964, pp. 106–17; NOBLITT 1968; CRAWFORD 1970; WARD 1986; FERRO 2019; FILIPPI 2019; CMM 15,2, p. iv

[I.121]

Ave domine Iesu Christe laus angelorum

cc. 163v–164r

[LOYSET COMPÈRE?]

Voci: 4 Rubrica: «loco Gloria»
Parte del ciclo *Ave domine Iesu Christe* (MCD C16)

Attribuzione: CMM 15,2 (Finscher), p. iv

Concordanze: —

Note: Per l'attribuzione cfr. [I.120].

Ed. mod.: AMMM 13, pp. 18–20; CMM 15,2, pp. 27–9

Bibliografia: cfr. [I.120]

[I.122]

Ave domine Iesu Christe lumen caeli

cc. 164v–165r

[LOYSET COMPÈRE?]

Voci: 4 Rubrica: «loco patrem»
Parte del ciclo *Ave domine Iesu Christe* (MCD C16)

Attribuzione: CMM 15,2 (Finscher), p. iv

Concordanze: —

Note: Per l'attribuzione cfr. [I.120].

Ed. mod.: AMMM 13, pp. 21–3; CMM 15,2, pp. 29–30

Bibliografia: cfr. [I.120]

[I.123]

Ave domine Iesu Christe vita dulcis

cc. 165v–166r

[LOYSET COMPÈRE?]

Voci: 5 Rubrica: «loco Offertorii»
Parte del ciclo *Ave domine Iesu Christe* (MCD C16)

Attribuzione: CMM 15,2 (Finscher), p. iv

Concordanze: —

Note: Per l'attribuzione cfr. [I.120].

Ed. mod.: AMMM 13, pp. 24–8; CMM 15,2, pp. 30–3

Bibliografia: cfr. [I.120]

[I.124]

Salve salvator mundi

cc. 166v–167r

[LOYSET COMPÈRE?]

Voci: 4 Rubrica: «loco Sanctus»

Attribuzione: CMM 15,2 (Finscher), p. iv

Parte del ciclo *Ave domine Iesu Christe* (MCD C16)

Concordanze: —

Note: Per l'attribuzione cfr. [I.120].

Ed. mod.: AMMM 13, pp. 29–32; CMM 15.2, pp. 33–4

Bibliografia: cfr. [I.120]

[I.125]

Adoramus te Christe

Voci: 4 Rubrica: «ad elevationem»

Parte del ciclo *Ave domine Iesu Christe* (MCD C16)

Concordanze: —

Note: Per l'attribuzione cfr. [I.120].

Ed. mod.: AMMM 13, pp. 33–5; CMM 15.2, pp. 35–6

Bibliografia: cfr. [I.120]

cc. 167v–168r

[LOYSET COMPÈRE?]

Attribuzione: CMM 15.2 (Finscher), p. iv

[I.126]

Parce domine

Voci: 4 Rubrica: «loco Agnus»

Parte del ciclo *Ave domine Iesu Christe* (MCD C16)

Concordanze: —

Note: Per l'attribuzione cfr. [I.120].

Ed. mod.: AMMM 13, pp. 36–9; CMM 15.2, pp. 36–8

Bibliografia: cfr. [I.120]

cc. 168v–169r

[LOYSET COMPÈRE?]

Attribuzione: CMM 15.2 (Finscher), p. iv

[I.127]

Da pacem domine

Voci: 5 Rubrica: «loco deo gratias»

Parte del ciclo *Ave domine Iesu Christe* (MCD C16)

Concordanze: —

Note: Per l'attribuzione cfr. [I.120].

Ed. mod.: AMMM 13, pp. 40–3; CMM 15.2, pp. 39–40

Bibliografia: cfr. [I.120]

cc. 169v–170r

[LOYSET COMPÈRE?]

Attribuzione: CMM 15.2 (Finscher), p. iv

[I.128]

Beata es virgo Maria

Voci: 4

Concordanze: Librone [4], cc. 129v–130r (*Beata dei genitrix*) = [IV.82]

Note: Testo completo solo nel Cantus. In ANNALI 1885, p. 181, un mottetto «Beata dei genitrix» a quattro voci è attribuito a «Loyset» (Compère). *Beata es virgo Maria* e il mottetto *Beata dei genitrix* copiato nel Librone [4] differiscono solo nell'incipit testuale.

Bibliografia: ANNALI 1885, p. 181

cc. 170v–171r

[LOYSET COMPÈRE?]

Attribuzione: vedi Note

[I.129]

Hodie nobis de virgine

Voci: 4 Rubrica: «loco introitus»

cc. 171v–172r

LOYSET COMPÈRE

Attribuzione: Librone 1

Parte del ciclo *Hodie nobis de virgine* (MCD C17)

Concordanze: —

Note: Nell'indice del Librone 1 *Hodie nobis de virgine* e gli altri mottetti del ciclo sono elencati nella colonna dei «Motetti missales consequentes» e attribuiti a «Loyset».

Ed. mod.: AMMM 13, pp. 45–7; CMM 15.2, pp. 41–2

Bibliografia: FINSCHER 1964, pp. 92–101; NOBLIT 1968; CRAWFORD 1970; WARD 1986; FILIPPI 2019

[I.130]

Beata dei genitrix

Voci: 4 Rubrica: «loco gloria»

Parte del ciclo *Hodie nobis de virgine* (MCD C17)

Concordanze: —

Ed. mod.: AMMM 13, pp. 48–50; CMM 15.2, pp. 43–4

Bibliografia: cfr. [I.129]

cc. 172v–173r

LOYSET COMPÈRE

Attribuzione: Librone 1

[I.131]

Hodie nobis Christus natus est

Voci: 4 Rubrica: «loco patrem»

Parte del ciclo *Hodie nobis de virgine* (MCD C17)

Concordanze: —

Ed. mod.: AMMM 13, pp. 51–4; CMM 15.2, pp. 44–6

Bibliografia: cfr. [I.129]

cc. 173v–174r

LOYSET COMPÈRE

Attribuzione: Librone 1

[I.132]

Genuit puerpera regem

Voci: 4 Rubrica: «loco offertorii»

Parte del ciclo *Hodie nobis de virgine* (MCD C17)

Concordanze: —

Ed. mod.: AMMM 13, pp. 55–9; CMM 15.2, pp. 46–9

Bibliografia: cfr. [I.129]

cc. 174v–175r

LOYSET COMPÈRE

Attribuzione: Librone 1

[I.133]

Sanctus

[2:] *Verbum caro factum est*

Voci: 4

Parte del ciclo *Hodie nobis de virgine* (MCD C17)

Concordanze: —

Note: La prima parte di questo Sanctus ibrido termina con «pleni sunt caeli et terra gloria tua»; la seconda parte inizia con una sezione nello stile dell'elevazione.

Ed. mod.: AMMM 13, pp. 60–2; CMM 15.2, pp. 49–51

Bibliografia: cfr. [I.129]

cc. 175v–176r

LOYSET COMPÈRE

Attribuzione: Librone 1

[I.134]

Memento salutis auctor

Voci: 4 Rubrica: «post elevationem»

cc. 176v–177r

LOYSET COMPÈRE

Attribuzione: Librone 1

Parte del ciclo *Hodie nobis de virgine* (MCD C17)

Concordanze: —

Ed. mod.: AMMM 13, pp. 63–5; CMM 15,2, pp. 51–3

Bibliografia: cfr. [I.129]

[I.135]

Quem vidistis pastores

Voci: 4 Rubrica: «loco Agnus»

Parte del ciclo *Hodie nobis de virgine* (MCD C17)

Concordanze: —

Ed. mod.: AMMM 13, pp. 66–9; CMM 15,2, pp. 53–5

Bibliografia: cfr. [I.129]

cc. 177v–178r

LOYSET COMPÈRE

Attribuzione: Librone 1

[I.136]

O admirabile commercium

Voci: 4 Rubrica: «loco deo gratias»

Parte del ciclo *Hodie nobis de virgine* (MCD C17)

Concordanze: —

Ed. mod.: AMMM 13, pp. 70–3; CMM 15,2, pp. 55–7

Bibliografia: cfr. [I.129]

cc. 178v–179r

LOYSET COMPÈRE

Attribuzione: Librone 1

[I.137]

Salve mater salvatoris

[2:] *Inter natos mulierum*

Voci: 4 Rubrica: «letanie» (indice)

Concordanze: —

Ed. mod.: AMMM 5, pp. 130–6

cc. 179v–181r

FRANCHINO GAFFURIO

Attribuzione: Librone 1

[I.138]

Stabat mater

[2:] *Adoramus te Christe*

Voci: 4

Concordanze: Librone 3, cc. 185v–187r = [III.50]

Ed. mod.: AMMM 5, pp. 1–7

Bibliografia: FILIPPI 2012, pp. 388–90

cc. 181v–183r

FRANCHINO GAFFURIO

Attribuzione: Librone 1

[I.139]

Benedicamus Crispinel

Voci: 4

Concordanze: —

cc. 183v–184r

ANONIMO

[I.140]

Salve regina

Voci: 4

cc. 184v–187r

GUILLAUME DU FAY?

Attribuzione: D-Mbs Mus MS 3154

Concordanze (secondo EdM 83, n° 60, p. 369): D-Mbs Mus MS 3154 («Leopold Codex»), cc. 86v–88r (Guillame Du Fay); I-TRbc 1376 [89] («Trent 89»), cc. 349v–352r

Note: Intonazione in canto piano di «Salve» nel Cantus; testo completo. L'attribuzione a Du Fay, rifiutata da DÈZES 1927–28, è stata rivalutata da FALLOWS 1982, ma nuovamente messa in dubbio da MITCHELL 2004. Sulla base di analogie tra il *Salve regina* e due mottetti anonimi copiati anch'essi in I-TRbc 1376 [89], MITCHELL 2004 ipotizza che le tre composizioni potrebbero essere opera di un unico autore e ritiene in ogni caso che il *Salve regina* sia stato composto nell'Europa centrale. PLANCHART 2018, vol. 2, p. 413, ritiene invece che l'attribuzione a Du Fay sia corretta ed evidenzia somiglianze stilistiche tra questo *Salve regina* e il *Magnificat tertii toni* di Du Fay copiato nello stesso Librone [I.14].

Ed. mod.: AMMM 9, pp. 26–37; EdM 81, n° 60, pp. 3–11

Bibliografia: DÈZES 1927–28; FALLOWS 1982, pp. 235, 299; RIFKIN 2003, p. 255; MITCHELL 2004; PLANCHART 2018, 2, pp. 413–5; EdM 83, n° 60, p. 369

[I.141]

Salve regina

Voci: 3

Concordanze: —

Note: Intonazione in canto piano di «Salve» nel Cantus; versetti per *alternatim*.

Ed. mod.: AMMM 9, pp. 38–41

cc. 187v–188r

ANONIMO

LIBRONE 2

- [II.1] cc. 11v–6r
Missa La bassadanza [= *La Spagna*] [GCS] HEINRICH ISAAC
Voci: 4 Attribuzione: Librone 2
Concordanze (secondo CMM 65.7, p. x): E-Boc 5, n° 4, cc. 32v–42r (Heinrich Isaac; *Missa sobre castila*); S-U Vokalmusik i Handskrift 76e, cc. 33r–43v (Heinrich Isaac; *La spagna*); RISM I 88 (Petrucci, 1506), n° 4 (Henrich Isaac; *La Spagna*)
Note: L'indicazione «La bassadanza» è scritta nel margine superiore sinistro di c. 11v. K e A nelle concordanze. Per la lista delle sezioni trasmesse isolate nei manoscritti cfr. CMM 65.7, p. x.
Ed. mod.: AMMM 10, pp. 1–37; CMM 65.7, pp. 1–42
Bibliografia: STAEHELIN 1977, pp. 37–40; BOORMAN 2006, p. 870; CMM 65.7, p. x
- [II.2] cc. 6v–7r
O beata praesulis ANONIMO
Voci: 4 Rubrica: «pro sancto Ambrosio»
Concordanze: Librone 1, cc. 108v–109r = [I.76]
- [II.3] cc. 7v–8r
Promissa mundo gaudia FRANCHINO GAFFURIO
Voci: 4 Attribuzione: Librone 2
Concordanze: Librone 1, cc. 107v–108r = [I.75]
Ed. mod.: AMMM 5, pp. 8–12
- [II.4] cc. 8v–18r
Missa Omnipotens genitor [KGCSA] FRANCHINO GAFFURIO
Voci: 4 Attribuzione: Librone 2
Concordanze: —
Note: Messa tropata, costituita da *Omnipotens genitor* [Kyrie I, Christe]: *Aequalis patri* [Kyrie II]; Gloria; Credo; *Sanctus principium sine principio: Pontus terra polus; Agnus dei*.
Ed. mod.: AMMM 2, pp. 1–36; CMM 10.2, pp. 6–31
- [II.5] cc. 18v–19r
Sanctus ANONIMO
Voci: 4
Concordanze: —
Ed. mod.: AMMM 6, pp. 1–3

[II.6]

Missa Coda pavon [GCS]

cc. 20v–26r

JOHANNES MARTINI

Voci: 4

Attribuzione: Librone 2

Concordanze (secondo RRMMA 35, p. 273): I-MOe α.M.1.13, n° 11 (Johannes Martini; *Coda de pavum*); I-Sc K.I.2, cc. 131v–137r (incompleto)

Note: «[M]issa c[o]da p[a]von» nell'indice. K e A nelle concordanze. Per i contrafacta di sezioni della messa cfr. RRMMA 35, p. 273. Basata su *Der Pfoben Swancz* di Barbingant (edizione moderna in AMMM 12, pp. 7–8). Secondo STEIB 2014, pp. 200–1, la messa è stata rielaborata dallo stesso Martini prima di essere inclusa in I-MOe α.M.1.13; quella copiata nel Librone 2 e in I-Sc K.I.2 sarebbe perciò una versione composta precedentemente.

Ed. mod.: AMMM 12, pp. 9–28; RRMMA 35, pp. 42–72

Bibliografia: BURKHOLDER 1985, pp. 478, 486–7; STEIB 2014, pp. 200–5

[II.7]

Missa Ma bouche rit [GCS]

cc. 26v–33r

JOHANNES MARTINI

Voci: 4

Attribuzione: Librone 2

Concordanze (secondo RRMMA 35, p. 275): I-MOe MS {alpha}.M.1.13, n° 8 (Johannes Martini); I-VEc DCCLXI, cc. 53v–62r

Note: L'indicazione «Ma bouche rit» è riportata all'inizio di G, C e S, nei margini superiori delle cc. 26v, 28v e 31v. K e A nelle concordanze. Basata sulla chanson di Ockeghem *Ma bouche rit* (edizione moderna in AMMM 12, pp. 29–31). Secondo STEIB 2014, p. 197, la messa è stata rielaborata dallo stesso Martini prima di essere inclusa in di I-MOe α.M.1.13; quella copiata nel Librone 2 e in I-VEc DCCLXI sarebbe perciò una versione composta precedentemente.

Ed. mod.: AMMM 12, pp. 32–56; RRMMA 35, pp. 152–89

Bibliografia: BURKHOLDER 1985, pp. 477, 487–9; STEIB 2014, pp. 197–9

[II.8]

Sanctus

cc. 33v–35r

ANONIMO

Voci: 4

Concordanze: —

Ed. mod.: AMMM 6, pp. 4–11

[II.9]

Sanctus

cc. 35v–36r

[LOYSET COMPÈRE?]

[2:] *O sapientia*

Attribuzione: vedi Note

Voci: 4

Parte del ciclo *Sanctus* + *Ave virgo gloriosa Maria mater gratiae* (MCD C60)

Concordanze: Librone [4], cc. 66v–67r (*prima pars*) = [IV.29]

Note: L'attribuzione è stata proposta da STAEHELIN 1973, p. 82, sulla base della possibile identificazione della concordanza del Librone [4] con il Sanctus attribuito a Compère in BERWIN – HIRSCHFELD 1892, p. 91. Ludwig Finscher (s.v. «Compère, Loyset», in *MGG Online*), tuttavia, considera dubbia la paternità di Compère per ragioni stilistiche.

Ed. mod.: AMMM 6, pp. 12–6

Bibliografia: STAEHELIN 1973, p. 82; DIERGARTEN 2017, pp. 76–8

[II.10]

Ave virgo gloriosa Maria mater gratiae

cc. 36v–37r

LOYSET COMPÈRE

Voci: 4

Attribuzione: I-Rvat Capp. Sist. 46 (vedi Note)

Parte del ciclo *Sanctus* + *Ave virgo gloriosa Maria mater gratiae* (MCD C60)

Concordanze (secondo BOORMAN 2006, p. 930, che fornisce un'unica paginazione per *O genitrix gloriosa* e *Ave virgo gloriosa Maria mater gratiae*): Librone 1, cc. 149v–150r = [I.109] | DK-Kk Ny kongelige Samling 1848, 2°, pp. 286–287 (Richafort); GB-Lcm 1070 («Anne Boleyn Music Book»), n° 26, cc. 83v–85r; I-Fr 2794, n° 8, cc. 9v–11r; I-Rvat Capp. Sist. 46, n° 26, cc. 98v–100r (L. Compère); I-Sc K.I.2, n° 72, cc. 182v–184r; RISM 1502/1 (*Motetti A*, Petrucci), n° 3

Note: *Ave virgo gloriosa Maria mater gratiae* segue il mottetto *O genitrix gloriosa* [III.6] in tutte le fonti, ad eccezione dei Libroni gaffuriani. Alcuni studiosi (cfr. WARD 1986, pp. 511–2) considerano i due mottetti come due composizioni separate; altri (cfr. FINSCHER 1954, pp. 209–14) ritengono invece si tratti di un unico mottetto diviso in due parti. L'attribuzione a Compère in I-Rvat Capp. Sist. 46 si trova all'inizio di *O genitrix gloriosa*. Secondo Ludwig Finscher (s.v. «Compère, Loyset», in *MGG Online*) la paternità di Richafort, riportata solo da DK-Kk Ny kongelige Samling 1848, 2°, è da escludersi tenendo conto delle informazioni fornite dalle fonti più antiche.

Ed. mod.: AMMM 6, pp. 17–9; CMM 15.4, pp. 30–1

Bibliografia: FINSCHER 1954, pp. 209–14; FINSCHER 1964, pp. 46, 184–8; WARD 1986, pp. 506, 508–15; RIFKIN 2003, p. 263; BOORMAN 2006, p. 930

[II.11]

Missa [GCS]

cc. 37v–43r

JOHANNES TINCTORIS

Voci: 4

Attribuzione: Librone 2

Concordanze: —

Ed. mod.: AMMM 15, pp. 180–202; CMM 18, pp. 55–73

[II.12]

Missa brevis primi toni [KGCS]

cc. 43v–48r

FRANCHINO GAFFURIO

Voci: 4

Attribuzione: Librone 2

Concordanze: —

Note: «Missa Gaffori primi toni brevis» nell'indice del Librone 2.

Ed. mod.: AMMM 2, pp. 37–51; CMM 10.2, pp. 135–47

[II.13]

Quam pulchra es

cc. 48v–49r

GASPAR VAN WEERBEKE

Voci: 4

Attribuzione: Librone 1; Librone 2

Parte del ciclo *Quam pulchra es* (versione a 3 mottetti, MCD C13b)

Concordanze: Librone 1, cc. 134v–135r = [I.98]; Librone [4], cc. 132v–133r = [IV.85]

Ed. mod.: AMMM 11, pp. 76–9; CMM 106.3, pp. 20–2

Bibliografia: CROLL 1954, pp. 228–9; NOBLITT 1968; CRAWFORD 1970; WARD 1986; GASSER 2001, pp. 285–303; FILIPPI 2019

[II.14]

Ave regina caelorum mater

cc. 49v–50r

GASPAR VAN WEERBEKE

[2:] *Ave corpus domini*

Attribuzione: Librone 1

Voci: 4

- Parte del ciclo *Quam pulchra es* (versione a 3 mottetti, MCD C13b)
Concordanze: Librone 1, cc. 138v-139r = [I.102]
Ed. mod.: AMMM 11, pp. 80-4; CMM 106.3, pp. 28-30
Bibliografia: CROLL 1954, pp. 233-4; cfr. anche [II.13]
- [II.15] cc. 50v-51r
O Maria clausus hortus GASPAR VAN WEERBEKE
Voci: 4 Attribuzione: Librone 1
 Parte del ciclo *Quam pulchra es* (versione a 3 mottetti, MCD C13b)
Concordanze: Librone 1, cc. 139v-140r = [I.103]
Ed. mod.: AMMM 11, pp. 85-7; CMM 106.3, pp. 31-2
Bibliografia: CROLL 1954, pp. 234-6; cfr. anche [II.13]
- [II.16] cc. 51v-52r
 <*Ave regina caelorum*> *ave domina angelorum* GASPAR VAN WEERBEKE
 [2:] *O salutaris hostia* Attribuzione: Librone 1
Voci: 4
 Parte del ciclo <*Ave regina caelorum*> *ave domina angelorum* (MCD C12b)
Concordanze (secondo <<http://www.gaspar-van-weerbeke.sbg.ac.at/>>): Librone 1, cc. 130v-131r (*Ave regina caelorum ave domina angelorum*) = [I.94] | B-Br IV.922 («Occo Codex»), c. 4r (*secunda pars*)
Note: Il testo del mottetto salta erroneamente la prima frase dell'antifona mariana («*Ave regina caelorum*») e duplica la seconda («*Ave domina angelorum*»). Il Tenor di *O salutaris hostia* corrisponde alla melodia profana *Beghrllich in dem herzen min* (cfr. NOE 17, p. xxxvii, e RIFKIN 2007, pp. 456-61).
Ed. mod.: AMMM 11, pp. 88-92; CMM 106.3, pp. 10-1
Bibliografia: CROLL 1954, pp. 217-8; BLACKBURN 2001, pp. 13-6; GASSER 2001, pp. 268-85; RIFKIN 2007; DIERGARTEN 2017, pp. 79-83; PAVANELLO 2017, pp. 45-8; NOE 17, p. xxxvii
- [II.17] cc. 52v-53r
Quem terra pontus GASPAR VAN WEERBEKE
Voci: 4 Attribuzione: Librone 1
 Parte del ciclo <*Ave regina caelorum*> *ave domina angelorum* (MCD C12b)
Concordanze (secondo <<http://www.gaspar-van-weerbeke.sbg.ac.at/>>): Librone 1, cc. 131v-132r = [I.95]
 | PL-Wu 2016, cc. 11v-12r
Ed. mod.: AMMM 11, pp. 92-4; CMM 106.3, pp. 12-3
Bibliografia: CROLL 1954, pp. 219-20; GASSER 2001, pp. 268-85
- [II.18] cc. 54v-55r
O sacrum convivium FRANCHINO GAFFURIO
Voci: 5 Attribuzione: Librone 2
 Parte del ciclo *O sacrum convivium* (MCD C19)
Concordanze: Librone [4], cc. 97v-98r = [IV.53]
Ed. mod.: AMMM 5, pp. 13-4
Bibliografia: ROSSI 2019

[II.19]

Accepta Christi munera

cc. 55v–56r

[FRANCHINO GAFFURIO?]

Voci: 5

Parte del ciclo *O sacrum convivium* (MCD C19)

Concordanze: —

Note: JEPPESEN 1931, p. 22, ritiene che questo mottetto sia la *secunda pars* del precedente e lo attribuisce perciò a Gaffurio.

Ed. mod.: AMMM 5, pp. 15–6

Bibliografia: JEPPESEN 1931, p. 22

Attribuzione: JEPPESEN 1931, p. 22

[II.20]

Missa Io ne tengo quanto te [GCS]

cc. 56v–63r

JOHANNES MARTINI

Voci: 4

Attribuzione: Librone 2

Concordanze (secondo RRMMA 34, p. 254): I-MOe α.M.1.13, n° 3 (*Io ne tengo quanto a te*)

Note: «[M]issa Io ne tengo quanto te» nell'indice del Librone 2 e «Io ne tengo quanto te» nel margine superiore di c. 56v. K e A nella concordanza. Secondo LOCKWOOD 2009, p. 262, l'intero verso copiato nel Tenor di I-MOe α.M.1.13 («Io ne tengo quanto a te, d[']este frasche fronde»), richiamerebbe lo svolgimento della festa del primo maggio alla corte degli Este.

Ed. mod.: AMMM 12, pp. 57–83; RRMMA 34, pp. 167–211

Bibliografia: BURKHOLDER 1985, pp. 478, 490–503; LOCKWOOD 2009, pp. 262–6

[II.21]

Sanctus

cc. 63v–65r

ANONIMO

Voci: 4

Concordanze: —

Ed. mod.: AMMM 6, pp. 20–4

[II.22]

Missa Trombetta [GCS]

cc. 65v–69r

FRANCHINO GAFFURIO

Voci: 4

Attribuzione: Librone 2

Concordanze: —

Note: «Missa trombetta gaffori» nell'indice del Librone 2. L'imitazione degli squilli di tromba richiama il *Gloria ad modum tubae* di Du Fay (cfr. AMMM 2, pp. vi–vii).

Ed. mod.: AMMM 2, pp. 52–70

[II.23]

Missa [GCS]

cc. 69v–72r (Sanctus: cc. 143v–144r)

ANONIMO

Voci: 4

Concordanze: —

Note: «Sanctus require in foliis 144» scritto a c. 72r, alla fine della parte del Bassus. Secondo LEVERETT 1990, pp. 207–9, e 1994, pp. 160–4, si tratterebbe della «Missa brevis et expedita» citata nell'indice del Librone 2, dove però il numero della carta non è più visibile. Questa ipotesi, sostenuta anche da Bonnie J. Blackburn (s.v. «Gaffurius [Gaffurius], Franchinus», in *Grove Music Online*) non coincide con quella formulata da Amerigo Bortone (AMMM 3, pp. v–vi) che ritiene che la «Missa brevis et expedita» si debba identificare con la messa [II.30]. In attesa di ulteriori approfondimenti, nel presente catalogo

si è scelto di mantenere la denominazione proposta da Bortone unicamente per ragioni di comodità, poiché utilizzata nella maggior parte degli studi pubblicati finora.

Ed. mod.: AMMM 6, pp. 25–37

Bibliografia: LEVERETT 1990, pp. 207–9; LEVERETT 1994, pp. 160–4; AMMM 3, pp. v–vi

[II.24]

cc. 72v–83r

Missa Tant quant nostre argent dura [KGCSA]

ANONIMO

Voci: 4

Concordanze: D-Ju 31, cc. 6v–22r

Note: «Missa Tant quant nostre argent dura» nell'indice; l'indicazione del numero della carta è andata perduta.

Ed. mod.: AMMM 6, pp. 38–69

Bibliografia: BOSI 2005, pp. 219–25

[II.25]

cc. 84r–93r

Missa De tous biens pleine [KGCSA]

FRANCHINO GAFFURIO

Voci: 4

Attribuzione: Librone 2

Concordanze: —

Note: «Missa de tous biens pleine gaffori» nell'indice del Librone 2. Basata sulla chanson di Hayne van Ghizeghem. Del Kyrie I sono stati copiati solo Altus e Bassus (c. 84r); la carta destinata a Cantus e Tenor è presente (c. 83v), ma i pentagrammi sono vuoti.

Ed. mod.: AMMM 2, pp. 71–110; CMM 10.2, pp. 59–86

[II.26]

cc. 93v–100r

Missa sexti toni irregularis [KGCSA]

FRANCHINO GAFFURIO

Voci: 4

Attribuzione: Librone 2; Librone 3

Concordanze: Librone 3, cc. 154v–159r [GCS] = [III.30]

Note: Il titolo della messa è riportato nell'indice del Librone 3.

Ed. mod.: AMMM 2, pp. 111–37; CMM 10.1, pp. 17–30 (GCS); CMM 10.2, pp. 1–5 (KA)

[II.27]

cc. 100v–101r

Hac in die

FRANCHINO GAFFURIO

Voci: 4 Rubrica: «Missa sancte Caterine v. et m.»

Attribuzione: Librone 2

Parte del ciclo *Hac in die / Missa sanctae Caterinae v. et m.* (MCD C20)

Concordanze: Librone 3, cc. 183v–184r = [III.48]

Ed. mod.: AMMM 3, pp. 1–3; CMM 10.2, pp. 32–4; LONOCE 2010, pp. XXII–XXIII

Bibliografia: LONOCE 2010, pp. 80–95

[II.28]

cc. 101v–109r

Missa Sanctae Caterinae quarti toni [KGCSA]

FRANCHINO GAFFURIO

Voci: 4

Attribuzione: Librone 2

Parte del ciclo *Hac in die / Missa sanctae Caterinae v. et m.* (MCD C20)

Concordanze: —

Note: La rubrica «Missa sancte Caterine v. et m.» è stata apposta al mottetto precedente (c. 100v); «Quarti toni» è scritto nel margine superiore di c. 101v.

Ed. mod.: AMMM 3, pp. 4–27; CMM 10.2, pp. 34–56; LONOCE 2010, pp. XXIV–XXXIX

Bibliografia: cfr. [II.27]

[II.29]

Virgo constans

cc. 109v–110r

[FRANCHINO GAFFURIO]

Voci: 4 Rubrica: «loco Deo gratias»

Attribuzione: vedi Note

Parte del ciclo *Hac in die / Missa sanctae Caterinae v. et m.* (MCD C20)

Concordanze: Librone 3, cc. 184v–185r = [III.49]

Note: L'attribuzione a Gaffurio è sottintesa, poiché il mottetto è annesso alla messa precedente («loco Deo gratias»). Nel Librone 3 *Virgo constans* è copiato come *secunda pars* di *Hac in die*.

Ed. mod.: AMMM 3, pp. 28–30; CMM 10.2, pp. 56–8; LONOCE 2010, pp. XL–XLI

Bibliografia: cfr. [II.27]

[II.30]

Missa [brevis et expedita?] [GCS]

cc. 110v–114r

FRANCHINO GAFFURIO

Voci: 4

Attribuzione: Librone 2

Concordanze: —

Note: Nell'indice del Librone 2 il numero di carta corrispondente alla «Missa brevis et expedita» è andato perduto. Amerigo Bortone (AMMM 3, pp. v–vi) crede che si tratti di questa messa. Di parere contrario è LEVERETT 1990, pp. 207–9, e 1994, pp. 160–4, che ritiene che il titolo «Missa brevis et expedita» si riferisca alla messa alle cc. 69v–72r / 143v–144r [II.23], e che questa sia invece l'«Alia missa brevis eiusdem toni» citata nello stesso indice (anche in questo caso il numero di carta è perduto). Questa ipotesi è stata ripresa anche da Bonnie J. Blackburn (s.v. «Gaffurius [Gafurius], Franchinus», in *Grove Music Online*). In attesa di ulteriori approfondimenti, nel presente catalogo si è scelto di mantenere la denominazione proposta da Bortone unicamente per ragioni di comodità, poiché utilizzata nella maggior parte degli studi pubblicati finora. Cfr. anche [II.23].

Ed. mod.: AMMM 3, pp. 31–43

Bibliografia: LEVERETT 1990, pp. 207–9; LEVERETT 1994, pp. 160–4; AMMM 3, pp. v–vi

[II.31]

[Alia missa brevis eiusdem toni?] [GC]

cc. 114v–117r (conclus. del Credo: cc. 209v–211r)

[FRANCHINO GAFFURIO?]

Voci: 4

Attribuzione: AMMM 3, pp. vi–vii (Bortone)

Concordanze: —

Note: «Verte cito ad finem libri in foliis 2010 [sic]» nel margine inferiore di c. 117r. Nell'indice del Librone 2 il numero di folio corrispondente alla «Alia Missa brevis eiusdem toni» è andato perduto. Amerigo Bortone (AMMM 3, pp. vi–viii) crede che si tratti di questa messa. Di parere contrario è LEVERETT 1990, pp. 207–2, e 1994, pp. 160–4, che ritiene che il titolo «Alia missa brevis eiusdem toni» si riferisca alla messa alle cc. 110v–114r [II.30], ipotesi ripresa anche da Bonnie J. Blackburn (s.v. «Gaffurius [Gafurius], Franchinus», in *Grove Music Online*). In attesa di ulteriori approfondimenti, nel presente catalogo si è scelto di mantenere la denominazione proposta da Bortone unicamente per ragioni di comodità, poiché utilizzata nella maggior parte degli studi pubblicati finora. Bortone (AMMM 3, pp. vi–viii) motiva l'attribuzione della messa a Gaffurio in quanto egli ne è il copista e per l'utilizzo nel titolo di «alia».

Ed. mod.: AMMM 3, pp. 44–60

Bibliografia: LEVERETT 1990, pp. 207–9; LEVERETT 1994, pp. 160–4; AMMM 3, pp. vi–viii

[II.32] cc. 118r–129v
Missa O clara luce [KGCSA] FRANCHINO GAFFURIO
Voci: 4 Attribuzione: Librone 2
Concordanze: —
Note: «Missa de o clara luce gaffori» nell'indice del Librone 2.
Ed. mod.: AMMM 3, pp. 61–97; CMM 10.2, pp. 87–112

[II.33] cc. 130v–134r
Missa brevis octavi toni [GCS] FRANCHINO GAFFURIO
Voci: 4 Attribuzione: Librone 2
Parte del ciclo *Missa brevis octavi toni* + *Ave verum corpus: Ave mater salvatoris* (MCD C68)
Concordanze: —
Note: «Missa brevis octavi toni gaffori» nell'indice del Librone 2. Al termine del Credo, nel margine inferiore destro di c. 133r, compare l'indicazione «Sanctus require in folio 136», che rimanda ad un secondo Sanctus ([II.35]), scritto da un copista diverso (Gaffurio).
Ed. mod.: AMMM 3, pp. 98–111
Bibliografia: LONOCE 2010, pp. 99–100

[II.34] cc. 134v–135r
Ave verum corpus [FRANCHINO GAFFURIO?]
[2:] *Ave mater salvatoris* Attribuzione: vedi Note
Voci: 4
Parte del ciclo *Missa brevis octavi toni* + *Ave verum corpus: Ave mater salvatoris* (MCD C68)
Concordanze: —
Note: I *custodes* del Sanctus precedente rimandano a questo mottetto, che quindi si può ritenere composto dallo stesso Gaffurio.
Ed. mod.: LONOCE 2010, pp. XLII–XLIII
Bibliografia: LONOCE 2010, pp. 101–3

[II.35] cc. 135v–136r
Sanctus [FRANCHINO GAFFURIO?]
Voci: 4 Attribuzione: AMMM 3, pp. x–xi (Bortone)
Concordanze: —
Note: Inserito da Gaffurio, che, alla c. 133r, al termine del Credo della propria *Missa brevis octavi toni*, copiata da un'altra mano, aveva aggiunto l'indicazione «Sanctus require in folio 136» (cfr. [II.33]); probabilmente composto da Gaffurio stesso.
Ed. mod.: AMMM 3, pp. 112–5
Bibliografia: LONOCE 2010, pp. 99–100; PANTAROTTO 2019, p. 111; AMMM 3, pp. x–xi

[II.36] cc. 136v–143r
Missa diversorum tenorum [= plurimorum carminum (I)] [GCS] JACOB OBRECHT
Voci: 4 Attribuzione: Librone 2
Concordanze (secondo NOE 10, pp. xi–xiii): A-Lib 529, cc. 16r–17r (CS, frammentario); D-D MS Mus. 1/D/505 («Annaberger Chorbuch»), pp. 25–45 ([*Missa*] *plurimorum carminum*; KGC, S incompleto); I-Rvat Capp. Sist. 35, cc. 176v–178r; 184v–186r (Obrecht; KS)

Note: «Missa diversorum tenorum de Obret» nell'indice del Librone 2. In D-D MS Mus. 1/D/505 il Benedictus presenta il secondo testo «Agnus dei qui tollis peccata mundi miserere nobis» (cfr. NOE 10, pp. xi).

Ed. mod.: AMMM 15, pp. 137-79; EdM 72, n° 4, pp. 28-55; NOE 10, pp. 1-44

Bibliografia: NOE 10, pp. xi-xiii

[***]

CC. 143V-144R

Sanctus

Sanctus della *Missa* alle cc. 69v-72r, [II.23]

[II.37]

CC. 144V-151R

Missa Quant j'ai au coeur [GCS]

HEINRICH ISAAC

Voci: 4

Attribuzione: Librone 2

Concordanze (secondo CMM 65.7, p. xix, con l'aggiunta del manoscritto I-Sc K.I.2): A-Wn Cod. 11883 Han, cc. 42v-51r; D-B MS Mus. 40021, cc. 103r-112r (*ut re ut sol fa mi ut re ut*); D-Ju 31, cc. 36r-50r; E-SE Ms. s.s. («Segovia Codex»; «Cancionero musical de Segovia»; «Cancionero del Alcázar»), cc. 45v-54r (Isaac); I-Rvat Capp. Sist. 35, cc. 28v-37v (Isaac); I-Sc K.I.2, n° 68, cc. 137r-148r (K incompleto, GC, S senza testo); PL-Wu 2016, cc. 49r-57r (Isaac); S-U Vokalmusik i Handskrift 76e, n° 3 (Henrich Isaac); RISM I 88 (Petrucci, 1506), n° 3 (Heinrich Isaac)

Note: Il titolo della messa non è presente nel Librone 2; nell'indice essa è indicata come «Missa de ysac».

Per la concordanza in I-Sc K.I.2 cfr. il facsimile D'ACCONE 1986 e BOORMAN 2006, p. 878. Molte altre fonti contengono movimenti isolati e intavolature per liuto: cfr. CMM 65.7, pp. xix-xxi. K e A nelle concordanze. Messa basata sulla chanson di Busnoys. Secondo RIFKIN 2007, p. 450, n. 14, la sezione del Librone 2 contenente questa messa è stata copiata dopo il 1487 ma quasi certamente entro il 1496.

Ed. mod.: AMMM 10, pp. 38-73; CMM 65.7, pp. 43-83; EdM 77, n° 56, pp. 56-84

Bibliografia: STAEHELIN 1977, pp. 76-81; BURKHOLDER 1985, p. 512; D'ACCONE 1986; BOORMAN 2006, p. 878; RIFKIN 2007, p. 450; RODIN 2012, pp. 170-4; CMM 65.7, pp. xix-xxi

[II.38]

CC. 151V-159V

Missa Chargé de deul [GCSA]

HEINRICH ISAAC

Voci: 4

Attribuzione: Librone 2

Concordanze (secondo CMM 65.6, p. x): CZ-HKm Hr-7 (II A 7) («Codex Speciálník»), pp. 313-325 (CS); F-CA 18 (20), cc. 137v-153r (*Missa Sergies de Deul*); I-LUs 238 («Mancini Codex», «Lucca Codex»), cc. 35v-36v (frammentario); PL-Wu 2016, cc. 13v-16r e 17v-22r (incompleto); S-U Vokalmusik i Handskrift 76e, cc. 1r-11v (Heinrich Isaac; *Charge de deul*; Cantus); RISM I 88 (Petrucci, 1506), n° 1 (Heinrich Isaac; *Charge de deul*)

Note: Il titolo non è presente nel Librone 2. CMM 65.6, p. x, elenca anche i movimenti trasmessi isolati.

Cfr. anche BOORMAN 2006, p. 861. K nelle concordanze. Messa basata su un virelai anonimo (BOORMAN 2006, p. 861).

Ed. mod.: AMMM 10, pp. 74-113; CMM 65.6, pp. 1-37

Bibliografia: STAEHELIN 1977, pp. 86-94; BURKHOLDER 1985, p. 512; BOORMAN 2006, p. 861; CMM 65.6, p. x

[II.39]

CC. 160V-176R

Missa Ave regina caelorum [KGCSA]

GASPAR VAN WEERBEKE

Voci: 4

Attribuzione: Librone 2

Concordanze (secondo <<http://www.gaspar-van-weerbeke.sbg.ac.at/>>): CZ-HKm II A 27, pp. 235-241 (Tenor; incompleto); I-Rvat Capp. Sist. 14, cc. 14v-27r (Gaspar); S-U Vokalmusik i Handskrift 76e, n° 1 (Gaspar; Cantus); RISM G 450 (Petrucci, 1507), n° 1 (Gaspar)

Note: «Missa de Ave regina celorum gaspar» nell'indice del Librone 2.

Ed. mod.: AMMM 11, pp. 95-147; CMM 106.1, pp. 3-42

Bibliografia: FIEDLER 1997, pp. 23-43; BOORMAN 2006, p. 858

[II.40]

Missa [KGCSA]

Voci: 4

Concordanze: —

Ed. mod.: AMMM 3, pp. 116-46; CMM 10.2, pp. 113-34

cc. 176v-191r

FRANCHINO GAFFURIO

Attribuzione: Librone 2

[II.41]

Missa L'homme armé [KGCSA]

Voci: 4

Concordanze (secondo BOORMAN 2006, p. 870): CH-Bu F.VI.26 e, cc. 1r-11r (Brumel); D-Ju 31, n° 9, cc. 109r-125v; I-Rvat S. Maria Maggiore 26, n° 12, cc. 183v-201r; I-Rvat Chigi C.VIII.234 («Chigi Codex»), n° 24, cc. 199v-212r (Brumel); I-Rvat Capp. Sist. 49, n° 13, cc. 144v-148r (KC incompleti); I-VEc DCCLXI, n° 14, cc. 163v-179r; RISM B 4643 (Petrucci, 1503), n° 4 (Brumel)

Note: Il titolo della messa non è presente nel Librone 2 (la sezione dell'indice corrispondente a questa composizione è lacunosa). Per le concordanze cfr. anche CMM 5.1, p. xviii.

Ed. mod.: CMM 5.1, pp. 65-88

Bibliografia: BOORMAN 2006, p. 870; CMM 5.1, p. xviii

cc. 191v-203r

ANTOINE BRUMEL

Attribuzione: Librone 2

[II.42]

Te deum laudamus

Voci: 4

Concordanze: —

Note: Intonazione in canto piano di «Te deum laudamus» nel Tenor. Testo completo.

Ed. mod.: AMMM 9, pp. 42-61

Bibliografia: KIRSCH 1966, n° 522, p. 268

cc. 204v-209r

ANONIMO

[***]

Credo (conclus.)

Conclusione (da «Et incarnatus est») del Credo della *Missa* alle cc. 114v-117r, [II.31]

cc. 209v-211r

LIBRONE 3

[***]

Missa (perduta)

Note: Nell'indice: «4 Et in terra pax cum tota missa Canon In omnem terram exivit sonus eorum folio 2»

[***]

Gloria della Missa Je ne demande (perduto)

[JOHANNES PRIORIS?]

Note: cfr. [III.2]. Nell'indice: «Je ne demande 4 Et in terra pax folio 8»

[III.1]

Lamentatio Ieremiae

cc. 11v–24r

ANONIMO

[2:] *Lectio secunda*

[3:] *Lectio tertia*

[4:] *Oratio Ieremiae*

Voci: 4

Concordanze: —

Ed. mod.: AMMM 9, pp. 62–101

[III.2]

Missa Je ne demande [CS]

cc. 24v–27r

[JOHANNES PRIORIS?]

Voci: 4

Attribuzione: ANNALI 1885, p. 193

Concordanze (secondo CMM 90.1, pp. xvi–xix): CH-Bu F.VI.26 a; I-CMac M(D), cc. 51v–60r (*Elle est bien malade*); I-Rvat Capp. Sist. 41, c. 72v (K, Cantus e Tenor); I-Rvat Capp. Sist. 49, cc. 120v–128r; I-Tn Ris.mus I.27, cc. 78v–86r

Note: «Je ne demande» nell'indice del Librone 3 e «Je ne domando» all'inizio di C e S, nei margini superiori delle cc. 24v e 26v. Il Gloria della messa, copiato prima della *Lamentatio Ieremiae* come indicato dall'indice del Librone 3, è perduto. K, G e A nelle concordanze. Probabilmente l'attribuzione a Prioris era scritta in apertura del Gloria perduto. In ANNALI 1885, p. 193, l'unica opera attribuita a Prioris è la «Messa – Je ne domando, a 4 voci». Secondo STAEHELIN 1973, p. 82 e CMM 90.1, p. xvi, questa messa è probabilmente una concordanza della composizione citata da BERWIN – HIRSCHFELD 1892, p. 91, in riferimento al Librone [4]. Il cantus firmus presenta somiglianze con la chanson di Busnoys *Je ne demande autre degré* (cfr. CMM 90.1, p. xvi).

Ed. mod.: AMMM 6, pp. 70–93; CMM 90.1, pp. 71–93

Bibliografia: BERWIN – HIRSCHFELD 1892, p. 91; STAEHELIN 1973, p. 82; CMM 90.1, pp. xvi–xix

[III.3]

Missa [KGCSA]

cc. 27v–36r

ALEXANDER AGRICOLA

Voci: 4

Attribuzione: Librone 3

Concordanze (secondo CMM 22.2, p. vii): D-B MS Mus. 40021, cc. 11v–16r (*Re fa mi re fa*); D-Ju 31, cc. 22v–35r

Ed. mod.: AMMM 15, pp. 95–119; CMM 22.2, pp. 78–93; EdM 76, n° 2, pp. 20–36

Bibliografia: CMM 22.2, p. vii

[III.4]

Missa [KGCSA]

cc. 37r–46r

ANTOINE BRUMEL

Voci: 4

Attribuzione: Librone 3

Concordanze (secondo CMM 5.2, p. xvii): A-Wn Cod. 1783, cc. 187v–197r (il Credo è attribuito a Isaac); D-Ju 32, cc. 95v–114r; D-Sl MS Musica folio I 47, cc. 66v–75r (incompleto)

Note: CMM 5.2, p. xvii, elenca anche due Benedictus trasmessi isolati. Nell'indice del Librone 3 la messa era stata originariamente attribuita a «petricon de la rue»; in seguito questo nome è stato cancellato con un tratto di penna e sostituito da «Brumel».

Ed. mod.: CMM 5.2, pp. 74–97

Bibliografia: CMM 5.2, p. xvii

[III.5]

Missa [GCS]

cc. 46v–51r

ANONIMO

Voci: 4

Concordanze: —

Ed. mod.: AMMM 6, pp. 94–109

[III.6]

O *genitrix gloriosa*

cc. 51v–52r

LOYSET COMPÈRE

Voci: 4

Attribuzione: I-Rvat Capp. Sist. 46

Concordanze (secondo BOORMAN 2006, p. 930, che fornisce un'unica paginazione per *O genitrix gloriosa* e *Ave virgo gloriosa Maria mater gratiae*): DK-Kk Ny kongelige Samling 1848, 2°, pp. 286–287 (Richafort); GB-Lcm 1070 («Anne Boleyn Music Book»), n° 26, cc. 83v–85r; I-Fr 2794, n° 8, cc. 9v–11r; I-Rvat Capp. Sist. 46, n° 26, cc. 98v–100r (L. Compère); I-Sc K.L.2, n° 72, cc. 182v–184r; RISM 1502/1 (*Motetti A*, Petrucci), n° 3

Note: Il mottetto *O genitrix gloriosa* è seguito da *Ave virgo gloriosa Maria mater gratiae* ([I.109] e [II.10]) in tutte le fonti, ad eccezione dei Libroni gaffuriani. Alcuni studiosi (cfr. WARD 1986, pp. 511–2) considerano i due mottetti come due composizioni separate; altri (cfr. FINSCHER 1954, pp. 209–14) ritengono invece si tratti di un unico mottetto diviso in due parti. Secondo Ludwig Finscher (s.v. «Compère, Loyset», in *MGG Online*) la paternità di Richafort, riportata solo da DK-Kk Ny kongelige Samling 1848, 2°, è da escludersi tenendo conto delle informazioni fornite dalle fonti più antiche.

Ed. mod.: AMMM 13, pp. 148–50; CMM 15.4, pp. 29–30

Bibliografia: FINSCHER 1954, pp. 209–14; FINSCHER 1964, pp. 46, 184–8; WARD 1986, pp. 506–15; RIFKIN 2003, p. 263; BOORMAN 2006, p. 930

[III.7]

Gloria della Missa *Cent mille scude*

cc. 52v–54r

ANONIMO

Voci: 4

Concordanze: —

Note: «Et in terra pax super Cent mille scude» nell'indice del Librone 3. Basata su una chanson di Caron o Busnoys contenuta nel Glogauer Liederbuch (PL-Kj Berlin MS Mus. 40098; cfr. AMMM 6, pp. xxiv–xxv).

Ed. mod.: AMMM 6, pp. 110–7

Bibliografia: AMMM 6, pp. xxiv–xxv

[III.8]

In illo tempore Maria Magdalene

cc. 54v–56r

ALESSANDRO COPPINI

[2:] *Et introeuntes in monumentum*

Attribuzione: Librone 3

Voci: 4

Concordanze: —

Ed. mod.: CMM 32.2, pp. 73–8

[III.9]

*Fiat pax in virtute tua*cc. 56v–57r (*secunda pars*: cc. 106v–108r)

ALESSANDRO COPPINI

[2:] *Domine deus omnipotens*

Attribuzione: Librone 3

Voci: 4

Concordanze: —

Note: «Verte cito in folio 107» nel margine inferiore di c. 57r.

Ed. mod.: CMM 32.2, pp. 52–8

Bibliografia: CHIU 2017, pp. 80–5, 152–3

[III.10]

Missa Ave maris stella [KGCSA]

cc. 57v–66r

JOSQUIN DES PREZ

Voci: 4

Attribuzione: Librone 3

Concordanze (secondo NJE 3.1 [CC], pp. 1–3): A-Wn Cod. 1783, cc. 165v–175r (Josquin); A-Wn Cod. 4809 Han, cc. 123v–141r (Josquin; A II mancante); B-Br MS 9126, cc. 1v–13r; CH-Bu F.IX.25a-d, cc. 17r–21r (Cantus, Altus, Bassus), 10r–16r (Tenor) (Josquin); CZ-Pu 59 R 5117, n° 2 (Josquin); D-F Mus. fol. 2, cc. 18–30 (incompleto); D-Ju 3, cc. 29v–43r (Josquin); D-Sl MS Musica folio I 44, cc. 29v–56r; E-Tc 9, cc. 35v–54r (Josquin); I-Ma E.46 Inf., cc. 72v–82r (Josquin); I-Rvat Capp. Sist. 41, cc. 62v–72r (Josquin); I-Rvat S. Maria Maggiore 26, cc. 29v–42r; RISM J 670 (Petrucci, 1505), n° 1 (Josquin); RISM J 671 (Petrucci, 1515), n° 1 (Josquin); RISM J 672 (Giunta, Pasoti & Dorico, 1526), n° 1 (Josquin).

Note: «Kyrie cum tota missa super Ave maris stella» nell'indice del Librone 3. Per le edizioni più tardive cfr. NJE 3.1 [CC], p. 3 e BOORMAN 2006, p. 858. BOORMAN aggiunge tra le concordanze anche i seguenti manoscritti: D-Ngm 83795; H-Bn Bártfa 20 (a-b); H-Bn Bártfa 24 (a-d); I-Bc Q.25; I-Bsp A.XXXI, n° 11, cc. 127v–130r (C); I-Rvat Capp. Sist. 150; S-U Vokalmusik i Handskrift 76c.

Ed. mod.: AMMM 15, pp. 1–34; NJE 3.1, pp. 2–29

Bibliografia: PLANCHART 2000, pp. 109–19; BOORMAN 2006, p. 858; NJE 3.1 [CC]

[III.11]

Missa De dringhs [GCS]

cc. 66v–73r

ANTOINE BRUMEL

Voci: 4

Attribuzione: Librone 3

Concordanze: RISM 1509/1 (*Missarum diversorum auctorum I*, Petrucci), n° 3 (Antoine Brumel; *De dringhs*)

Note: Il titolo della messa non è presente nel Librone 3. K e A in RISM 1509/1. Per le concordanze di singoli movimenti cfr. CMM 5.4, p. xiv. Messa basata sulla chanson *Tous les regretz* di Brumel.

Ed. mod.: CMM 5.4, pp. 35–51

Bibliografia: MILLER 1968; BOORMAN 2006, p. 863; MAGRO 2017; CMM 5.4, p. xiv

[III.12]

Missa De tous biens pleine [GCS]

cc. 73v–78r

LOYSET COMPÈRE?

Voci: 4

Attribuzione: vedi Note

Concordanze (secondo STEIB 1993, p. 439): A-Wn Cod. 11883 Han, cc. 190v–193r (Johannes Notens); D-D Ms Mus.1/D/506, pp. 45–59; I-CFm Cod. LIX, cc. 10v–16r; PL-Kj Berlin MS Mus. 40634, n° 12 (Loyset Compère)

Note: Il titolo della messa è riportato nell'indice del Librone 3 («Et in terra pax cum tota missa super de tous biens pleine»). Basata sulla chanson di Hayne van Ghizeghem. STEIB 1993, p. 451, sostiene la paternità di Compère, sulla base dell'attribuzione in PL-Kj Berlin MS Mus. 40634 e delle somiglianze con il mottetto *Omnium bonorum plena* dello stesso Compère. L'attribuzione, considerata certa da Ludwig Finscher (s.v. «Compère, Loyset», in *MGG Online*), è invece messa in dubbio da Barton Hudson (s.v. «Compère, Loyset», in *Grove Music Online*) che cita questa composizione tra le opere dubbie di Compère e la ritiene più probabilmente opera di Johannes Notens.

Ed. mod.: AMMM 6, pp. 118–30

Bibliografia: STEIB 1993

[III.13]

Missa [GCS]

Voci: 3

Concordanze: —

Ed. mod.: AMMM 1, pp. 1–13

cc. 78v–82r

FRANCHINO GAFFURIO

Attribuzione: Librone 3

[***]

Pleni sunt, Hosanna, Benedictus, Hosanna, Agnus

Conclusione della *Missa Si dederò* di Alessandro Coppini, [III.29]

cc. 82v–87r

[III.14]

Missa Comment peult avoir joye [KGCSA]

Voci: 4

Concordanze: vedi Note

Note: Di questa messa, tramandata interamente solo dal Librone 3, esistono molte concordanze di singoli movimenti, da cui proviene anche il titolo, che non è presente nel Librone 3 (cfr. CMM 65.6, pp. xxxii–xxxiii). Isaac stesso l'ha rielaborata aggiungendo due voci e creando una nuova versione dal titolo tedesco *Missa Wolhauf, Gesell, von hinnen*. La messa a sei voci è stata copiata nei seguenti manoscritti: D-Mbs Mus. MS 3154, cc. 179r–196r e 456v–463v (Heinrich Isaac); E-SE Ms. s.s. («Segovia Codex»; «Cancionero musical de Segovia»; «Cancionero del Alcázar»), cc. 5r–v; 9r–11r. Cfr. CMM 65.8, p. xxxviii. Edizione moderna della versione a sei voci in CMM 65.8, pp. 144–95 e EdM 83, n° 172, pp. 246–88.

Ed. mod.: AMMM 10, pp. 114–40; CMM 65.6, pp. 78–104

Bibliografia: NOBLITT 1974a; NOBLITT 1975; STAEHELIN 1977, pp. 45–54; CMM 65.6, pp. xxxii–xxxiii; CMM 65.8, p. xxxviii

cc. 87v–98r

HEINRICH ISAAC

Attribuzione: Librone 3

[III.15]

Missa O venus bant [GCSA]

Voci: 5

Concordanze: —

Note: «Et in terra pax cum tota missa super O Venus bant» nell'indice del Librone 3 e «O venus bant» nel margine superiore di c. 99v. Il testo è limitato agli incipit delle varie sezioni. L'Agnus II è scritto interamente solo per Cantus e Altus. Il Tenor è apparentemente lacunoso per entrambi i versetti

cc. 99v–106r

ANONIMO

dell'Agnus (c. 105v): il primo, introdotto dalla rubrica «ossana» (?), è molto più breve rispetto a quello delle altre voci; la copiatura del secondo versetto è invece interrotta dopo le prime quattro note e la pausa di semibreve che segue. Per una possibile spiegazione e integrazione delle parti mancanti cfr. AMMM 6, p. xxxi e pp. 153–6.

Ed. mod.: AMMM 6, pp. 131–56

Bibliografia: AMMM 6, p. xxxi

[***]

cc. 106v–108r

Domine deus omnipotens

Secunda pars di Fiat pax in virtute tua di Alessandro Coppini, [III.9]

[III.16]

cc. 108v–110r

Magnificat octavi toni

FRANCHINO GAFFURIO

Voci: 4

Attribuzione: Librone 3

Concordanze: —

Note: Versetti pari; la musica dei primi tre versetti si ripete da capo per i tre versetti successivi.

Ed. mod.: AMMM 4, pp. 78–87

Bibliografia: KIRSCH 1966, n° 798, p. 331

[III.17]

cc. 110v–116r

Missa Montana [GCS]

FRANCHINO GAFFURIO

Voci: 4

Attribuzione: Librone 3

Concordanze: —

Note: «Et in terra pax cum tota missa montana Gafurii» nell'indice del Librone 3. Sanctus con tropi.

Ed. mod.: AMMM 1, pp. 14–35

[III.18]

cc. 117v–124r

Missa de carneval [KGCSA]

FRANCHINO GAFFURIO

Voci: 4

Attribuzione: Librone 3

Concordanze: —

Note: «Kyrie cum tota missa de carneval Gafurii» nell'indice del Librone 3 e «Missa de carneval» nel margine superiore di c. 117v.

Ed. mod.: AMMM 1, pp. 36–56; CMM 10.1, pp. 1–16

[III.19]

cc. 125v–126r

Ave virgo gloriosa caeli iubar

LOYSET COMPÈRE

Voci: 5 Rubrica: «Galeazescha»; «Loco Introitus»

Attribuzione: Librone 1

Parte del ciclo *Ave virgo gloriosa caeli iubar* / «Missa» *Galeazescha* (MCD C14b)

Concordanze: Librone 1, cc. 143v–145r = [L.106]

Ed. mod.: AMMM 13, pp. 75–8; CMM 15.2, pp. 1–3

Bibliografia: FINSCHER 1964, pp. 101–6; NOBLITT 1968; CRAWFORD 1970; WARD 1986; MACEY 1996, pp. 166–80; GASSER 2001, pp. 303–28; FILIPPI 2019

[III.20]

Ave salus infirmorum

cc. 126v–127r

LOYSET COMPÈRE

Attribuzione: Librone 1

Voci: 5 Rubrica: «Loco Gloria»

Parte del ciclo *Ave virgo gloriosa caeli iubar* / <Missa> *Galeazescha* (MCD C14b)

Concordanze: Librone 1, cc. 145v–147r = [I.107]

Ed. mod.: AMMM 13, pp. 79–83; CMM 15.2, pp. 3–6

Bibliografia: cfr. [III.19]

[III.21]

Ave decus virginale

cc. 127v–128r

[LOYSET COMPÈRE]

Voci: 5 Rubrica: «Loco Credo»

Attribuzione: CMM 15.2 (Finscher), p. iii

Parte del ciclo *Ave virgo gloriosa caeli iubar* / <Missa> *Galeazescha* (MCD C14b)

Concordanze: —

Note: Ludwig Finscher (CMM 15.2, p. iii) attribuisce l'intero ciclo a Compère sulla base delle tre concordanze che sono attribuite a questo compositore in Librone 1, tenendo conto inoltre del fatto che gli altri cicli di mottetti in questo repertorio sono stati composti interamente da un unico autore e che il particolare trattamento dei due Tenor, che si alternano o cantano all'unisono, è omogeneo in tutto il ciclo.

Ed. mod.: AMMM 13, pp. 84–8; CMM 15.2, pp. 6–9

Bibliografia: CMM 15.2, p. iii; cfr. anche [III.19]

[III.22]

Ave sponsa verbi summi

cc. 128v–130r

LOYSET COMPÈRE

Attribuzione: Librone 1

Voci: 5 Rubrica: «Loco Offertorii»

Parte del ciclo *Ave virgo gloriosa caeli iubar* / <Missa> *Galeazescha* (MCD C14b)

Concordanze: Librone 1, cc. 147v–149r = [I.108]

Ed. mod.: AMMM 13, pp. 89–93; CMM 15.2, pp. 10–3

Bibliografia: cfr. [III.19]

[III.23]

O Maria in supremo sita poli

cc. 130v–131r

[LOYSET COMPÈRE]

Voci: 5 Rubrica: «Loco Sanctus»

Attribuzione: CMM 15.2 (Finscher), p. iii

Parte del ciclo *Ave virgo gloriosa caeli iubar* / <Missa> *Galeazescha* (MCD C14b)

Concordanze: —

Note: Per l'attribuzione cfr. le Note di [III.21].

Ed. mod.: AMMM 13, pp. 94–7; CMM 15.2, pp. 13–6

Bibliografia: CMM 15.2, p. iii; cfr. anche [III.19]

[III.24]

Adoramus te Christe

cc. 131v–132r

[LOYSET COMPÈRE]

[2:] *Virgo mitis*

Attribuzione: CMM 15.2 (Finscher), p. iii

Voci: 5 Rubrica: «Ad elevationem»

Parte del ciclo *Ave virgo gloriosa caeli iubar* / <Missa> *Galeazescha* (MCD C14b)

Concordanze: —

Note: Per l'attribuzione cfr. le Note di [III.21].

Ed. mod.: AMMM 13, pp. 98–103; CMM 15.2, pp. 16–9

Bibliografia: CMM 15.2, p. iii; cfr. anche [III.19]

[III.25]

Salve mater salvatoris

cc. 132v–133r

[LOYSET COMPÈRE]

Voci: 5 Rubrica: «Loco Agnus»

Attribuzione: CMM 15.2 (Finscher), p. iii

Parte del ciclo *Ave virgo gloriosa caeli iubar* / «Missa» *Galeazescha* (MCD C14b)**Concordanze:** —**Note:** Per l'attribuzione cfr. le Note di [III.21].**Ed. mod.:** AMMM 13, pp. 104–7; CMM 15.2, pp. 20–2**Bibliografia:** CMM 15.2. p. iii; cfr. anche [III.19]

[III.26]

Virginis Mariae laudes

cc. 133v–135r

[LOYSET COMPÈRE]

Voci: 5 Rubrica: «Loco Deo gratias»

Attribuzione: CMM 15.2 (Finscher), p. iii

Parte del ciclo *Ave virgo gloriosa caeli iubar* / «Missa» *Galeazescha* (MCD C14b)**Concordanze:** —**Note:** Per l'attribuzione cfr. le Note di [III.21].**Ed. mod.:** AMMM 13, pp. 108–12; CMM 15.2, pp. 22–5**Bibliografia:** CMM 15.2. p. iii; cfr. anche [III.19]

[III.27]

Missa L'homme armé sexti toni [GCS]

cc. 135v–141r

JOSQUIN DES PREZ

Voci: 4

Attribuzione: Librone 3

Concordanze (secondo NJE 6.2 [CC], pp. 5–7): A-Wn Cod. 11778 Han, cc. 23v–41r (Josquin; A II mancante); CZ-Bam fond V 2 Svatojakubská knihovna, sign. 15/4 (Bam. 1), n° 10, [cc. 110v–120r] (Josquin; incompleto); D-Ju 31, cc. 199v–211v (A II e III mancanti); D-LEu Thomaskirche 51, cc. 12v–16r (Tenor), 13r–17r (Bassus) (Josquin; A II e III mancanti); D-Sl MS Musica folio I 47, cc. 75v–90v (incompleto); E-SE Ms. s.s. («Segovia Codex»; «Cancionero musical de Segovia»; «Cancionero del Alcázar»), cc. 11v–18r (Josquin; A II e III mancanti); F-Pn Cons. Rés. Vma 851 («Bourdeney Manuscript»), pp. 384–386 (Josquin; KG); I-CMac M(D), cc. 91v–100r (Josquin); I-Rvat Chigi C.VIII.234 («Chigi Codex»), cc. 191v–199r (Josquin; KGC); I-Rvat Capp. Sist. 41, cc. 27v–37r (Josquin); NL-L 1443, cc. 373v–384r (incompleto); PL-Pu 7022, cc. 1v, 4r–v, 6r–v (incompleto); RISM J 666 (Petrucci, 1502), n° 5 (Josquin); BOORMAN # 30 (Petrucci, 1506, non citato in RISM), n° 5 (Josquin; Bassus mancante); RISM J 667–J 668 (Petrucci, 1516), n° 5 (Josquin); RISM J 669 (Giunta, Pasotti & Dorico, 1526), n° 5 (Josquin)

Note: «Et in terra pax cum tota missa sexti toni super lomme arme Iusquini» nell'indice del Librone 3. Per le concordanze in edizioni più tardive e nei trattati musicali cfr. NJE 6.2 [CC], pp. 7–8, e BOORMAN 2006, p. 871. K e A nelle concordanze. Probabilmente copiata nel Librone 3 a partire dall'edizione di Petrucci del 1502.

Ed. mod.: AMMM 15, pp. 35–64; NJE 6.2, pp. 2–35**Bibliografia:** BLACKBURN 2000, pp. 62–9; BOORMAN 2006, p. 871; FALLOWS 2009, pp. 156–60; GANCARCZYK – HLÁVKOVÁ-MRÁČKOVÁ 2017; BLACKBURN 2019, p. 214; NJE 6.2 [CC]

[III.28]

Missa Hercules dux Ferrariae [GCS]

cc. 141v–147r

JOSQUIN DES PREZ

Voci: 4

Attribuzione: Librone 3

Concordanze (secondo NJE 11.1 [CC], pp. 1–3): A-Wn Cod. 4809 Han, cc. 47v–65r (A II mancante); B-Br 9126, cc. 72v–82r (Josquin; [Missa] *Philippus Rex Castilie*); CH-Bu F.IX.25e-f, cc. 2r–6r (Altus), 2r–3r (Tenor) (Josquin; incompleto); CH-SGS 463 («Tschudi Liederbuch»), c. 74r (Altus), cc. 135v–136r

(Tenor, Superius) (Josquin; Agnus III); CH-SGS 464, cc. 7r-v (Altus), 7r (Bassus) (Josquin; Agnus III); CZ-Pu 59 R 5117, n° 2 (Josquin); D-HRD 9821, cc. [179r-193r] (Josquin; incompleto); D-Ju 3, cc. 15v-28r (Josquin; *Missa Fridericus Dux Saxsonie*); D-Sl HB XVII, 26, cc. 34r-v (Agnus II); E-Bbc 681, cc. 69v-70r (A III); E-Tc 27, cc. 25v-45r; I-Bc R.142, c. 56v (Josquin; Cantus 2 dell'A III); I-Bsp A.XXXI, cc. 18v-25r (incompleto); I-MOD MS Mus. IV, cc. 47v-48r (A III); I-Rvat Capp. Sist. 45, cc. 116v-129r (Josquin); RISM J 670 (Petrucci, 1505), n° 2 (Josquin); RISM J 671 (Petrucci, 1515), n° 2 (Josquin); RISM J 672 (Giunta, Pasoti & Dorico, 1526), n° 2 (Josquin).

Note: «Et in terra pax cum tota missa super vocales hercules dux ferarie» nell'indice del Librone 3. «Canon Hercules dux ferarie. Fingito vocales: sequentibus signis» e «Dilucidatio enigmatis» nel Tenor, a c. 141v. Per le concordanze di singole sezioni, per le edizioni più tardive e per le sezioni delle messe incluse in trattati musicali cfr. NJE 11.1 [CC], pp. 3-6, e BOORMAN 2006, pp. 866-7. BOORMAN aggiunge una concordanza in D-F Mus. Fol. -2. K e A nelle concordanze.

Ed. mod.: AMMM 15, pp. 65-85; NJE 11.1, pp. 2-31

Bibliografia: ELDERS 1998; MERKLEY - MERKLEY 1999, pp. 466-70; BLACKBURN 2000, pp. 82-7; REYNOLDS 2003; LOCKWOOD 2005; FALLOWS 2009, pp. 256-62; LOCKWOOD 2009, pp. 268-77; NJE 11.1 [CC]

[III.29]

cc. 147v-154r (continuaz. del S e A: cc. 82v-87r)

Missa Si dederò [GCSA]

ALESSANDRO COPPINI

Voci: 5

Attribuzione: Librone 3

Concordanze: —

Note: «Et in terra pax cum tota missa super Si dederò Alexandri copini» nell'indice del Librone 3. «Pleni et Agnus a carte 83» nel margine inferiore di c. 154r. Basata sulla chanson di Agricola.

Ed. mod.: CMM 32.2, pp. 81-117

Bibliografia: BLACKBURN 2019

[III.30]

cc. 154v-159r

Missa sexti toni irregularis [GCS]

FRANCHINO GAFFURIO

Voci: 4

Attribuzione: Librone 2; Librone 3

Concordanze: Librone 2, cc. 93v-100r [KGCSA] = [II.26]

Note: «Et in terra pax cum tota missa sexti toni irregularis Gafurii» nell'indice del Librone 3. K e A in [II.26].

Ed. mod.: AMMM 1, pp. 57-74; CMM 10.1, pp. 17-30 (GCS); CMM 10.2, pp. 1-5 (KA)

[III.31]

cc. 159v-162r

Gloria, Credo breves

LOYSET COMPÈRE

Voci: 4

Attribuzione: Librone 3

Concordanze (vedi Note): D-D MS Mus. 1/D/506, pp. 294-297; D-Ju 31, cc. 73v-77r (C, come parte della *Missa ad fugam* di Josquin); D-Mbs Mus. MS 53, cc. 174v-182r (C); I-MOD MS Mus. IV, cc. 26v-30r (KGC); I-Sc K.I.2, n° 73, cc. 185v-186v (G; incompleto)

Note: «Et in terra pax. Et patrem breves de Loyset» nell'indice del Librone 3. Le concordanze sono elencate in FINSCHER 1964, p. 43, che però cita erroneamente D-D MS Mus. 1/D/505 («Annaberger Chorbuch») al posto di D-D MS Mus. 1/D/506 (cfr. NOBLITT 1974b, p. 102) e non include I-Sc K.I.2 (per il quale cfr. il facsimile D'ACCONE 1986). Il Kyrie compare solo in I-MOD MS Mus. IV, in cui presenta un doppio testo: Kyrie I/Sanctus e Kyrie II/Agnus. Secondo Finscher (CMM 15.1, p. iii), il Credo non mostra somiglianze evidenti con Kyrie e Gloria ed è perciò elencato separatamente nell'edizione.

Ed. mod.: AMMM 13, pp. 1-14; CMM 15.1, pp. 52-60

Bibliografia: FINSCHER 1964, p. 43; NOBLITT 1974b, p. 102; D'ACCONE 1986; CMM 15.1, p. iii

[III.32]

Beata et venerabilis virgo

cc. 162v–163r

ANONIMO

[2:] *Caeli terraeque maris*

Voci: 4 Rubrica: «Offerenda»

Parte del ciclo *Beata et venerabilis virgo* (MCD C22a)

Concordanze: Librone [4], cc. 91v–92r = [IV.47]

Ed. mod.: GASSER 2001, pp. 564–9

Bibliografia: GASSER 2001, pp. 442–60

[III.33]

Beatus ille venter

cc. 163v–164r

ANONIMO

Voci: 4

Parte del ciclo *Beata et venerabilis virgo* (MCD C22a)

Concordanze: —

Ed. mod.: GASSER 2001, pp. 570–3

Bibliografia: cfr. [III.32]

[III.34]

Magnificamus te dei genitrix

cc. 164v–165r

ANONIMO

Voci: 4

Parte del ciclo *Beata et venerabilis virgo* (MCD C22a)

Concordanze: Librone [4], cc. 92v–93r = [IV.48]

Ed. mod.: GASSER 2001, pp. 574–6

Bibliografia: cfr. [III.32]

[III.35]

Virgo verbum concepit

cc. 165v–166r

ANONIMO

Voci: 4

Parte del ciclo *Beata et venerabilis virgo* (MCD C22a)

Concordanze: Librone [4], cc. 93v–94r = [IV.49]

Ed. mod.: GASSER 2001, pp. 577–80

Bibliografia: cfr. [III.32]

[III.36]

Felix namque es sacra virgo Maria

cc. 166v–167r

ANONIMO

Voci: 4

Parte del ciclo *Beata et venerabilis virgo* (MCD C22a)

Concordanze: Librone [4], cc. 94v–95r = [IV.50]

Ed. mod.: GASSER 2001, pp. 581–4

Bibliografia: cfr. [III.32]

- [III.37] cc. 167v–168r
Ave regina caelorum mater ANONIMO
[2:] *Funde preces*
Voci: 4
Parte del ciclo *Ave regina caelorum mater* (MCD C23)
Concordanze: —
Ed. mod.: GASSER 2001, pp. 585–9
Bibliografia: GASSER 2001, pp. 461–75
- [III.38] cc. 168v–169r
O admirabile commercium ANONIMO
Voci: 4
Parte del ciclo *Ave regina caelorum mater* (MCD C23)
Concordanze: —
Ed. mod.: GASSER 2001, pp. 590–3
Bibliografia: cfr. [III.37]
- [III.39] cc. 169v–170r
Quando natus es ANONIMO
Voci: 4
Parte del ciclo *Ave regina caelorum mater* (MCD C23)
Concordanze: —
Ed. mod.: GASSER 2001, pp. 594–6
Bibliografia: cfr. [III.37]
- [III.40] cc. 170v–171r
Germinavit radix Iesse ANONIMO
Voci: 4
Parte del ciclo *Ave regina caelorum mater* (MCD C23)
Concordanze: —
Ed. mod.: GASSER 2001, pp. 597–9
Bibliografia: cfr. [III.37]
- [III.41] cc. 172v–173r
Magnum hereditatis mysterium ANONIMO
Voci: 4
Parte del ciclo *Ave regina caelorum mater* (MCD C23)
Concordanze: —
Ed. mod.: GASSER 2001, pp. 600–3
Bibliografia: cfr. [III.37]
- [III.42] cc. 173v–176r
Magnificat tertii toni ANONIMO
Voci: 4

Concordanze: —

Note: Intonazione in canto piano di «Magnificat» nel Cantus; versetti dispari.

Ed. mod.: AMMM 7, pp. 87–93

Bibliografia: KIRSCH 1966, n° 223, p. 223

[III.43]

Sancti dei omnes orate

cc. 176v–178r

JEAN MOUTON

[2:] *Christe audi nos*

Attribuzione: vedi Note

Voci: 4

Concordanze (secondo NJE 26.14 [CC], pp. 64–5): E-Tc 13, cc. 1v–10r (Josquin); GB-Lcm 1070 («Anne Boleyn Music Book»), cc. 47v–51r; I-Bsp A.XXXIX, cc. 112v–115r (*prima pars*); I-CFm Cod. LIX, n° 28; I-Rvat Capp. Sist. 42, cc. 11v–15r (Johannes Mouton); I-Rvat Capp. Sist. 76, cc. 158v–164r (Johannes Mouton); I-Sc K.I.2, cc. 116v–120r; I-VEc DCCLVIII, cc. 32v–36r; I-VEc DCCLX, cc. 35v–39r; RISM 1504/1 (*Motetti C*, Petrucci), n° 24; RISM M 4017 (Le Roy & Ballard, 1555), n° 7 (Mouton)

Note: BOORMAN 2006, p. 943, aggiunge anche I-Bc R.142, n° 17. Nelle fonti il mottetto presenta attribuzioni conflittuali a Mouton e Josquin. Questo mottetto è elencato tra le opere di Mouton da Howard Mayer Brown, Thomas G. MacCracken e Paul L. Ranzini (s.v. «Mouton [de Holluigue], Jean», in *Grove Music Online*), Ludwig Finscher (s.v. «Mouton, Jean», in *MGG Online*) e SHINE 1953. NJE 26.14 [CC], p. 66, rifiuta l'attribuzione a Josquin sulla base dello studio delle fonti che trasmettono questa composizione: la sola fonte che riporta il nome di Josquin, E-Tc 13, è tardiva (1553–54), mentre il manoscritto I-Rvat Capp. Sist. 42 è stato compilato tra 1503 e 1512, vivente Josquin. Inoltre lo stile e l'inclusione del mottetto nell'edizione di Le Roy e Ballard interamente dedicata a Mouton sembrano confermare l'attribuzione a quest'ultimo. BLOXAM 1992, p. 63, sostiene invece la possibile paternità di Josquin.

Ed. mod.: AMMM 9, pp. 102–13; JW 46, n° 74, pp. 27–36; SHINE 1953, vol. 2, pp. 785–97

Bibliografia: BLOXAM 1992, p. 63; BOORMAN 2006, p. 943; SHERR 2011, pp. 166–7; NJE 26.14 [CC]

[III.44]

Alma redemptoris mater / Ave regina caelorum

cc. 178v–180r

JOSQUIN DES PREZ

[2:] *Tu quae genuisti / Gaude gloriosa*

Attribuzione: Librone 3

Voci: 4

Concordanze (secondo NJE 23.2 [CC], pp. 16–7): D-USch 237 (a-d), cc. 6r–7r (Cantus, Altus), 4 r–v (Tenor), 5r–6r (Bassus); F-Pn nouvelles acquisitions françaises 1817, cc. 30v–31v (Tenor) + I-CTb 95–96, cc. 27v–29r (Cantus, Altus); I-Fn ILL.232, cc. 109v–111r (Josquin); I-Fn Magl. XIX.164–167, n° 76; I-Rvat Capp. Sist. 15, cc. 191v–193r; RISM 1505/2 (*Motetti IV*, Petrucci), n° 22 (Josquin)

Ed. mod.: AMMM 15, pp. 86–94; SCM 3, pp. 112–9; NJE 23.2, pp. 7–15

Bibliografia: SPARKS 1975, pp. 395–7; CUMMINGS 1997; FINSCHER 2000, pp. 258–61; BOORMAN 2006, p. 887; FALLOWS 2009, pp. 37–9; RODIN 2012, pp. 79–82; NJE 23.2 [CC]

[III.45]

Maria virgo semper laetare

cc. 180v–181r

ANONIMO

Voci: 4

Concordanze: —

[III.46]

Sancti spiritus adsit

cc. 181v–182r

ANONIMO

Voci: 4

Attribuzione: vedi Note

Concordanze: Librone [4], cc. 124v–125r = [IV.77]

Note: Secondo WARD 1986, pp. 507–8, questo mottetto farebbe parte di un ipotetico ciclo di sette mottetti di cui gli altri sei sono attribuiti a Gaspar van Weerbeke in RISM 1505/2 (*Motetti IV*, Petrucci); di conseguenza l'attribuzione a Weerbeke sarebbe sottintesa anche per questa composizione. LINDMAYR – BRANDL 1992 e PAVANELLO 2009, pp. 150–1 e 156–7, ritengono però che questo mottetto non possa appartenere al ciclo per ragioni testuali e stilistiche; di conseguenza anche l'attribuzione a Weerbeke è considerata dubbia. Cfr. anche il ciclo *Spiritus domini replevit orbem* (Librone [4]) (MCD C37a). Questo mottetto figura come opera dubbia nel catalogo delle composizioni di Weerbeke fornito da *The Gaspar van Weerbeke Edition* (<<http://www.gaspar-van-weerbeke.sbg.ac.at/>>).

Ed. mod.: CMM 106.3, pp. 56–7

Bibliografia: WARD 1986, pp. 507–8; LINDMAYR – BRANDL 1992; PAVANELLO 2009, pp. 150–1, 156–7

[III.47]

Ave Maria stella matutina

Voci: 4

Concordanze: —

cc. 182v–183r

ANONIMO

[III.48]

Hac in die

Voci: 4 Rubrica: «Pro sancta Caterina»

Concordanze: Librone 2, cc. 100v–101r = [II.27]

Note: Nel Librone 3, a differenza di quanto accade nel Librone 2, *Hac in die* è copiato insieme al mottetto successivo, come se fosse un unico mottetto diviso in due parti.

Ed. mod.: AMMM 3, pp. 1–3; CMM 10.2, pp. 32–4; LONOCE 2010, pp. XXII–XXIII

Bibliografia: LONOCE 2010, pp. 80–95

cc. 183v–184r

FRANCHINO GAFFURIO

Attribuzione: Librone 2

[III.49]

Virgo constans

Voci: 4

Concordanze: Librone 2, cc. 109v–110r = [II.29]

Note: L'attribuzione a Gaffurio è sottintesa nel Librone 2, poiché il mottetto è parte della messa precedente («loco Deo gratias»). Nel Librone 3 *Virgo constans* è copiato come seconda parte del mottetto precedente.

Ed. mod.: AMMM 3, pp. 28–30; CMM 10.2, pp. 56–8; LONOCE 2010, pp. XL–XLI

Bibliografia: LONOCE 2010, pp. 80–95

cc. 184v–185r

[FRANCHINO GAFFURIO]

Attribuzione: vedi Note

[III.50]

Stabat mater

[2:] *Adoramus te Christe*

Voci: 4

Concordanze: I–Mfd 1, cc. 181v–183r = [I.138]

Ed. mod.: AMMM 5, pp. 1–7

Bibliografia: FILIPPI 2012, pp. 388–90

cc. 185v–187r

FRANCHINO GAFFURIO

Attribuzione: Librone 1

[III.51]

Ave Maria gratia plena

cc. 187v–189r

LOYSET COMPÈRE

[2:] *Sancte Michael ora pro nobis*

Attribuzione: Librone 3

Voci: 4

Concordanze (secondo BOORMAN 2006, p. 890, con l'aggiunta di US-BLI Music MS 8, citato in RIFKIN 2003, p. 310): D-B MS Mus. 40021, n° 103, cc. 206v–208r; E-Bbc M 454 («Cancionero musical de Barcelona»), n° 57, cc. 126v–128r; E-SE Ms. s.s. («Segovia Codex»; «Cancionero musical de Segovia»; «Cancionero del Alcázar»), n° 38, c. 110r (*secunda pars*; incompleto); E-Tc 21, cc. 59v–61r (Loyset); E-TZ Archivo Ms. 2, cc. 280v–282r (Loyset); I-Rvat Capp. Sist. 15, n° 51, cc. 185v–187r (Loyset Compère); I-Rvat Chigi C.VIII.234 («Chigi Codex»), n° 18, cc. 140v–142r (Loyset Compère); I-Sc K.I.2, n° 57, cc. 110v–112r (incompleto); I-VEc DCCLVIII, n° 1, cc. 2v–4r; PL-WRu MS I.C.428 («Viadrina Codex»; «Gruner Codex»), n° 122, cc. 206v–208r; PL-Wu 2016, cc. 93v–95r; US-BLI Music MS 8, cc. 24v–25r; RISM 1502/1 (*Motetti A*, Petrucci), n° 18 (Compère); RISM 1503/1 (*Motetti B*, Petrucci), n° 27 (contrafactum *Sancta Maria quesumus*); BOORMAN # 19 (riediz. di *Motetti A*, Petrucci, non citata in RISM), n° 18 (Compère)

Note: Per le concordanze cfr. anche BLOXAM 1992, p. 51.

Ed. mod.: AMMM 13, pp. 157–64; CMM 15.4, pp. 8–10; EdM 78, n° 103, pp. 83–8

Bibliografia: FINSCHER 1964, pp. 161–6; BLOXAM 1992, pp. 50–66; RIFKIN 2003, p. 310; BOORMAN 2006, p. 890

[III.52]

[Senza testo]

cc. 189v–190r

ALESSANDRO COPPINI

Voci: 4

Attribuzione: Librone 3

Concordanze: —

Note: Secondo SHERR 2001, p. 224, n° 25, la musica corrisponde a quella della chanson *Vecy la danse barbare*.

Ed. mod.: CMM 32.2, pp. 79–81

Bibliografia: SHERR 2001, p. 224

[III.53]

Magnificat sexto tono competit atque primo

cc. 190v–193r

ANONIMO

Voci: 4

Concordanze: —

Note: «Sexto tono competit atque primo» nel margine superiore di c. 190v. Versetti pari.

Ed. mod.: AMMM 7, pp. 94–102

Bibliografia: KIRSCH 1966, n° 158, p. 214

[III.54]

Magnificat octavi toni

cc. 193v–196r

ANONIMO

Voci: 4

Concordanze: —

Note: Versetti pari.

Ed. mod.: AMMM 7, pp. 103–11

Bibliografia: KIRSCH 1966, n° 412, p. 253

- [III.55] cc. 198v–200r
Salve mater pietatis ANONIMO
[2:] *Stella summae claritatis*
Voci: 4
Concordanze: —
Note: Secondo SHERR 2001, p. 224, la *prima pars* è un *contrafactum* di una versione non identificata della chanson *Et la la la*.
Bibliografia: SHERR 2001, pp. 224–8
- [III.56] cc. 200v–201r
Virgo praecllens ANONIMO
Voci: 4
Parte del ciclo *Virgo praecllens* (versione a 5 mottetti, MCD C47a)
Concordanze (secondo BOORMAN 2006, p. 953, che non fornisce una paginazione separata per ogni mottetto del ciclo): I-Rvat Capp. Sist. 15, n° 66, cc. 231v–235r; NL-SH 73, cc. 39v–43r; RISM 1504/1 (*Motetti C, Petrucci*), n° 21.1
Ed. mod.: SCM 2, n° 21, pp. 118–20
Bibliografia: BOORMAN 2006, p. 953
- [III.57] cc. 200v–201r
Anna te mundo ANONIMO
Voci: 4
Parte del ciclo *Virgo praecllens* (versione a 5 mottetti, MCD C47a)
Concordanze (secondo BOORMAN 2006, p. 953, che non fornisce una paginazione separata per ogni mottetto del ciclo): I-Rvat Capp. Sist. 15, n° 66, cc. 231v–235r; NL-SH 73, cc. 39v–43r; RISM 1504/1 (*Motetti C, Petrucci*), n° 21.2
Ed. mod.: SCM 2, n° 21, pp. 121–2
Bibliografia: cfr. [III.56]
- [III.58] cc. 201v–202r
Pacis in terris ANONIMO
Voci: 4
Parte del ciclo *Virgo praecllens* (versione a 5 mottetti, MCD C47a)
Concordanze (secondo BOORMAN 2006, p. 953, che non fornisce una paginazione separata per ogni mottetto del ciclo): I-Rvat Capp. Sist. 15, n° 66, cc. 231v–235r; NL-SH 73, cc. 39v–43r; RISM 1504/1 (*Motetti C, Petrucci*), n° 21.3
Ed. mod.: SCM 2, n° 21, pp. 123–5
Bibliografia: cfr. [III.56]
- [III.59] cc. 201v–202r
Ergo te nostrae ANONIMO
Voci: 4
Parte del ciclo *Virgo praecllens* (versione a 5 mottetti, MCD C47a)
Concordanze (secondo BOORMAN 2006, p. 953, che non fornisce una paginazione separata per ogni mottetto del ciclo): I-Rvat Capp. Sist. 15, n° 66, cc. 231v–235r; RISM 1504/1 (*Motetti C, Petrucci*), n° 21.4
Ed. mod.: SCM 2, n° 21, pp. 126–8
Bibliografia: cfr. [III.56]

[III.60]

Iam minae ferri sileant

cc. 202v–203r

ANONIMO

Voci: 4

Parte del ciclo *Virgo praeclens* (versione a 5 mottetti, MCD C47a)

Concordanze (secondo BOORMAN 2006, p. 953, che non fornisce una paginazione separata per ogni mottetto del ciclo): I-Rvat Capp. Sist. 15, n° 66, cc. 231v–235r; RISM 1504/1 (*Motetti C*, Petrucci), n° 21.5; inoltre, non segnalata da BOORMAN, NL-SH 73, 42v–43r (cfr. SMIJERS 1940, p. 11 e MAAS 1968, pp. 39, 44).

Ed. mod.: SCM 2, n° 21, pp. 129–31

Bibliografia: SMIJERS 1940, p. 11; MAAS 1968, pp. 39, 44; cfr. anche [III.56]

[III.61]

Congaudeat turba

cc. 203v–205r

ANONIMO

[2:] *Nova vobis gaudia*

Voci: 4

Concordanze: —

[III.62]

Caeli quondam roraverunt

cc. 205v–206r

[FRANCHINO GAFFURIO?]

Voci: 4

Parte del ciclo *Caeli quondam roraverunt* (MCD C24)

Concordanze: Librone [4], cc. 13v–14r = [IV.5]

Ed. mod.: GASSER 2001, pp. 604–7

Bibliografia: WARD 1986, p. 497; GASSER 2001, pp. 475–87

Attribuzione: WARD 1986, p. 497

[III.63]

Imperatrix gloriosa

cc. 206v–207r

[FRANCHINO GAFFURIO?]

Voci: 4

Parte del ciclo *Caeli quondam roraverunt* (MCD C24)

Concordanze: Librone [4], cc. 12v–13r = [IV.4]

Ed. mod.: GASSER 2001, pp. 608–12

Bibliografia: cfr. [III.62]

Attribuzione: WARD 1986, p. 497

[III.64]

Salve verbi sacra parens

cc. 207v–208r

[FRANCHINO GAFFURIO?]

Voci: 4

Parte del ciclo *Caeli quondam roraverunt* (MCD C24)

Concordanze: Librone [4], cc. 23v–24r = [IV.7]

Ed. mod.: GASSER 2001, pp. 613–7

Bibliografia: cfr. [III.62]

Attribuzione: WARD 1986, p. 497

[III.65]

Salve sancta facies

cc. 208v–210r

ANONIMO

Voci: 4

Attribuzione: vedi Note

Concordanze: I-Bc Q₂₀, n° 54, cc. 76v-77r (Josquin)

Note: Secondo Patrick Macey, Jeremy Noble, Jeffrey Dean e Gustave Reese (s.v. «Josquin [Lebloitte dit] des Prez», in *Grove Music Online*) e NJE 22.4 [CC], p. 29, l'attribuzione a Josquin, sostenuta da BROWN 1992, è inaccettabile per ragioni stilistiche. Ludwig Finscher (s.v. «Josquin des Prez», in *MGG Online*) elenca questo mottetto tra le opere di dubbia autenticità.

Ed. mod.: JW 55, pp. 15-22

Bibliografia: BROWN 1992; NJE 22.4 [CC]

[III.66]

Parvulus filius hodie natus est

cc. 210v-212r

ANONIMO

Voci: 4

Concordanze: —

[III.67]

Maria salus virginum

cc. 212v-214r

CONRAD RUPSCH

Voci: 4

Attribuzione: D-Leu 1494

Concordanze (secondo EdM 34, n° 94, p. 405): D-Leu 1494 («Apel Codex»), cc. 115v-116v (*Maria salve virginum*; Conrad Rupsch) e cc. 159v-160r (*Maria salve virginum*; Conrad Rupsch); I-VEc DCCLVIII, c. 11v; PL-Wu 2016, c. 106v

Note: Secondo EdM 34, n° 94, p. 405, le due versioni copiate in D-Leu 1494 sono identiche. L'attribuzione a Rupsch è messa in dubbio in EdM 34, n° 94, p. 405, ma accettata da Clytus Gottwald (s.v. «Rupsch [Ruppisch, Rupff], Conrad», in *Grove Music Online*) e Martin Just (s.v. «Rupsch, Conrad», in *MGG Online*).

Ed. mod.: EdM 33, n° 94, pp. 152-3

Bibliografia: EdM 34, n° 94, p. 405

[III.68]

Ne reminiscaris domine

cc. 214v-216r

ANONIMO

[2:] *Peccavimus cum patribus nostris*

Voci: 4

Concordanze: —

[III.69]

Tua est potentia

cc. 216v-217r

ANONIMO

Voci: 4

Concordanze: —

[III.70]

Contere domine fortitudinem

cc. 217v-218r

ANONIMO

Voci: 4

Concordanze: —

- [III.71] cc. 218v–220r
Vox infantis sonuit ANONIMO
[2:] *O doctor optime*
Voci: 4 Rubrica: «Pro sancto Ambrosio»
Concordanze: —
- [III.72] cc. 220v–221r
Spiritus domini replevit ANONIMO
Voci: 4 Rubrica: «De spiritu sancto»
Concordanze: —
- [III.73] cc. 221v–223r
Salve regina ANONIMO
Voci: 3
Concordanze: —
Note: Intonazione in canto piano della parola «Salve» nel Tenor; testo completo.
Ed. mod.: AMMM 9, pp. 114–9
- [III.74] cc. 223v–227r
Stabat mater ANONIMO
Voci: 4
Concordanze: —
Ed. mod.: AMMM 9, pp. 120–33

LIBRONE [4]

[IV.1]

c. 1r

Simeon iustus

[FRANCHINO GAFFURIO?]

Voci: 4?

Attribuzione: ANNALI 1885, p. 168

Concordanze: —

Note: Si è conservato unicamente un frammento contenente le voci di Altus e Bassus.

[IV.2]

cc. 1v–10r

Missa [Ave maris stella?] [KGCSA]

[FRANCHINO GAFFURIO?]

Voci: 4

Attribuzione: vedi Note

Concordanze: —

Note: Secondo STAEHELIN 1973, p. 82, questa messa corrisponde all'«Ave Maria [sic] stella» attribuita a Gaffurio in BERWIN – HIRSCHFELD 1892, p. 91. Nel catalogo del 1892 non è specificato se si tratti di una messa o di un mottetto. In ANNALI 1885, p. 168, però, tra le composizioni di Gaffurio contenute nel Librone [4] è elencata una «Messa super Ave maris stella» a 4 voci.

Bibliografia: BERWIN – HIRSCHFELD 1892, p. 91; STAEHELIN 1973, p. 82

[IV.3]

cc. 10v–12r

O crux benedicta

[FRANCHINO GAFFURIO?]

[2:] *Laudes crucis*

Attribuzione: ANNALI 1885, p. 168

Voci: 4

Concordanze: —

[IV.4]

cc. 12v–13r

Imperatrix gloriosa

[FRANCHINO GAFFURIO?]

Voci: 4

Attribuzione: vedi Note

Parte del ciclo *Imperatrix gloriosa* + *Missa* (MCD C25)

Concordanze: Librone 3, cc. 206v–207r = [III.63]

Note: La sezione relativa al Librone [4] del catalogo BERWIN – HIRSCHFELD 1892, p. 91, elenca solo quattro composizioni di Gaffurio tra cui «Imperatrix gloriosa» senza tuttavia indicare se si tratti di una messa o di un mottetto. EITNER 1900–04, vol. 4, p. 122 («Gafori [Gafurio], Franchino»), cita le stesse quattro composizioni di Gaffurio definendole «missae». Sulla base di queste indicazioni, STAEHELIN 1973, p. 82, identifica la messa alle cc. 14v–23r [IV.6] con la «Missa Imperatrix gloriosa» di Gaffurio. Secondo WARD 1986, p. 497, l'attribuzione a Gaffurio va estesa a tutto il ciclo, composto da messa e mottetto *Imperatrix gloriosa* [IV.4] e [IV.6] e dai mottetti *Caeli quondam roraverunt* [IV.5] e *Salve verbi sacra parens* [IV.7].

Ed. mod.: GASSER 2001, pp. 608–12

Bibliografia: BERWIN – HIRSCHFELD 1892, p. 91; STAEHELIN 1973, p. 82; WARD 1986, p. 497; GASSER 2001, pp. 475–87

[IV.5]

Caeli quondam roraverunt

Voci: 4

Parte del ciclo *Imperatrix gloriosa + Missa* (MCD C25)

Concordanze: Librone 3, cc. 205v–206r = [III.62]

Note: cfr. [IV.4].

Ed. mod.: GASSER 2001, pp. 604–7

Bibliografia: cfr. [IV.4]

cc. 13v–14r

[FRANCHINO GAFFURIO?]

Attribuzione: WARD 1986, p. 497

[IV.6]

Missa [Imperatrix gloriosa ?] [KGCSA]

Voci: 4

Parte del ciclo *Imperatrix gloriosa + Missa* (MCD C25)

Concordanze: —

Note: Per l'attribuzione cfr. [IV.4].

Bibliografia: cfr. [IV.4]

cc. 14v–23r

[FRANCHINO GAFFURIO?]

Attribuzione: vedi Note

[IV.7]

Salve verbi sacra parens

Voci: 4

Parte del ciclo *Imperatrix gloriosa + Missa* (MCD C25)

Concordanze: Librone 3, cc. 207v–208r = [III.64]

Note: cfr. [IV.4].

Ed. mod.: GASSER 2001, pp. 613–7

Bibliografia: cfr. [IV.4]

cc. 23v–24r

[FRANCHINO GAFFURIO?]

Attribuzione: WARD 1986, p. 497

[IV.8]

[Senza testo]

Voci: 4

Concordanze: —

Note: Tre voci sono notate; in corrispondenza del Tenor compare solo l'indicazione «In baritonante moratur tenor. Exitus acta probat distinctus equa quiete».

cc. 24v–25r

ANONIMO

[IV.9]

Kyrie

Voci: 4

Concordanze: —

cc. 25v–26r

ANONIMO

[IV.10]

Assumpta est Maria

Voci: 4

Parte del ciclo *Assumpta est Maria + Missa* (MCD C26)

Concordanze: —

Note: WARD 1986, p. 497, concorda con l'identificazione proposta da STAEBELIN 1973, p. 82, della Messa [IV.12] con «La basse danza» attribuita a Gaffurio in BERWIN – HIRSCHFELD 1892, p. 91; ritenendo

cc. 26v–27r

[FRANCHINO GAFFURIO?]

Attribuzione: WARD 1986, p. 497

che questa messa costituisca un ciclo con i due mottetti precedenti, WARD estende anche ad essi l'attribuzione a Gaffurio. Cfr. anche [IV.12].

Bibliografia: BERWIN – HIRSCHFELD 1892, p. 91; STAEHELIN 1973, p. 82; WARD 1986, p. 497

[IV.11]

Vidi speciosam

Voci: 4

Parte del ciclo *Assumpta est Maria + Missa* (MCD C26)

Concordanze: —

Note: cfr. [IV.10]

Bibliografia: WARD 1986, p. 497

cc. 27v–28r

[FRANCHINO GAFFURIO?]

Attribuzione: WARD 1986, p. 497

[IV.12]

Missa [La bassadanza?] [KGCSA]

Voci: 4

Parte del ciclo *Assumpta est Maria + Missa* (MCD C26)

Concordanze: —

Note: STAEHELIN 1973, p. 82, identifica questa messa con «La basse danza» attribuita a Gaffurio in BERWIN – HIRSCHFELD 1892, p. 91. Una «Messa, La Bassadanza» attribuita a Gaffurio è anche elencata in ANNALI 1885, p. 168.

Bibliografia: ANNALI 1885, p. 168; BERWIN – HIRSCHFELD 1892, p. 91; STAEHELIN 1973, p. 82; WARD 1986, p. 497

cc. 28v–38r

[FRANCHINO GAFFURIO?]

Attribuzione: vedi Note

[IV.13]

Pontifex urbis

[2:] [...] *Contine supra caput*

Voci: 4

Concordanze: —

Note: Gli incipit della seconda parte di Cantus e Altus non si sono conservati; quelli di Tenor e Bassus iniziano con pause. Di questo testo, scritto probabilmente in onore di san Bassiano, non si sono per il momento trovati riscontri utili a reintegrare l'incipit.

Bibliografia: ANNALI 1885, p. 168

cc. 38v–40r

[FRANCHINO GAFFURIO?]

Attribuzione: ANNALI 1885, p. 168

[IV.14]

Nativitas tua dei genitrix

Voci: 4

Parte del ciclo *Nativitas tua dei genitrix + Missa* (MCD C27)

Concordanze: —

Note: cfr. [IV.15]

Bibliografia: ANNALI 1885, p. 168

cc. 40v–41r

[FRANCHINO GAFFURIO?]

Attribuzione: ANNALI 1885, p. 168

[IV.15]

Missa [KGCSA]

Voci: 4

Parte del ciclo *Nativitas tua dei genitrix + Missa* (MCD C27)

cc. 41v–47r

[FRANCHINO GAFFURIO?]

Attribuzione: ANNALI 1885, p. 168

Concordanze: —

Note: Negli ANNALI 1885, p. 168, una «Messa per la natività di M.V., con ingressa – Nativitas tua» è attribuita a Gaffurio. Secondo BLACKBURN 2019, p. 189, n. 8, questa messa è basata sul mottetto successivo [IV.16].

Bibliografia: ANNALI 1885, p. 168; BLACKBURN 2019, p. 189, n. 8

[IV.16]

Gloriosae virginis Mariae

cc. 47v–48r

[FRANCHINO GAFFURIO?]

Voci: 4

Attribuzione: WARD 1986, p. 498

Parte del ciclo *Nativitas tua dei genitrix + Missa* (MCD C27)

Concordanze: —

Note: Negli ANNALI 1885, p. 168, una «Messa per la natività di M.V., con ingressa – Nativitas tua» è attribuita a Gaffurio. WARD 1986, p. 498, ritiene che la messa e i due mottetti [IV.14] e [IV.16] facciano parte di un ciclo e perciò estende l'attribuzione a Gaffurio anche a questo mottetto.

Bibliografia: ANNALI 1885, p. 168; WARD 1986, p. 498

[IV.17]

Christe cunctorum dominator

cc. 48v–50r

[FRANCHINO GAFFURIO?]

[2:] *Haec domus rite tibi dedicata*

Attribuzione: ANNALI 1885, p. 168

Voci: 4

Concordanze: —

Bibliografia: ANNALI 1885, p. 168

[IV.18]

Magnificat [secundi toni]

cc. 50v–52r

[FRANCHINO GAFFURIO?]

Voci: 4

Attribuzione: BLACKBURN 2019, p. 189, n. 9

Concordanze: —

Note: Versetti pari. L'indicazione del tono è desunta da WARD 1986, p. 498. L'attribuzione a Gaffurio è suggerita da BLACKBURN 2019, p. 189, n. 9 in base all'utilizzo del segno di misura $\text{O}\frac{3}{2}$.

Bibliografia: WARD 1986, p. 498; BLACKBURN 2019, p. 189, n. 9

[IV.19]

Magnificat [sexti toni]

cc. 52v–55r

ANONIMO

Voci: 4

Concordanze: —

Note: Versetti pari. L'indicazione del tono è desunta da WARD 1986, p. 498.

Bibliografia: WARD 1986, p. 498

[IV.20]

Magnificat [sexti toni]

cc. 55v–56r

[FRANCHINO GAFFURIO?]

Voci: 3

Attribuzione: BLACKBURN 2019, p. 189, n. 9

Concordanze: —

Note: Versetti pari; la musica dei primi tre versetti si ripete da capo per i tre versetti successivi. L'indicazione del tono è desunta da WARD 1986, p. 498. L'attribuzione a Gaffurio è suggerita da BLACKBURN 2019, p. 189, n. 9 in base all'utilizzo del segno di misura $\text{C}\frac{3}{2}$.

Bibliografia: WARD 1986, p. 498; BLACKBURN 2019, p. 189, n. 9

- [IV.21] cc. 56v–59r
Magnificat [octavi toni] ANONIMO
Voci: 4
Concordanze: —
Note: Versetti pari. L'indicazione del tono è desunta da WARD 1986, p. 498.
Bibliografia: WARD 1986, p. 498
- [IV.22] cc. 59v–60r
Gloria tibi trinitas ANONIMO
Voci: 4
Concordanze: —
- [IV.23] cc. 60v–61r
Sancti spiritus adsit ANONIMO
Voci: 4
Parte del ciclo *Sancti spiritus adsit* (MCD C28)
Concordanze: —
- [IV.24] cc. 61v–62r
Victimae paschali laudes ANONIMO
Voci: 4
Parte del ciclo *Sancti spiritus adsit* (MCD C28)
Concordanze: —
- [IV.25] cc. 62v–63r
Tu divisum per linguas mundum ANONIMO
Voci: 4
Parte del ciclo *Sancti spiritus adsit* (MCD C28)
Concordanze: —
- [IV.26] cc. 63v–64r
Tu purificator omnium ANONIMO
Voci: 4
Parte del ciclo *Sancti spiritus adsit* (MCD C28)
Concordanze: —
- [IV.27] cc. 64v–65r
Spiritus alme illustrator ANONIMO
Voci: 4
Parte del ciclo *Sancti spiritus adsit* (MCD C28)
Concordanze: —

[IV.28]

O admirabile commercium

cc. 65v–66r

LOYSET COMPÈRE

Attribuzione: Librone 1

Voci: 4

Parte del ciclo *O admirabile commercium* (MCD C29)

Concordanze: Librone 1, cc. 151v–152r = [I.111]

Ed. mod.: AMMM 13, pp. 151–6; CMM 15.4, pp. 25–6

Bibliografia: FINSCHER 1964, pp. 183–4; WARD 1986, pp. 506, 508–15

[IV.29]

Sanctus

cc. 66v–67r

[LOYSET COMPÈRE?]

Attribuzione: vedi Note

Voci: 4

Parte del ciclo *O admirabile commercium* (MCD C29)

Concordanze: Librone 2, cc. 35v–36r = [II.9]

Note: L'attribuzione è stata proposta da STAEHELIN 1973, p. 82, sulla base della possibile identificazione di questo Sanctus con quello attribuito a Compère da BERWIN – HIRSCHFELD 1892, p. 91. Ludwig Fin-scher (s.v. «Compère, Loyset», in *MGG Online*), tuttavia, considera dubbia la paternità di Compère per ragioni stilistiche.

Ed. mod.: AMMM 6, pp. 12–5

Bibliografia: BERWIN – HIRSCHFELD 1892, p. 91; STAEHELIN 1973, p. 82

[IV.30]

Suscipe verbum

cc. 67v–68r

[LOYSET COMPÈRE?]

Attribuzione: WARD 1986, pp. 499, 506

Voci: 4

Parte del ciclo *O admirabile commercium* (MCD C29)

Concordanze: —

Note: WARD 1986, pp. 499 e 506, ritiene che questo mottetto sia una concordanza di *O genitrix gloriosa* [III.6]; in realtà si tratta di una composizione distinta, che utilizza un testo parzialmente concordante e mostra somiglianze musicali. Cfr. BLACKBURN 2019, p. 211 e MCD M103.

Bibliografia: WARD 1986, pp. 499, 506; BLACKBURN 2019, p. 211

[IV.31]

Ambrosi doctor venerande

cc. 68v–70r

[FRANCHINO GAFFURIO?]

Attribuzione: ANNALI 1885, p. 168

[2:] *Licium placa domini furorem*

Voci: 4

Concordanze: —

Bibliografia: ANNALI 1885, p. 168

[IV.32]

Diem novae gratiae

cc. 70v–71r

ANONIMO

[2:] *Agnus dei*

Voci: 4

Concordanze: —

Note: cfr. MCD M104.

- [IV.33]
Bone pastor Christe Iesu cc. 71v–72r
ANONIMO
[2:] *Caro cibus sanguis potus*
Voci: 4
Concordanze: —
Note: cfr. MCD M105.
- [IV.34]
O inaestimabile signum cc. 72v–73r
ANONIMO
[2:] *O Iesu dulcissime*
Voci: 4
Concordanze: —
Note: cfr. MCD M106.
- [IV.35]
In signo glorifico cc. 73v–74r
ANONIMO
[2:] *Ave corpus Iesu Christi*
Voci: 4
Concordanze: —
Note: cfr. MCD M107.
- [IV.36]
Fons misericordiae cc. 74v–75r
ANONIMO
[2:] *Christi corpus ave*
Voci: 4
Concordanze: —
Note: cfr. MCD M108.
- [IV.37]
Fide lapsa penitus cc. 75v–76r
ANONIMO
[2:] *O salutaris hostia*
Voci: 4
Concordanze: —
Note: cfr. MCD M109.
- [IV.38]
Bone Iesu dulcis Christe cc. 76v–77r
ANONIMO
[2:] *Adoramus te Christe*
Voci: 4
Concordanze: —
Note: cfr. MCD M110.

[IV.39] cc. 77v–78r
O pater Olderice ANONIMO
Voci: 4
Concordanze: —

[IV.40] cc. 78v–79r
Nunc dimittis ANONIMO

[2:] *Salva nos domine vigilantes*
Voci: 4
Concordanze: —
Note: Versetti pari del Cantico di Simeone (*Nunc dimittis*), seguiti dai versetti dispari dell'antifona. I versetti «Lumen ad revelationem [...] Israel» / «Sicut erat [...] seculorum» sono cantati sulla stessa musica.

[IV.41] cc. 79v–82r
Salve regina ANONIMO
Voci: 4
Concordanze: —
Note: Intonazione in canto piano di «Salve» nel Cantus; testo completo.

[IV.42] cc. 82v–83r
Solemmitas laudabilis [FRANCHINO GAFFURIO?]
Voci: 4 Attribuzione: ANNALI 1885, p. 168
Concordanze: —
Bibliografia: ANNALI 1885, p. 168

[IV.43] cc. 83v–85r
Verbum dei deo natum [FRANCHINO GAFFURIO?]
[2:] *Caelum transit veri rotam soli* Attribuzione: BLACKBURN 2019, p. 189, n. 9
Voci: 4
Parte del ciclo *Verbum dei deo natum* (MCD C31)
Concordanze: —
Note: BLACKBURN 2019, p. 189, n. 9, suggerisce una possibile attribuzione a Gaffurio in base all'utilizzo del segno di misura $\text{C}\frac{3}{2}$.
Bibliografia: BLACKBURN 2019, p. 189, n. 9

[IV.44] cc. 85v–87r
Volat avis sine meta [FRANCHINO GAFFURIO?]
[2:] *Dic dilecte de dilecto* Attribuzione: BLACKBURN 2019, p. 189, n. 9
Voci: 4
Parte del ciclo *Verbum dei deo natum* (MCD C31)
Concordanze: —
Note: BLACKBURN 2019, p. 189, n. 9, suggerisce una possibile attribuzione a Gaffurio in base all'utilizzo del segno di misura $\text{C}\frac{3}{2}$.
Bibliografia: BLACKBURN 2019, p. 189, n. 9

- [IV.45] cc. 87v–90r
Magnificat [sexti toni] ANONIMO
Voci: 4
Concordanze: —
Note: Versetti pari. L'indicazione del tono è desunta da WARD 1986, p. 500.
Bibliografia: WARD 1986, p. 500
- [IV.46] cc. 90v–91r
Diffusa est gratia ANONIMO
Voci: 4
Parte del ciclo *Diffusa est gratia* (MCD C22b)
Concordanze: —
- [IV.47] cc. 91v–92r
Beata et venerabilis virgo ANONIMO
[2:] *Caeli terraeque maris*
Voci: 4
Parte del ciclo *Diffusa est gratia* (MCD C22b)
Concordanze: Librone 3, cc. 162v–163r = [III.32]
Ed. mod.: GASSER 2001, pp. 564–9
Bibliografia: GASSER 2001, pp. 442–60
- [IV.48] cc. 92v–93r
Magnificamus te dei genitrix ANONIMO
Voci: 4
Parte del ciclo *Diffusa est gratia* (MCD C22b)
Concordanze: Librone 3, cc. 164v–165r = [III.34]
Ed. mod.: GASSER 2001, pp. 574–6
Bibliografia: cfr. [IV.47]
- [IV.49] cc. 93v–94r
Virgo verbum concepit ANONIMO
Voci: 4
Parte del ciclo *Diffusa est gratia* (MCD C22b)
Concordanze: Librone 3, cc. 165v–166r = [III.35]
Ed. mod.: GASSER 2001, pp. 577–80
Bibliografia: cfr. [IV.47]
- [IV.50] cc. 94v–95r
Felix namque es sacra virgo Maria ANONIMO
Voci: 4
Parte del ciclo *Diffusa est gratia* (MCD C22b)
Concordanze: Librone 3, cc. 166v–167r = [III.36]
Ed. mod.: GASSER 2001, pp. 581–4
Bibliografia: cfr. [IV.47]

[IV.51]

Magnum nomen domini

Voci: 5

Parte del ciclo *Magnum nomen domini* (MCD C33)

Concordanze: Librone 1, cc. 112v-113r = [I.80]

Ed. mod.: AMMM 5, pp. 125-6

Bibliografia: ROSSI 2019

cc. 95v-96r

FRANCHINO GAFFURIO

Attribuzione: Librone 1

[IV.52]

Audi benigne conditor

Voci: 5

Parte del ciclo *Magnum nomen domini* (MCD C33)

Concordanze: Librone 1, cc. 113v-114r = [I.81]

Ed. mod.: AMMM 5, pp. 127-9

Bibliografia: ROSSI 2019

cc. 96v-97r

FRANCHINO GAFFURIO

Attribuzione: Librone 1

[IV.53]

O sacrum convivium

Voci: 5

Parte del ciclo *Magnum nomen domini* (MCD C33)

Concordanze: Librone 2, cc. 54v-55r = [II.18]

Ed. mod.: AMMM 5, pp. 13-4

Bibliografia: ROSSI 2019

cc. 97v-98r

FRANCHINO GAFFURIO

Attribuzione: Librone 2

[IV.54]

O Iesu dulcissime

Voci: 5

Parte del ciclo *Magnum nomen domini* (MCD C33)

Concordanze: Librone 1, cc. 39v-40r = [I.26]

Note: Negli ANNALI 1885, p. 181, un mottetto a cinque voci «O Iesu dulcissime» è attribuito a «Loysset» [Compère], ma si tratta probabilmente di un'attribuzione errata.

Bibliografia: ANNALI 1885, p. 181; WARD 1986, p. 500; ROSSI 2019

cc. 98v-99r

[FRANCHINO GAFFURIO?]

Attribuzione: WARD 1986, p. 500

[IV.55]

Agnus dei

Voci: 4

Concordanze: —

cc. 99v-100r

ANONIMO

[IV.56]

In illo tempore missus est

[2:] *Et ait angelus ei*

[3:] *Dixit autem Maria*

Voci: 4

cc. 100v-103r

[GIOVANNI SPATARO?]

Attribuzione: ANNALI 1885, p. 203

Concordanze: —

Ed. mod.: TORCHI 1897, pp. 35–48

Bibliografia: ANNALI 1885, p. 203; STAEHELIN 1973, p. 89, n. 27

[IV.57]

Ora pro nobis virgo

cc. 103v–104r

JOSQUIN DES PREZ

Voci: 4

Attribuzione: RISM 1505/2

Parte del ciclo *Ora pro nobis virgo* (MCD C53b)

Concordanze (secondo NJE 25.24 [CC], pp. 196–8, che non fornisce una paginazione separata per ogni mottetto del ciclo): D-USch 237 (a-d), cc. 9v–12r (Cantus), 10r–13r (Altus), 7r–9r (Tenor), 8v–10r (Bassus); RISM 1505/2 (*Motetti IV*, Petrucci), n° 39.6 (Josquin)

Ed. mod.: NJE 25.14, pp. 94–8

Bibliografia: MACEY 1989; MACEY 1996, pp. 189–96; BOORMAN 2006, p. 954; FALLOWS 2009, pp. 124–9; NJE 25.24 [CC]

[IV.58]

Intemerata virgo

cc. 104v–105r

JOSQUIN DES PREZ

Voci: 4

Attribuzione: RISM 1505/2

Parte del ciclo *Ora pro nobis virgo* (MCD C53b)

Concordanze (secondo NJE 25.24 [CC], pp. 196–8, che non fornisce una paginazione separata per ogni mottetto del ciclo): D-USch 237 (a-d), cc. 9v–12r (Cantus), 10r–13r (Altus), 7r–9r (Tenor), 8v–10r (Bassus); E-Bbc M 454 («Cancionero musical de Barcelona»), cc. 128v–130r; E-SE, Ms. s.s. («Segovia Codex»; «Cancionero musical de Segovia»; «Cancionero del Alcázar»), cc. 85v–87r (Josquin); F-CA 125–128, cc. 86v–87r; I-Pc A.17, cc. 4v–5r; RISM 1505/2 (*Motetti IV*, Petrucci), n° 39.3 (Josquin)

Note: L'incipit testuale di questo mottetto nel Librone [4] e in altre tre fonti (D-USch 237 (a-d); I-Pc A.17; RISM 1505/2) è «Intemerata virgo»; nelle altre occorrenze il testo inizia con le parole «O intemerata virgo». Secondo MACEY 1996, p. 188, quest'ultima soluzione si adatta meglio alla melodia. FALLOWS 2009, p. 125, sottolinea però che la «O» iniziale si trova solo in fonti più tardive e che si tratta probabilmente di un adattamento per motivi di accentazione.

Ed. mod.: NJE 25.14, pp. 80–5

Bibliografia: cfr. [IV.57]

[IV.59]

O Maria nullam

cc. 105v–106r

JOSQUIN DES PREZ

Voci: 4

Attribuzione: RISM 1505/2

Parte del ciclo *Ora pro nobis virgo* (MCD C53b)

Concordanze (secondo NJE 25.24 [CC], pp. 196–8, che non fornisce una paginazione separata per ogni mottetto del ciclo): D-USch 237 (a-d), cc. 9v–12r (Cantus), 10r–13r (Altus), 7r–9r (Tenor), 8v–10r (Bassus); E-Bbc M 454 («Cancionero musical de Barcelona»), cc. 128v–130r; E-SE Ms. s.s. («Segovia Codex»; «Cancionero musical de Segovia»; «Cancionero del Alcázar»), cc. 85v–87r (Josquin); F-CA 125–128, cc. 86v–87r; RISM 1505/2 (*Motetti IV*, Petrucci), n° 39.4 (Josquin)

Note: Per le concordanze cfr. anche BOORMAN 2006, p. 954.

Ed. mod.: NJE 25.14, pp. 85–9

Bibliografia: cfr. [IV.57]

[IV.60]

Mente tota

cc. 106v–107r

JOSQUIN DES PREZ

Attribuzione: RISM 1505/2

Voci: 4

Parte del ciclo *Ora pro nobis virgo* (MCD C53b)

Concordanze (secondo NJE 25.14 [CC], pp. 196–8, che non fornisce una paginazione separata per ogni mottetto del ciclo): D-B MS Mus. 40021, cc. 217v–218r; D-Mbs Mus. MS 19, cc. 58v–63r (Josquin); D-Rp C 120 («Pernner Codex»), pp. 184–185; D-USch 237 (a-d), cc. 9v–12r (Cantus), 10r–13r (Altus), 7r–9r (Tenor), 8v–10r (Bassus); I-Pc A.17, cc. 154v–155r; I-Rvat Capp. Sist. 26, cc. 136v–138r (Josquin); PL-Wu 2016, cc. 92v–93r; RISM 1505/2 (*Motetti IV*, Petrucci), n° 39.5 (Josquin); RISM 1559/2 (Montanus & Neuber), n° 11 (Josquin)

Note: BOORMAN 2006, p. 954, aggiunge alle concordanze sopra elencate il manoscritto CH-SGs 463 («Tschudi Liederbuch»).

Ed. mod.: EdM 78, n° 106, pp. 107–10; NJE 25.14, pp. 89–93

Bibliografia: cfr. [IV.57]

[IV.61]

Domine Iesu Christe unigenite

cc. 107v–108r

ANONIMO

Voci: 4

Concordanze: —

[IV.62]

Missus est ab arce patris

cc. 108v–109r

ANONIMO

Voci: 4

Parte del ciclo *Missus est ab arce patris* (MCD C35)

Concordanze: —

Note: Secondo BLACKBURN 2019 l'intero ciclo è basato sul mottetto *Si dederò* di Alexander Agricola.

Bibliografia: BLACKBURN 2019

[IV.63]

Dum intravit salutavit

cc. 109v–110r

ANONIMO

Voci: 4

Parte del ciclo *Missus est ab arce patris* (MCD C35)

Concordanze: —

Note: cfr. [IV.62]

Bibliografia: cfr. [IV.62]

[IV.64]

Flamen divini obumbrabit

cc. 110v–111r

ANONIMO

Voci: 4

Parte del ciclo *Missus est ab arce patris* (MCD C35)

Concordanze: —

Note: cfr. [IV.62]

Bibliografia: cfr. [IV.62]

- [IV.65] cc. 111v–112r
Agnus dei ANONIMO
Voci: 4
Parte del ciclo *Missus est ab arce patris* (MCD C35)
Concordanze: —
Note: cfr. [IV.62]
Bibliografia: cfr. [IV.62]
- [IV.66] cc. 112v–113r
O miranda creatura ANONIMO
Voci: 4
Parte del ciclo *Missus est ab arce patris* (MCD C35)
Concordanze: —
Note: cfr. [IV.62]
Bibliografia: cfr. [IV.62]
- [IV.67] cc. 113v–114r
Gaudeamus omnes in domino ANONIMO
Voci: 4
Parte del ciclo *Gaudeamus omnes in domino* (MCD C36)
Concordanze: RISM 1504/1 (*Motetti C, Petrucci*), n° 37.1
Ed. mod.: SCM 2, pp. 242–7
Bibliografia: BOORMAN 2006, p. 909
- [IV.68] cc. 114v–115r
Gaude virgo mater Christi ANONIMO
Voci: 4
Parte del ciclo *Gaudeamus omnes in domino* (MCD C36)
Concordanze: RISM 1504/1 (*Motetti C, Petrucci*), n° 37.2
Ed. mod.: SCM 2, pp. 248–50
Bibliografia: cfr. [IV.67]
- [IV.69] cc. 115v–116r
Gaude quod tria tuo dona ANONIMO
Voci: 4
Parte del ciclo *Gaudeamus omnes in domino* (MCD C36)
Concordanze: RISM 1504/1 (*Motetti C, Petrucci*), n° 37.3 (*Gaude quia magi dona*)
Note: Il testo presenta varianti significative rispetto alla concordanza in RISM 1504/1; cfr. MCD T133.
Ed. mod.: SCM 2, pp. 251–4
Bibliografia: cfr. [IV.67]
- [IV.70] cc. 116v–117r
Gaude quia tui nati ANONIMO
Voci: 4
Parte del ciclo *Gaudeamus omnes in domino* (MCD C36)

Concordanze: RISM 1504/1 (*Motetti C*, Petrucci), n° 37.4

Ed. mod.: SCM 2, pp. 255–9

Bibliografia: cfr. [IV.67]

[IV.71]

Gaude quae post ipsum

cc. 117v–118r

ANONIMO

Voci: 4

Parte del ciclo *Gaudeamus omnes in domino* (MCD C36)

Concordanze: RISM 1504/1 (*Motetti C*, Petrucci), n° 37.5

Ed. mod.: SCM 2, pp. 260–5

Bibliografia: cfr. [IV.67]

[IV.72]

Ave Maria gratia plena

cc. 118v–120r

JOSQUIN DES PREZ

Voci: 4

Attribuzione: E-Bbc M 454; E-SE Ms. s.s.

Concordanze (secondo NJE 23.6 [CC], pp. 54–7): CH-SGS 463 («Tschudi Liederbuch»), cc. 55v (Cantus), 114v (Altus) (Josquin); CZ-HKm Hr-7 (II A 7) («Codex Specialník»), pp. 64–67; D-B MS Mus. 40021, cc. 51v–52r (contrafactum); D-GOI Chart. A. 98 («Gothaer Chorbuch»), cc. 100v–103r (contrafactum); D-LEu 1494 («Apel Codex»), c. 202v (Cantus, Bassus incompleto); D-Mbs Mus. MS 19, cc. 38v–43r (Josquin); D-Mbs Mus. MS 3154 («Leopold Codex»), cc. 147v–148r; D-Mu MS 8° 322–325, c. 3r–v (Cantus, Altus); c. 4r–v (Tenor, Bassus) (Josquin); D-Mu MS 8° 326, cc. 21r–22r (Altus); D-Ngm 83795, cc. 166r–168v (Tenor), 124v–125v (Bassus); D-SI HB XVII, 26, cc. 78v–79r (incompleto); D-USch 237(a-d), cc. 2v–3r (Cantus, Altus), 1r–v (Tenor), 1r–2v (Bassus); E-Bbc M 454 («Cancionero musical de Barcelona»), cc. 124v–126r (Josquin); E-Boc 5, cc. 56v–57r; E-SE Ms. s.s. («Segovia Codex»); «Cancionero musical de Segovia»; «Cancionero del Alcázar»), cc. 83v–85r (Josquin); GB-Lcm 1070 («Anne Boleyn Music Book»), cc. 31v–33r; I-Fn II.I.232, cc. 111v–113r (Josquin); I-Fn MS Magl. XIX.164–167, n° 77; I-MOD MS Mus. IX, cc. 73v–75r (Josquin); I-Rvat Capp. Sist. 42, cc. 22v–24r (Josquin); PL-Kj Berlin MS Mus. 40013, cc. 170v–173r (contrafactum); PL-Wu 2016, cc. 7v–8r; RISM 1502/1 (*Motetti A*, Petrucci), n° 2 (Josquin); RISM 1547/1 (Glareanus), pp. 358–361 (Josquin)

Note: E-Bbc M 454 e E-SE Ms. s.s. sono le fonti più antiche in cui questo mottetto è attribuito a Josquin (cfr. NJE 23.6 [CC], p. 76). BOORMAN 2006, pp. 890–1 aggiunge alle concordanze il manoscritto D-Mbs Mus. MS 41, n° 17, cc. 226v–238r (con due voci supplementari).

Ed. mod.: EdM 76, n° 18, pp. 149–54 (*Verbum incarnatum*); EdM 81, n° 79, pp. 176–80; NJE 23.6, pp. 20–7

Bibliografia: BLACKBURN 1997, pp. 603–5; RIFKIN 2003; BOORMAN 2006, pp. 890–1; FALLOWS 2009, 60–5; BOKULICH 2017; RIFKIN 2019; NJE 23.6 [CC]

[IV.73]

Spiritus domini replevit

cc. 120v–121r

GASPAR VAN WEERBEKE

Voci: 4

Attribuzione: RISM 1505/2

Parte del ciclo *Spiritus domini replevit orbem* (MCD C37a)

Concordanze (secondo <<http://www.gaspar-van-weerbeke.sbg.ac.at/>>): I-Pc A.17, cc. 80v–81r; RISM 1505/2 (*Motetti IV*, Petrucci), n° 41.1 (Gaspar)

Ed. mod.: CMM 106.3, pp. 38–40; SCM 3, pp. 232–7

Bibliografia: CROLL 1954, pp. 65–7; BOORMAN 2006, p. 946

[IV.74]

Veni sancte spiritus

cc. 121v–122r

GASPAR VAN WEERBEKE

Attribuzione: RISM 1505/2

Voci: 4

Parte del ciclo *Spiritus domini replevit orbem* (MCD C37a)

Concordanze (secondo <<http://www.gaspar-van-weerbeke.sbg.ac.at/>>): I-Pc A.17, cc. 82v–83r; RISM 1505/2 (*Motetti IV*, Petrucci), n° 41.2 (Gaspar)

Ed. mod.: CMM 106.3, pp. 41–3; SCM 3, pp. 238–41

Bibliografia: CROLL 1954, pp. 68–70; BOORMAN 2006, p. 946

[IV.75]

Beata gens

cc. 122v–123r

GASPAR VAN WEERBEKE

Attribuzione: RISM 1505/2

Voci: 4

Parte del ciclo *Spiritus domini replevit orbem* (MCD C37a)

Concordanze (secondo <<http://www.gaspar-van-weerbeke.sbg.ac.at/>>): RISM 1505/2 (*Motetti IV*, Petrucci), n° 41.3 (Gaspar)

Ed. mod.: CMM 106.3, pp. 43–5; SCM 3, pp. 242–5

Bibliografia: CROLL 1954, pp. 76–8; BOORMAN 2006, p. 946

[IV.76]

Confirma hoc deus

cc. 123v–124r

GASPAR VAN WEERBEKE

Attribuzione: RISM 1505/2

Voci: 4

Parte del ciclo *Spiritus domini replevit orbem* (MCD C37a)

Concordanze (secondo <<http://www.gaspar-van-weerbeke.sbg.ac.at/>>): RISM 1505/2 (*Motetti IV*, Petrucci), n° 41.4 (Gaspar)

Ed. mod.: CMM 106.3, pp. 46–8; SCM 3, pp. 246–50

Bibliografia: CROLL 1954, pp. 78–9; BOORMAN 2006, p. 946

[IV.77]

Sancti spiritus adsit

cc. 124v–125r

ANONIMO

Attribuzione: vedi Note

Voci: 4

Parte del ciclo *Spiritus domini replevit orbem* (MCD C37a)

Concordanze: Librone 3, cc. 181v–182r = [III.46]

Note: Secondo WARD 1986, pp. 507–8, questo mottetto farebbe parte di un ipotetico ciclo di sette mottetti di cui gli altri sei sono attribuiti a Gaspar van Weerbeke in RISM 1505/2 (*Motetti IV*, Petrucci) e di conseguenza l'attribuzione a Weerbeke sarebbe sottintesa anche per questa composizione. LINDMAYR – BRANDL 1992 e PAVANELLO 2009, pp. 150–1 e 156–7, ritengono però che questo mottetto non possa appartenere al ciclo per ragioni testuali e stilistiche; di conseguenza anche l'attribuzione a Weerbeke è da considerarsi dubbia.

Ed. mod.: CMM 106.3, pp. 56–7

Bibliografia: WARD 1986, pp. 507–8; LINDMAYR – BRANDL 1992; PAVANELLO 2009, pp. 150–1, 156–7

[IV.78]

Beata es virgo puerpera

cc. 125v–126r

ANONIMO

Voci: 4

Parte del ciclo *Beata es virgo puerpera* (MCD C38)

Concordanze: —

- [IV.79] cc. 126v–127r
O sacra virginitas ANONIMO
Voci: 4
Parte del ciclo *Beata es virgo puerpera* (MCD C38)
Concordanze: —
- [IV.80] cc. 127v–128r
Ave Maria spiritus sancti ANONIMO
Voci: 4
Parte del ciclo *Beata es virgo puerpera* (MCD C38)
Concordanze: —
- [IV.81] cc. 128v–129r
Salve mundi lux et vita ANONIMO
Voci: 4
Parte del ciclo *Beata es virgo puerpera* (MCD C38)
Concordanze: —
- [IV.82] cc. 129v–130r
Beata dei genitrix [LOYSET COMPÈRE?]
Voci: 4 Attribuzione: ANNALI 1885, p. 181
Parte del ciclo *Beata dei genitrix* (MCD C39)
Concordanze: Librone 1, cc. 170v–171r (*Beata es virgo Maria*) = [I.128]
Note: *Beata dei genitrix* e il mottetto *Beata es virgo Maria* copiato nel Librone 1 differiscono solo nell'incipit testuale.
Bibliografia: ANNALI 1885, p. 181
- [IV.83] cc. 130v–131r
Beata virgo Maria [LOYSET COMPÈRE?]
Voci: 4 Attribuzione: WARD 1986, p. 502
Parte del ciclo *Beata dei genitrix* (MCD C39)
Concordanze: —
Bibliografia: WARD 1986, p. 502
- [IV.84] cc. 131v–132r
O post partum munda [LOYSET COMPÈRE?]
Voci: 4 Attribuzione: ANNALI 1885, p. 181
Parte del ciclo *Beata dei genitrix* (MCD C39)
Concordanze: —
Bibliografia: ANNALI 1885, p. 181

- [IV.85] cc. 132v–133r
Quam pulchra es GASPAR VAN WEERBEKE
Voci: 4 Attribuzione: Librone 1; Librone 2
Parte del ciclo *Quam pulchra es* (versione a 3 mottetti, MCD C13c)
Concordanze: Librone 1, cc. 134v–135r = [I.98]; Librone 2, cc. 48v–49r = [II.13]
Note: Elencato come *O quam pulchra es* in WARD 1986, p. 502, che privilegia la lezione del Bassus.
Ed. mod.: AMMM 11, pp. 44–7; CMM 106.3, pp. 20–2
Bibliografia: CROLL 1954, pp. 228–9; NOBLIT 1968; CRAWFORD 1970; WARD 1986; GASSER 2001, pp. 285–303; FILIPPI 2019
- [IV.86] cc. 133v–134r
Mater patris filia GASPAR VAN WEERBEKE
Voci: 4 Attribuzione: Librone 1
Parte del ciclo *Quam pulchra es* (versione a 3 mottetti, MCD C13c)
Concordanze: Librone 1, cc. 140v–141r = [I.104]
Ed. mod.: AMMM 11, pp. 67–71; CMM 106.3, pp. 33–5
Bibliografia: CROLL 1954, pp. 236–7; cfr. anche [IV.85]
- [IV.87] cc. 134v–135r
O pulcherrima mulierum GASPAR VAN WEERBEKE
Voci: 4 Attribuzione: Librone 1
Parte del ciclo *Quam pulchra es* (versione a 3 mottetti, MCD C13c)
Concordanze: Librone 1, cc. 137v–138r = [I.101]
Ed. mod.: AMMM 11, pp. 54–7; CMM 106.3, pp. 25–7
Bibliografia: CROLL 1954, pp. 231–2; cfr. anche [IV.85]
- [IV.88] cc. 135v–141r
Missa [GCS] ANONIMO
Voci: 4
Concordanze: —
- [IV.89] cc. 141v–142r
Quia fecit mihi magna ANONIMO
Voci: 2
Concordanze: —
Note: Versetto n° 4 del Magnificat.
- [IV.90] cc. 141v–142r
Esurientes sexti toni ANONIMO
Voci: 2
Concordanze: —
Note: Versetto n° 8 del Magnificat.

[IV.91]

Fecit potentiam

Voci: 2

Concordanze: —

Note: Versetto n° 6 del Magnificat.

CC. 142V-143F

ANONIMO

[IV.92]

Sicut locutus est sexti toni

Voci: 2

Concordanze: —

Note: Versetto n° 10 del Magnificat.

CC. 142V-143F

ANONIMO

[IV.93]

Ognun driza al ciel el viso

Voci: 4

Concordanze: —

CC. 143V-144F

ANONIMO

ELENCO DELLE OPERE CITATE NEL CATALOGO

A) Studi

ANNALI 1885

Annali della Fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente: Appendici, vol. II, G. Brigola, Milano 1885.

BERWIN – HIRSCHFELD 1892

Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen, Wien 1892: Fach-Katalog der Abtheilung des Königreiches Italien, hrsg. von Adolfo Berwin und Robert Hirschfeld, Selbstverlag der Ausstellungs-Commission, Wien 1892.

BLACKBURN 1997

BLACKBURN, BONNIE J., *For Whom Do the Singers Sing?*, «Early Music», xxv/4 1997, pp. 593–610.

BLACKBURN 2000

BLACKBURN, BONNIE J., *Masses Based on Popular Songs and Solmization Syllables*, in *The Josquin Companion*, ed. by Richard Sherr, Oxford University Press, Oxford – New York 2000, pp. 51–87.

BLACKBURN 2001

BLACKBURN, BONNIE J., *The Dispute about Harmony c. 1500 and the Creation of a New Style*, in *Théorie et analyse musicales, 1450–1650: Actes du colloque international, Louvain-La-Neuve, 23–25 septembre 1999 = Music Theory and Analysis, 1450–1650: Proceedings of the International Conference, Louvain-La-Neuve, 23–25 September 1999*, ed. by Anne-Emmanuelle Ceulemans, Département d'Histoire de l'Art et d'Archéologie – Collège Érasme, Louvain-la-Neuve 2001, pp. 1–37.

BLACKBURN 2019

BLACKBURN, BONNIE J., *Variations on Agricola's «Si dedero»: A Motet Cycle Unmasked*, in *Codici per cantare: I Libroni del Duomo nella Milano sforzesca*, a c. di Daniele V. Filippi e Agnese Pavanello, LIM, Lucca 2019, pp. 187–217.

BLOXAM 1992

BLOXAM, M. JENNIFER, «*La Contenance Italienne*»: *The Motets on «Beata es Maria» by Compère, Obrecht and Brumel*, «Early Music History», xi 1992, pp. 39–89.

BOKULICH 2017

BOKULICH, CLARE, *Contextualizing Josquin's «Ave Maria ... virgo serena»*, «The Journal of Musicology», xxxiv/2 2017, pp. 182–240.

BOORMAN 2006

BOORMAN, STANLEY, *Ottaviano Petrucci: A Catalogue Raisonné*, Oxford University Press, New York 2006.

BOSI 2005

BOSI, CARLO, «*Tant que mon/nostre argent dura*»: Die Überlieferung und Bearbeitung einer «populären» Melodie in fünf mehrstimmigen Sätzen, «*Acta Musicologica*», LXXVII/2 2005, pp. 205–28.

BRIDGMAN 1967

BRIDGMAN, NANIE, *Manuscripts clandestins. A propos du Ms. Rés. 862 de la Bibliothèque Nationale de Paris, Fonds du Conservatoire*, «*Revue de Musicologie*», LIII/1 1967, pp. 21–7.

BROWN 1992

BROWN, HOWARD MAYER, *On Veronica and Josquin*, in *New Perspectives on Music: Essays in Honor of Eileen Southern*, ed. by Josephine Wright and Samuel Floyd, Harmonie Park Press, Warren, MI 1992 (Detroit Monographs in Musicology, 11), pp. 49–61.

BURKHOLDER 1985

BURKHOLDER, J. PETER, *Johannes Martini and the Imitation Mass of the Late Fifteenth Century*, «*Journal of the American Musicological Society*», XXXVIII/3 1985, pp. 470–523.

CHIU 2017

CHIU, REMI, *Plague and Music in the Renaissance*, Cambridge University Press, Cambridge 2017.

CRAWFORD 1970

CRAWFORD, DAVID E., *Review of: Thomas Lee Noblitt – The Motetti Missales of the Late 15th Century*, «*Current Musicology*», x 1970, pp. 102–8.

CROLL 1954

CROLL, GERHARD, *Das Motettenwerk Gaspars van Weerbeke*, tesi di dottorato, Georg-August Universität 1954.

CUMMING 1999

CUMMING, JULIE E., *The Motet in the Age of Du Fay*, Cambridge University Press, Cambridge 1999.

CUMMINGS 1997

CUMMINGS, ANTHONY M., *Notes on a Josquin Motet and Its Sources*, in *Music in Renaissance Cities and Courts: Studies in Honor of Lewis Lockwood*, ed. by Jessie Ann Owens, Harmonie Park Press, Warren, MI 1997 (Detroit Monographs in Musicology, 18), pp. 113–22.

D'ACCONE 1986

Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, MS K.I.2, ed. by Frank D'Accone, Garland, New York 1986 (Renaissance Music in Facsimile, 17).

DEGRADA 1983

DEGRADA, FRANCESCO, *Musica e musicisti nell'età di Ludovico il Moro*, in *Milano nell'età di Ludovico il Moro: Atti del convegno internazionale (Milano, 28 febbraio–4 marzo 1983)*, 2 voll., Archivio storico civico e Biblioteca Trivulziana, Milano 1983, II, pp. 409–16.

DÈZES 1927–28

DÈZES, KARL, *Das Dufay zugeschriebene «Salve Regina» eine deutsche Komposition. Stilkritische Studie*, «*Zeitschrift für Musikwissenschaft*», x 1927–28, pp. 327–62.

DIERGARTEN 2017

DIERGARTEN, FELIX, «*Aut propter devotionem, aut propter sonorositatem*»: Compositional Design of Late Fifteenth-Century Elevation Motets in Perspective, «*Journal of the Alamire Foundation*», IX/1 2017, pp. 61–86.

DRAKE 2009

DRAKE, WARREN, *A Postscript to Petrucci's Motetti B: A Closer Look at the «Secret Manuscript» in the Paris Copy*, in «*Uno gentile et subtile ingenio*»: *Studies in Renaissance Music in Honour of Bonnie J. Blackburn*, ed. by M. Jennifer Bloxam, Gioia Filocamo, and Leofranc Holford-Strevens, Brepols, Turnhout 2009 (Collection «*Épitome musical*»), pp. 283–94.

EITNER 1900–04

EITNER, ROBERT, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der Christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, 10 voll., Breitkopf & Härtel, Leipzig 1900–04.

ELDERS 1998

ELDERS, WILLEM, *New Light on the Dating of Josquin's «Hercules» Mass*, «*Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*», II 1998, pp. 112–49.

FALLOWS 1982

FALLOWS, DAVID, *Dufay*, Dent, London 1982 (The Master Musicians).

FALLOWS 2009

FALLOWS, DAVID, *Josquin*, Brepols, Turnhout 2009 (Collection «*Épitome musical*»).

FERRO 2019

FERRO, EVA, «*Old Texts for New Music*»? *Textual and Philological Observations on the Cycles «Salve mater salvatoris» and «Ave Domine Iesu Christe» from Librone 1*, in *Motet Cycles between Devotion and Liturgy*, ed. by Daniele V. Filippi and Agnese Pavanello, Schwabe, Basel 2019 (Schola Cantorum Basiliensis Scripta, 7), pp. 189–218.

FIEDLER 1997

FIEDLER, ERIC F., *Die Messen des Gaspar van Weerbeke: (ca. 1445–nach 1517)*, Schneider, Tutzing 1997 (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft, 26).

FILIPPI 2012

FILIPPI, DANIELE V., *Text, Form, and Style in Franchino Gaffurio's Motets*, in *The Motet around 1500: On the Relationship between Imitation and Text Treatment?*, ed. by Thomas Schmidt-Beste, Brepols, Turnhout 2012, pp. 383–410.

FILIPPI 2019

FILIPPI, DANIELE V., *Breve guida ai «motetti missales» (e dintorni)*, in *Codici per cantare: I Libroni del Duomo nella Milano sforzesca*, a c. di Daniele V. Filippi e Agnese Pavanello, LIM, Lucca 2019, pp. 139–69.

FINSCHER 1954

FINSCHER, LUDWIG, *Die Messen und Motetten Loyset Compères*, tesi di dottorato, Georg-August Universität 1954.

FINSCHER 1964

FINSCHER, LUDWIG, *Loyset Compère (c.1450–1518): Life and Works*, American Institute of Musicology, [Roma] 1964 (Musicological Studies and Documents, 12).

FINSCHER 2000

FINSCHER, LUDWIG, *Four-Voice Motets*, in *The Josquin Companion*, ed. by Richard Sherr, Oxford University Press, Oxford – New York 2000, pp. 249–79.

GANCARCZYK – HLÁVKOVÁ-MRÁČKOVÁ 2017

GANCARCZYK, PAWEŁ – HLÁVKOVÁ-MRÁČKOVÁ, LENKA, *The Lviv Fragments and Missa «L'homme armé sexti toni»*: *Questions on Early Josquin Reception in Central Europe*, «Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis», LXVII/1–2 2017, pp. 139–61.

GASSER 1999

GASSER, NOLAN, «*Beata et venerabilis Virgo*»: *Music and Devotion in Renaissance Milan*, in *Crossing Boundaries: Issues of Cultural and Individual Identities in the Middle Ages and the Renaissance*, ed. by Sally McKee, Brepols, Turnhout 1999, pp. 203–38.

GASSER 2001

GASSER, NOLAN IRA, *The Marian Motet Cycles of the Gaffurius Codices: A Musical and Liturgico-Devotional Study*, tesi di dottorato, Stanford University 2001.

Grove Music Online

Grove Music Online – Oxford Music Online, Oxford University Press, <<http://www.oxfordmusiconline.com>>.

HAMM 1960

HAMM, CHARLES, *The Manuscript San Pietro B80*, «Revue Belge de Musicologie/Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap», XIV 1960, pp. 40–55.

JEPPESEN 1931

JEPPESEN, KNUD, *Die 3 Gaffurius-Kodizes der Fabbrica del Duomo, Milano*, «Acta Musicologica», III/1 1931, pp. 14–28.

KAYE 1992

KAYE, PHILIP R., *The Sacred Music of Gilles Binchois*, Oxford University Press, Oxford – New York 1992.

KIRSCH 1966

KIRSCH, WINFRIED, *Die Quellen der mehrstimmigen Magnificat- und Te Deum-Vertonungen bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, Schneider, Tutzing 1966.

LEVERETT 1990

LEVERETT, ADELYN P., *A Paleographical and Repertorial Study of the Manuscript Trento, Castello del Buonconsiglio, 91 (1378)*, tesi di dottorato, Princeton University 1990.

LEVERETT 1994

LEVERETT, ADELYN P., *An Early Missa Brevis in Trent Codex 91*, in *Music in the German Renaissance*, ed. by John Kmetz, Cambridge University Press, Cambridge 1994, pp. 52–73.

LINDMAYR-BRANDL 1992

LINDMAYR-BRANDL, ANDREA, *Gaspar van Weerbeke and the Motet «Sancti Spiritus adsit nobis gratia» (An Analytic Study in the Diplomatic Environment of the «Motetti Missales»)*, «Musica Disciplina», XLVI 1992, pp. 105–31.

LOCKWOOD 2005

LOCKWOOD, LEWIS, *Petrucchi's Edition of Josquin's «Missa Hercules Dux Ferrarie»*, in *Venezia 1501: Petrucci e la stampa musicale = Venice 1501: Petrucci, Music, Print and Publishing: Atti del Convegno internazionale di studi. Venezia, Palazzo Giustinian Lolin, 10–13 Ottobre 2001*, a c. di Giulio Cattin, Fondazione Levi, Venezia 2005 (Serie 3, Studi Musicologici. B, Atti di Convegni, 6), pp. 391–5.

LOCKWOOD 2009

LOCKWOOD, LEWIS, *Music in Renaissance Ferrara, 1400–1505: The Creation of a Musical Center in the Fifteenth Century*, Oxford University Press, Oxford 2009².

LONOCE 2010

LONOCE, SERGIO, *Gaffurio perfectus musicus: lettura dei «motetti missales»*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, a. a. 2009–2010.

MAAS 1968

MAAS, CHRIS, *Determinering van Codex 73 uit de illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch*, «Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis», XXI/1 1968, pp. 37–45.

MACEY 1989

MACEY, PATRICK, *Josquin's 'Little' «Ave Maria»: A Misplaced Motet from the «Vultum tuum» Cycle?*, «Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis», XXXIX 1989, pp. 38–53.

MACEY 1996

MACEY, PATRICK, *Galeazzo Maria Sforza and Musical Patronage in Milan: Compère, Weerbeke and Josquin*, «Early Music History», XV 1996, pp. 147–212.

MAGRO 2017

MAGRO, AGOSTINO, *Ancora sui procedimenti di parafrasi polifonica nelle messe di Antoine Brumel. Il caso della «Missa de Dringhs»*, «Rivista di analisi e teoria musicale», XXIII/2 2017, pp. 165–93.

MERKLEY – MERKLEY 1999

MERKLEY, PAUL A. – MERKLEY, LORA L.M., *Music and Patronage in the Sforza Court*, Brepols, Turnhout 1999 (Studi sulla storia della musica in Lombardia, 3).

MGG Online

Die Musik in Geschichte und Gegenwart Online, <<https://www.mgg-online.com/>>.

MILLER 1968

MILLER, CLEMENT A., *The Musical Source of Brumel's «Missa Dringhs»*, «Journal of the American Musicological Society», XXI/2 1968, pp. 200–4.

MITCHELL 2004

MITCHELL, ROBERT J., *Musical Counterparts to the «Wilhelmus Duffay» «Salve Regina» Setting in MunBS 3154*, «Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis», LIV/1 2004, pp. 9–22.

NATVIG 1999

NATVIG, MARY, *The Magnificat Group of Antoine Busnoys: Aspects of Style and Attribution*, in *Antoine Busnoys: Method, Meaning, and Context in Late Medieval Music*, ed. by Paula Higgins, Clarendon Press, Oxford 1999, pp. 257–76.

NOBLITT 1968

NOBLITT, THOMAS L., *The Ambrosian «Motetti Missales» Repertory*, «Musica Disciplina», XXII 1968, pp. 77–103.

NOBLITT 1974a

NOBLITT, THOMAS L., «*Contrafacta*» in Isaac's «*Missae Wohlauf, Gesell, von Hinnen*», «Acta Musicologica», XLVI/2 1974, pp. 208–16.

NOBLITT 1974b

NOBLITT, THOMAS L., *Manuscript Mus. 1/D/506 of the Sächsische Landesbibliothek, Dresden (Olim Annaberg, Bibliothek der St. Annenkirche, MS. 1126)*, «Musica Disciplina», XXVIII 1974, pp. 81–127.

NOBLITT 1975

NOBLITT, THOMAS L., *Addendum: «Contrafacta» in Isaac's «Missae Wohlauf, Gesell, von Hinnen»*, «Acta Musicologica», XLVII/1 1975, p. 192.

PANTAROTTO 2019

PANTAROTTO, MARTINA, *Franchino Gaffurio maestro di cantori e di copisti: analisi codicologico-paleografica dei Libroni della Fabbrica del Duomo*, in *Codici per cantare: I Libroni del Duomo nella Milano sforzesca*, a c. di Daniele V. Filippi e Agnese Pavanello, LIM, Lucca 2019, pp. 103–38.

PAVANELLO 2009

PAVANELLO, AGNESE, *Il ciclo di mottetti «In honorem sancti spiritus» di Gaspar van Weerbeke: un'ipotesi sulla sua origine*, «Musica Disciplina», LIV 2009, pp. 147–80.

PAVANELLO 2017

PAVANELLO, AGNESE, *The Elevation as Liturgical Climax in Gesture and Sound: Milanese Elevation Motets in Context*, «Journal of the Alamire Foundation», IX/1 2017, pp. 33–59.

PLANCHART 2000

PLANCHART, ALEJANDRO ENRIQUE, *Masses on Plainsong Cantus Firmi*, in *The Josquin Companion*, ed. by Richard Sherr, Oxford University Press, Oxford – New York 2000, pp. 89–150.

PLANCHART 2018

PLANCHART, ALEJANDRO ENRIQUE, *Guillaume Du Fay: The Life and Works*, 2 voll., Cambridge University Press, Cambridge 2018.

POPE – KANAZAWA 1978

POPE, ISABEL – KANAZAWA, MASAKATA, *The Musical Manuscript Montecassino 871: A Neapolitan Repertory of Sacred and Secular Music of the Late Fifteenth Century*, The Clarendon Press, Oxford 1978.

REYNOLDS 1981

REYNOLDS, CHRISTOPHER, *The Origins of San Pietro B 80 and the Development of a Roman Sacred Repertory*, «Early Music History», I 1981, pp. 257–304.

REYNOLDS 2003

REYNOLDS, CHRISTOPHER, *Interpreting and Dating Josquin's «Missa Hercules Dux Ferrariae»*, in *Early Musical Borrowing*, ed. by Honey Meconi, Routledge, New York – London 2003, pp. 91–110.

RIFKIN 2003

RIFKIN, JOSHUA, *Munich, Milan, and a Marian Motet: Dating Josquin's «Ave Maria ... virgo serena»*, «Journal of the American Musicological Society», LVI/2 2003, pp. 239–350.

RIFKIN 2007

RIFKIN, JOSHUA, *A Song Mass in Siena*, «The Journal of Musicology», XXIV/4 2007, pp. 447–76.

RIFKIN 2019

RIFKIN, JOSHUA, *Milan, Motet Cycles, Josquin: Further Thoughts on a Familiar Topic*, in *Motet Cycles between Devotion and Liturgy*, ed. by Daniele V. Filippi and Agnese Pavanello, Schwabe, Basel 2019 (Schola Cantorum Basiliensis Scripta, 7), pp. 221–336.

RODIN 2012

RODIN, JESSE, *Josquin's Rome: Hearing and Composing in the Sistine Chapel*, Oxford University Press, Oxford – New York 2012.

ROSSI 2019

ROSSI, FRANCESCO ROCCO, *Franchino Gaffurio compositore: tra indagine stilistica e nuove conferme attributive*, in *Codici per cantare: I Libroni del Duomo nella Milano sforzesca*, a c. di Daniele V. Filippi e Agnese Pavanello, LIM, Lucca 2019, pp. 219–32.

SHERR 2001

SHERR, RICHARD, *Josquin's Red Nose*, in *Essays on Music and Culture in Honor of Herbert Kellman*, ed. by Barbara Haggh, Minerve, Paris 2001, pp. 209–40.

SHERR 2011

SHERR, RICHARD, *What Were They Thinking?: «Sola caret monstis» at the Papal Court*, in *Essays on Renaissance Music in Honour of David Fallows: «Bon jour, bon mois, et bonne estrenne»*, ed. by Fabrice Fitch and Jacobijn Kiel, The Boydell Press, Woodbridge 2011 (Studies in Medieval and Renaissance Music, 11), pp. 163–9.

SHINE 1953

SHINE, JOSEPHINE M., *The Motets of Jean Mouton*, tesi di dottorato, 3 voll., New York University 1953.

SMIJERS 1940

SMIJERS, ALBERT, *Meerstemmige Muziek van de illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch*, «Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis», XVI/1 1940, pp. 1–30.

SNOW 1969

SNOW, ROBERT J., *The Mass-Motet Cycle: A Mid-Fifteenth-Century Experiment*, in *Essays in Musicology in Honor of Dragan Plamenac on His 70th Birthday*, ed. by Gustave Reese and Robert J. Snow, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, PA 1969, pp. 301–20.

SPARKS 1975

SPARKS, EDGAR H., *Cantus Firmus in Mass and Motet 1420–1520*, Da Capo Press, New York 1975.

STAEHELIN 1973

STAEHELIN, MARTIN, *Möglichkeiten und praktische Anwendung der Verfasserbestimmung an anonym überlieferten Kompositionen der Josquin-Zeit*, «Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis», XXIII/2 1973, pp. 79–91.

STAEHELIN 1977

STAEHELIN, MARTIN, *Die Messen Heinrich Isaacs*, vol. III: *Studien zu Werk- und Satztechnik in den Messenkompositionen von Heinrich Isaac*, Paul Haupt, Bern – Stuttgart 1977 (Publikationen der Schweizerischen Musikforschende Gesellschaft/Publications de la Société suisse de musicologie, II, 28).

STEIB 1993

STEIB, MURRAY, *Loyset Compère and His Recently Rediscovered «Missa De tous biens pleine»*, «The Journal of Musicology», XI/4 1993, pp. 437–54.

STEIB 2014

STEIB, MURRAY, *Herculean Labours: Johannes Martini and the Manuscript Modena, Biblioteca Estense, MS a.M.1.13*, «Early Music History», XXXIII 2014, pp. 183–257.

TORELLI 2019

TORELLI, DANIELE, *Gli inni e il repertorio per l'ufficio nei Libroni gaffuriani*, in *Codici per cantare: I Libroni del Duomo nella Milano sforzesca*, a c. di Daniele V. Filippi e Agnese Pavanello, LIM, Lucca 2019, pp. 233–71.

WARD 1986

WARD, LYNN HALPERN, *The «Motetti Missales» Repertory Reconsidered*, «Journal of the American Musicological Society», xxxix/3 1986, pp. 491–523.

WEGMAN 1987

WEGMAN, ROB C., *Twin of Johannes Ockeghem's «Missa Quinti Toni» in San Pietro B 80*, «Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis», xxxvii 1987, pp. 25–4.

B) Edizioni

AMMM – Archivium Musices Metropolitanum Mediolanense

- 1: GAFFURIO, FRANCHINO, *Messe*, vol. I, a c. di Amerigo Bortone, Veneranda Fabbrica del Duomo, Milano 1958.
- 2: GAFFURIO, FRANCHINO, *Messe*, vol. II, a c. di Amerigo Bortone, Veneranda Fabbrica del Duomo, Milano 1959.
- 3: GAFFURIO, FRANCHINO, *Messe*, vol. III, a c. di Amerigo Bortone, Veneranda Fabbrica del Duomo, Milano 1960.
- 4: GAFFURIO, FRANCHINO, *Magnificat*, a c. di Fabio Fano, Veneranda Fabbrica del Duomo, Milano 1959.
- 5: GAFFURIO, FRANCHINO, *Mottetti*, a c. di Luciano Migliavacca, Veneranda Fabbrica del Duomo, Milano 1959.
- 6: ANONIMI, *Messe*, a c. di Fabio Fano, Veneranda Fabbrica del Duomo, Milano 1966.
- 7: ANONIMI, *Magnificat*, a c. di Fabio Fano, Veneranda Fabbrica del Duomo, Milano 1965.
- 9: ANONIMI, *Mottetti*, a c. di Luciano Migliavacca, Veneranda Fabbrica del Duomo, Milano 1961.
- 10: ISAAC, HEINRICH, *Messe*, a c. di Fabio Fano, Veneranda Fabbrica del Duomo, Milano 1962.
- 11: WEERBEKE, GASPAR VAN, *Messe e mottetti*, a c. di Giampiero Tintori, Veneranda Fabbrica del Duomo, Milano 1963.
- 12: MARTINI, JOHANNES, *Magnificat e messe*, a c. di Benvenuto Disertori, Veneranda Fabbrica del Duomo, Milano 1964.
- 13: COMPÈRE, LOYSET, *Messe, Magnificat e mottetti*, a c. di Dino Faggion, Veneranda Fabbrica del Duomo, Milano 1968.
- 15: JOSQUIN DES PRES E VARI, *Messe, Magnificat, mottetto e inno*, a c. di Amerigo Bortone, Veneranda Fabbrica del Duomo, Milano 1969.

CMM – Corpus Mensurabilis Musicae

- 1.5: DUFAY, GUILLAME, *Opera Omnia*, vol. v: *Compositiones liturgicae minores*, ed. by Heinrich Besseler, American Institute of Musicology, Roma 1966.

- 5.1: BRUMEL, ANTOINE, *Opera Omnia*, vol. I: *Missae Je nay duel, Berzerette savoyenne, Ut re mi fa sol, L'Homme armé, Victimae paschali*, ed. by Barton Hudson, American Institute of Musicology, [s.l.] 1969.
- 5.2: BRUMEL, ANTOINE, *Opera Omnia*, vol. II: *Missa Bon temps, Missa Dominicalis, Missa Descendi in hortum, Missa Sine nomine*, ed. by Barton Hudson, American Institute of Musicology, [s.l.] 1970.
- 5.4: BRUMEL, ANTOINE, *Opera Omnia*, vol. IV: *Missa de Beata Virgine, Missa de Dringhs, Missa A l'ombre d'ung buissonet, Missa pro Defunctis, Mass Sections*, ed. by Barton Hudson, American Institute of Musicology, [s.l.] 1970.
- 10.1: GAFURIUS, FRANCHINUS, *Collected Musical Works*, vol. I [*Masses: Missa de Carnival, Missa Sexti toni irregularis*], ed. by Ludwig Finscher, American Institute of Musicology, Roma 1955.
- 10.2: GAFURIUS, FRANCHINUS, *Collected Musical Works*, vol. II [*Missae: Kyrie et Agnus Dei ad Missam sexti toni irregularis, Missa (in Nat. D.N.J.C.) Omnipotens genitor, Missa Sanctae Catherinae V. et M. quarti toni, Missa de tous biens pleine, Missa de O clara luce, Missa (sine nomine), Missa brevis primi toni*], ed. by Ludwig Finscher, American Institute of Musicology, Roma 1960.
- 15.1: COMPÈRE, LOYSET, *Opera Omnia*, vol. I [*Missae: Missa L'Homme armé, Missa Alles regrets, Missa brevis sine nomine, Credo sine nomine, Credo Mon père, Mon père m'a donné mari*], ed. by Ludwig Finscher, American Institute of Musicology, [s.l.] 1958.
- 15.2: COMPÈRE, LOYSET, *Opera Omnia*, vol. II [*Three motet cycles*], ed. by Ludwig Finscher, American Institute of Musicology, [s.l.] 1959.
- 15.3: COMPÈRE, LOYSET, *Opera Omnia*, vol. III [*Four tenor motets, four Magnificats, and two Esurientes*], ed. by Ludwig Finscher, American Institute of Musicology, [s.l.] 1959.
- 15.4: COMPÈRE, LOYSET, *Opera Omnia*, vol. IV [*Motets*], ed. by Ludwig Finscher, American Institute of Musicology, [s.l.] 1961.
- 18: TINCTORIS, JOHANNES, *Opera Omnia*, ed. by William Melin, American Institute of Musicology, [s.l.] 1976.
- 22.2: AGRICOLA, ALEXANDER, *Opera Omnia*, vol. II: *Missae, Fragmenta missarum*, ed. by Edward R. Lerner, American Institute of Musicology, [s.l.] 1963.
- 32.2: *Music of the Florentine Renaissance*, vol. II: *Collected Works of Alessandro Coppini, Bartolomeo degli Organi, Giovanni Serragli and Three Anonymous Works*, ed. by Frank A. D'Accone, American Institute of Musicology, [s.l.] 1967.
- 41: PULLOIS, JEAN, *Opera Omnia*, ed. by Peter Gülke, American Institute of Musicology, [s.l.] 1967.
- 65.6: ISAAC, HEINRICH, *Opera Omnia*, vol. VI [*Four-voice Masses I*], ed. by Edward R. Lerner, American Institute of Musicology – Hänssler-Verlag, Neuhausen-Stuttgart 1984.
- 65.7: ISAAC, HEINRICH, *Opera Omnia*, vol. VII [*Four-voice Masses II*], ed. by Edward R. Lerner, American Institute of Musicology – Hänssler-Verlag, Neuhausen-Stuttgart 1984.
- 65.8: ISAAC, HEINRICH, *Opera Omnia*, vol. VIII [*Four- and six-voice Masses*], ed. by Edward R. Lerner, American Institute of Musicology – Hänssler-Verlag, Neuhausen-Stuttgart 1998.
- 90.1: PRIORIS, JOHANNES, *Opera Omnia*, vol. I [*Masses*], ed. by T. Herman Keahey, American Institute of Musicology – Hänssler-Verlag, Neuhausen-Stuttgart 1982.
- 106.1: WEERBEKE, GASPAR VAN, *Collected Works*, vol. I: *Masses, Part 1*, ed. by Agnese Pavanello in collaboration with Andrea Lindmayr-Brandl, American Institute of Musicology, Middleton, WI 2016.

- 106.3: WEERBEKE, GASPAR VAN, *Collected Works*, vol. III: *The Motet Cycles*, ed. by Andrea Lindmayr-Brandl, American Institute of Musicology – Hänssler-Verlag, Neuhausen-Stuttgart 1998.
- 106.4: WEERBEKE, GASPAR VAN, *Collected Works*, vol. IV: *Motets*, ed. by Agnese Pavanello in collaboration with Andrea Lindmayr-Brandl, American Institute of Musicology, Middleton, WI 2010.

EdM – Das Erbe deutscher Musik

- 32–34: *Der Mensuralkodex des Nikolaus Apel: MS 1494 der Universitätsbibliothek Leipzig*, hrsg. von Rudolf Gerber, 3 voll., Bärenreiter, Kassel 1956–1975.
- 72–73: *Annaberger Chorbuch: Sächsische Landesbibliothek Mus. 1-D-505 (Ms. 1248)*, hrsg. von Jürgen Kindermann, 2 voll., Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 2017.
- 76–78: *Der Kodex Berlin 40021: Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz Berlin Mus. ms 40021*, hrsg. von Martin Just, 3 voll., Bärenreiter, Kassel 1990–1991.
- 80–83: *Der Kodex des Magister Nicolaus Leopold: Staatsbibliothek München Mus MS 3154*, hrsg. von Thomas Noblitt, 4 voll., Bärenreiter, Kassel 1987–1996.

JW – Werken van Josquin des Près, uitgegeven door A. Smijers

- 46: *Motetten, bundel XX*, a c. di Myroslaw Antonowycz, Amsterdam 1969.
- 55: *Supplement*, a c. di Myroslaw Antonowycz e Willem Elders, Amsterdam 1969.

MMR – Masters ad Monuments of the Renaissance

- 5.2: BUSNOYS, ANTOINE, *Collected Works*, vol. II: *The Latin-texted Works: Music*, ed. by Richard Taruskin, The Broude Trust, New York 1990.
- 5.3: BUSNOYS, ANTOINE, *Collected Works*, vol. III: *The Latin-texted Works: Commentary*, ed. by Richard Taruskin, The Broude Trust, New York 1990.

NJE – New Josquin Edition

Ogni volume comprende il tomo dell'edizione e quello del *Critical Commentary*, indicato con [CC] nelle schede del catalogo.

- 3: *Masses Based on Gregorian Chants 1: Missa Ave maris stella; Missa De beata virgine*, ed. by Willem Elders, Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, Utrecht 2003.
- 6: *Masses Based on Secular Monophonic Songs 2: Missa L'homme armé [quarti toni]; Missa L'homme armé sexti toni; Missa L'homme armé super voces musicales*, ed. by Jesse Rodin, Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, Utrecht 2014.
- 11: *Masses Based on Solmisation Themes: Missa Hercules Dux Ferrarie; Missa La sol fa re mi*, ed. by James Haar and Lewis Lockwood, Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, Utrecht 2002.
- 22: *Motets on Non-biblical Texts, 2: De domino Jesu Christo*, vol. II: *O domine Jesu Christe; Qui velatus facie fuisti; Tu solus qui facis mirabilia; Victimae paschali laudes 4v*, ed. by Bonnie Blackburn, Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, Utrecht 2003.

- 23: *Motets on Non-biblical Texts, 3: De beata Maria virgine*, vol. 1: *Alma redemptoris mater; Alma redemptoris mater/Ave regina; Ave Maria I; Ave Maria II; Ave maris stella; Ave maris stella (Strophe 4); Ave mundi spes Maria; Ave nobilissima creatura; Ave virgo sanctissima; Benedicta es, celorum regina*, ed. by Willem Elders, Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, Utrecht 2006.
- 25: *Motets on Non-biblical Texts, 5: De beata Maria virgine*, vol. III, ed. by Willem Elders, Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, Utrecht 2009.
- 26: *Motets on Texts Pro diversis temporibus et festis and on Miscellaneous Texts*, ed. by Ton Braas, Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, Utrecht 2012.

NOE – New Obrecht Edition

- 10: *Missa Plurimorum carminum I; Missa Plurimorum carminum II*, ed. by Thomas Noblitt, Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, Utrecht 1991.

RRMMA – Recent Researches in the Music of the Middle Ages and Early Renaissance

- 34: MARTINI, JOHANNES, *Masses without Known Polyphonic Models*, ed. by Elaine Moohan, A-R Editions, Madison, WI 1999.
- 35: MARTINI, JOHANNES, *Masses with Known Polyphonic Models*, ed. by Elaine Moohan, A-R Editions, Madison, WI 1999.
- 39: MARTINI, JOHANNES – BREBIS, JOHANNES, *Sacred music, Part 1: Hymns, Magnificats, Motets, and Passions*, ed. by Murray Steib, A-R Editions, Middleton, WI 2009.

SCM – Sixteenth-Century Motet

- 2: *Selections from Motetti C (Venice, 1504)*, ed. by Richard Sherr, Garland, New York 1991 (The Petrucci Motet Anthologies, 2).
- 3: *Selections from Motetti libro quarto (Venice, 1505)*, ed. by Richard Sherr, Garland, New York 1991 (The Petrucci Motet Anthologies, 3).

Torchi 1897

- TORCHI, LUIGI, *L'arte musicale in Italia*, vol. 1: *Composizioni sacre e profane a più voci, secolo XVI*, Ricordi, Milano 1897.

INDICE PER COMPOSITORE¹

AGRICOLA, ALEXANDER [III.3]

ANONIMI Antifone mariane: [I.85], [I.141], [III.73], [IV.41]; Inni: [I.1]–[I.5], [I.10]–[I.12]; Lamentazioni: [III.1]; Lauda: [IV.93]; Magnificat (e versetti): [I.6]–[I.9], [I.21], [I.33], [I.35]–[I.39], [III.42], [III.53]–[III.54], [IV.19], [IV.21], [IV.45], [IV.89]–[IV.92]; Messe: [II.23]–[II.24], [III.5], [III.15], [IV.88]; Messe (sezioni): [II.5], [II.8], [II.21], [III.7], [IV.9], [IV.55], [IV.65]; Mottetti: [I.22], [I.76]–[I.79], [I.88]–[I.89], [I.112]–[I.117], [I.139], [II.2], [III.32]–[III.41], [III.45]–[III.47], [III.55]–[III.61], [III.65]–[III.66], [III.68]–[III.72], [III.74], [IV.22]–[IV.27], [IV.32]–[IV.40], [IV.46]–[IV.50], [IV.61]–[IV.64], [IV.66]–[IV.71], [IV.77]–[IV.81]; Senza testo: [I.118]–[I.119], [IV.8]; Altro: [I.64]–[I.65], [II.42]

ARNULFUS (ARNOLFO GILIARDI?) [I.17]

BINCHOIS, GILLES DE BINS DETTO [I.86]

BRUMEL, ANTOINE [II.41], [III.4], [III.11]

[BUSNOYS, ANTOINE?] [I.16]

COMPÈRE, LOYSET Magnificat: [I.15], [I.18]; Messe (sezioni): [III.31]; Mottetti: [I.106]–[I.109], [I.111], [I.129]–[I.136], [II.10], [III.6], [III.19]–[III.20], [III.22], [III.51], [IV.28]

COMPÈRE, LOYSET? [III.12]

[COMPÈRE, LOYSET] Mottetti: [III.21], [III.23]–[III.26]

[COMPÈRE, LOYSET?] Messe (sezioni): [II.9], [IV.29]; Mottetti: [I.110], [I.120]–[I.128], [IV.30], [IV.82]–[IV.84]

COPPINI, ALESSANDRO [III.8]–[III.9], [III.29], [III.52]

DU FAY, GUILLAUME [I.14]

DU FAY, GUILLAUME? [I.140]

GAFFURIO, FRANCHINO Magnificat: [I.23]–[I.25], [I.27]–[I.32], [I.34], [III.16]; Messe: [II.4], [II.12], [II.22], [II.25]–[II.26], [II.28], [II.30], [II.32]–[II.33], [II.40], [III.13], [III.17]–[III.18], [III.30]; Mottetti: [I.13], [I.40]–[I.63], [I.66]–[I.69], [I.75], [I.80]–[I.81], [I.137]–[I.138], [II.3], [II.18], [II.27], [III.48], [III.50], [IV.51]–[IV.53]

[GAFFURIO, FRANCHINO] Mottetti: [II.29], [III.49]

[GAFFURIO, FRANCHINO?] Magnificat: [IV.18], [IV.20]; Messe: [II.31], [IV.2], [IV.6], [IV.12], [IV.15]; Messe (sezioni): [II.35]; Mottetti: [I.26], [I.70]–[I.74], [II.19], [II.34], [III.62]–[III.64], [IV.1], [IV.3]–[IV.5], [IV.7], [IV.10]–[IV.11], [IV.13]–[IV.14], [IV.16]–[IV.17], [IV.31], [IV.42]–[IV.44], [IV.54]

1. L'indice mantiene la distinzione fra i diversi tipi di attribuzione utilizzata nel Catalogo e spiegata nelle Note d'uso.

ISAAC, HEINRICH [II.1], [II.37]–[II.38], [III.14]

JOSQUIN DES PREZ Messe: [III.10], [III.27]–[III.28]; Mottetti: [III.44], [IV.57]–[IV.60],
[IV.72]

MARTINI, JOHANNES Magnificat: [I.19]–[I.20]; Messe: [II.6]–[II.7], [II.20]

MOUTON, JEAN [III.43]

OBRECHT, JACOB [II.36]

[PRIORIS, JOHANNES?] [III.2]

PULLOIS, JOHANNES [I.87]

RUPSCH, CONRAD [III.67]

[SPATARO, GIOVANNI?] [IV.56]

TINCTORIS, JOHANNES [II.11]

WEERBEKE, GASPAR VAN Messe: [II.39]; Mottetti: [I.82]–[I.84], [I.90]–[I.105], [II.13]–
[II.17], [IV.73]–[IV.76], [IV.85]–[IV.87]

INDICE PER TITOLO/INCIPIT²

- Accepta Christi munera* ([Gaffurio?]) [II.19]
Admirabile est nomen tuum (2^a p. di *Exultabit cor meum*) [I.116]
Adoramus te Christe ([Compère]) [III.24]
Adoramus te Christe ([Compère?]) [I.125]
Adoramus te Christe (2^a p. di *Stabat mater*, Gaffurio) [I.138], [III.50]
Adoramus te Christe (2^a p. di *Bone Iesu dulcis Christe*) [IV.38]
Agnus dei (1) [IV.55]
Agnus dei (2) [IV.65]
Agnus dei (2^a p. di *Diem novae gratiae*) [IV.32]
[Alia Missa brevis eiusdem toni?] ([Gaffurio?]) [II.31]
Alma redemptoris mater (Weerbeke) [I.99]
Alma redemptoris mater / Ave regina caelorum (Josquin) [III.44]
Ambrosi doctor venerande ([Gaffurio?]) [IV.31]
Anima mea liquefacta est (Weerbeke) [I.93]
Anna te mundo [III.57]
Assumpta est Maria ([Gaffurio?]) [IV.10]
Audi benigne conditor (Gaffurio) [I.81], [IV.52]
Ave cella novae legis ([Gaffurio?]) [I.74]
Ave corpus domini (2^a p. di *Ave regina caelorum mater*, Weerbeke) [I.102], [II.14]
Ave corpus Iesu Christi (2^a p. di *Quando venit ergo*, Gaffurio) [I.47]
Ave corpus Iesu Christi (2^a p. di *In signo glorifico*) [IV.35]
Ave decus virginalis ([Compère]) [III.21]
Ave domina angelorum (Weerbeke) vedi *Ave regina caelorum ave domina angelorum* (Weerbeke)
Ave domine Iesu Christe laus angelorum ([Compère?]) [I.121]
Ave domine Iesu Christe lumen caeli ([Compère?]) [I.122]
Ave domine Iesu Christe verbum patris ([Compère?]) [I.120]
Ave domine Iesu Christe vita dulcis ([Compère?]) [I.123]
Ave Maria gratia plena (Compère) [III.51]
Ave Maria gratia plena (Josquin) [IV.72]
Ave Maria spiritus sancti [IV.80]
Ave Maria stella matutina [III.47]
Ave mater gloriosa (Weerbeke) [I.91]
Ave mater salvatoris (2^a p. di *Ave verum corpus*, [Gaffurio?]) [II.34]
Ave mundi domina (Weerbeke) [I.90]
Ave mundi reparatrix [I.77]
Ave mundi spes Maria (Gaffurio) [I.54]
Ave regina caelorum ([Compère?]) [I.110]

2. Le attribuzioni apposte agli incipit fra parentesi seguono la distinzione utilizzata nel Catalogo e spiegata nelle Note d'uso; in assenza di indicazioni, le composizioni sono da intendersi come anonime.

- Ave regina caelorum ave domina angelorum* (Weerbeke) [I.94], [II.16]
Ave regina caelorum mater (Weerbeke) [I.102], [II.14]
Ave regina caelorum mater [III.37]
Ave salus infirmorum (Compère) [I.107], [III.20]
Ave sponsa verbi summi (Compère) [I.108], [III.22]
Ave stella matutina (Weerbeke) [I.84]
Ave verum corpus ([Gaffurio?]) [II.34]
Ave virgo gloriosa caeli iubar (Compère) [I.106], [III.19]
Ave virgo gloriosa Maria mater gratiae (Compère) [I.109], [II.10]
- Beata dei genitrix* (Compère) [I.130]
Beata dei genitrix ([Compère?]) [IV.82] = [I.128], *Beata es virgo Maria*
Beata es virgo Maria ([Compère?]) [I.128] = [IV.82], *Beata dei genitrix*
Beata es virgo puerpera [IV.78]
Beata et venerabilis virgo [III.32], [IV.47]
Beata gens (Weerbeke) [IV.75]
Beata progenies (Gaffurio) [I.40]
Beata virgo Maria ([Compère?]) [IV.83]
Beatus ille venter [III.33]
Benedicamus Crispinel [I.139]
Benedicamus domino (1) [I.64]
Benedicamus domino (2) [I.65]
Bone Iesu dulcis Christe [IV.38]
Bone pastor Christe Iesu [IV.33]
- Caeli quondam roraverunt* ([Gaffurio?]) [III.62], [IV.5]
Caeli terraeque maris (2^a p. di *Beata et venerabilis virgo*) [III.32], [IV.47]
Caelum transiit veri rotam soli (2^a p. di *Verbum dei deo natum*, [Gaffurio?]) [IV.43]
Caro cibus sanguis potus (3^a p. di *O sacrum convivium*, Gaffurio) [I.48]
Caro cibus sanguis potus (2^a p. di *Bone pastor Christe Iesu*) [IV.33]
Castra caeli dum transcendo (Gaffurio) [I.67]
Christe audi nos (2^a p. di *Sancti dei omnes orate*, Mouton) [III.43]
Christe cunctorum dominator ([Gaffurio?]) [IV.17]
Christe cunctorum dominator [I.11]
Christe qui lux es et dies [I.3]
Christi corpus ave (2^a p. di *Fons misericordiae*) [IV.36]
Christi mater ave (Weerbeke) [I.82]
Confirma hoc deus (Weerbeke) [IV.76]
Congaudeat turba [III.61]
Contere domine fortitudinem [III.70]
[...] *Contine supra caput* (2^a p. di *Pontifex urbis*, [Gaffurio?]) [IV.13]
- Da pacem domine* ([Compère?]) [I.127]
Descendi in hortum meum (Gaffurio) [I.45]
Deus creator omnium [I.12]
Dic dilecte de dilecto (2^a p. di *Volat avis sine meta*, [Gaffurio?]) [IV.44]

- Diem novae gratiae* [IV.32]
Diffusa est gratia [IV.46]
Dixit autem Maria (3^a p. di *In illo tempore missus est*, [Spataro?]) [IV.56]
Domine deus omnipotens (2^a p. di *Fiat pax in virtute tua*, Coppini) [III.9]
Domine dilexi decorem (2^a p. di *Timete dominum omnes sancti*) [I.117]
Domine Iesu Christe unigenite [IV.61]
Dum intravit salutavit [IV.63]
- Ecce ego tecum sum* (2^a p. di *Vox de caelo*) [I.89]
Eia mater ([Gaffurio?]) [I.70]
Ergo te nostrae [III.59]
Esurientes quarti toni [I.6]
Esurientes sexti toni [IV.90]
Esurientes octavi toni [I.7]
Et ait angelus ei (2^a p. di *In illo tempore missus est*, [Spataro?]) [IV.56]
Et introeunt in monumentum (2^a p. di *In illo tempore Maria Magdalene*, Coppini) [III.8]
Exultabit cor meum [I.116]
- Fecit potentiam* [IV.91]
Fecit potentiam quinti toni [I.8]
Felix namque es sacra virgo Maria [III.36], [IV.50]
Fiat pax in virtute tua (Coppini) [III.9]
Fide lapsa penitus [IV.37]
Fit porta Christi pervia (Weerbeke) [I.97]
Flamen divini obumbrabit [IV.64]
Florem ergo genuisti (2^a p. di *Imperatrix gloriosa*, Gaffurio) [I.60]
Flos de spina (Pullois) [I.87]
Fons misericordiae [IV.36]
Funde preces (2^a p. di *Ave regina caelorum mater*) [III.37]
- Gaude Maria virgo* [I.115]
Gaude mater luminis (Gaffurio) [I.53]
Gaude quae post ipsum [IV.71]
Gaude quia tui nati [IV.70]
Gaude quod tria tuo dona [IV.69]
Gaude virgo gloriosa (Gaffurio) [I.50]
Gaude virgo mater Christi [IV.68]
Gaudeamus omnes in domino [IV.67]
Genuit puerpera regem (Compère) [I.132]
Germinavit radix Iesse [III.40]
Gloria della Missa Cent mille scude [III.7]
Gloria, Credo breves (Compère) [III.31]
Gloria tibi trinitas [IV.22]
Gloriosae virginis Mariae (Gaffurio) [I.41]
Gloriosae virginis Mariae ([Gaffurio?]) [IV.16]

Hac in die (Gaffurio) [II.27], [III.48]
Haec domus rite tibi dedicata (2^a p. di *Christe cunctorum dominator*, [Gaffurio?]) [IV.17]
Haec est sedes gratiae [I.79]
Hic est dies verus dei [I.10]
Hoc gaudium est spiritus (Gaffurio) [I.49]
Hodie nata est [I.112]
Hodie nobis Christus natus est (Compère) [I.131]
Hodie nobis de virgine (Compère) [I.129]
Hortus conclusus (Gaffurio) [I.44]

Iam enim hiems (2^a p. di *Tota pulchra es*, Weerbeke) [I.105]
Iam minae ferri sileant [III.60]
Illuminans altissimus [I.5]
Imperatrix gloriosa (Gaffurio) [I.60]
Imperatrix gloriosa ([Gaffurio?]) [III.63], [IV.4]
Imperatrix reginarum (Gaffurio) [I.69]
Inclitae ergo virginis nativitatem (2^a p. di *Hodie nata est*) [I.112]
In illo tempore Maria Magdalene (Coppini) [III.8]
In illo tempore missus est ([Spataro?]) [IV.56]
In signo glorifico [IV.35]
Intemerata virgo (Josquin) [IV.58]
Intende qui regis Israel [I.4]
Inter natos mulierum (2^a p. di *Salve mater salvatoris*, Gaffurio) [I.137]
Ioseph conturbatus est (Gaffurio) [I.52]

Kyrie [IV.9]

Lamentatio Ieremiae [III.1]
Laudes crucis (2^a p. di *O crux benedicta*, [Gaffurio?]) [IV.3]
Licium placa domini furorem (2^a p. di *Ambrosi doctor venerande*, [Gaffurio?]) [IV.31]
Lux eclipsim nesciens (3^a p. di *Tu thronus es Salomonis*, Gaffurio) [I.59]

Magnificamus te dei genitrix [III.34], [IV.48]
Magnificat primi toni (Compère) [I.15]
Magnificat primi toni (1) (Gaffurio) [I.23]
Magnificat primi toni (2) (Gaffurio) [I.27]
Magnificat primi toni (3) (Gaffurio) [I.28]
Magnificat [secundi toni] ([Gaffurio?]) [IV.18]
Magnificat secundi toni [I.36]
Magnificat tertii toni (Du Fay) [I.14]
Magnificat tertii toni (Martini) [I.19]
Magnificat tertii toni [III.42]
Magnificat quarti toni [I.37]
Magnificat quinti toni [I.38]
Magnificat sexti toni (Compère) [I.18]
Magnificat sexti toni (1) (Gaffurio) [I.24]

- Magnificat sexti toni* (2) (Gaffurio) [I.29]
Magnificat sexti toni (3) (Gaffurio) [I.30]
Magnificat sexti toni (4) (Gaffurio) [I.31]
Magnificat [sexti toni] ([Gaffurio?]) [IV.20]
Magnificat [sexti toni] (1) [IV.19]
Magnificat [sexti toni] (2) [IV.45]
Magnificat sexto tono competit atque primo [III.53]
Magnificat octavi toni (Arnulfus) [I.17]
Magnificat octavi toni ([Busnoys?]) [I.16]
Magnificat octavi toni (1) (Gaffurio) [I.25]
Magnificat octavi toni (2) (Gaffurio) [I.32]
Magnificat octavi toni (3) (Gaffurio) [I.34]
Magnificat octavi toni (4) (Gaffurio) [III.16]
Magnificat octavi toni (Martini) [I.20]
Magnificat octavi toni (1) [I.21], [I.33]
Magnificat octavi toni (2) [I.35]
Magnificat octavi toni (3) [I.39]
Magnificat octavi toni (4) [III.54]
Magnificat [octavi toni] (5) [IV.21]
Magnum hereditatis mysterium [III.41]
Magnum nomen Domini (Gaffurio) [I.80], [IV.51]
Maria salus virginum (Rupsch) [III.67]
Maria virgo semper laetare [III.45]
Mater digna dei (Weerbeke) [I.83]
Mater patris filia (Weerbeke) [I.104], [IV.86]
Memento salutis auctor (Compère) [I.134]
Mente tota (Josquin) [IV.60]
Missa (Agricola) [III.3]
Missa (Brumel) [III.4]
Missa (1) (Gaffurio) [II.40]
Missa (2) (Gaffurio) [III.13]
Missa ([Gaffurio?]) [IV.15]
Missa (Tintoris) [II.11]
Missa (1) [II.23]
Missa (2) [III.5]
Missa (3) [IV.88]
Missa [Ave maris stella?] ([Gaffurio?]) [IV.2]
Missa Ave maris stella (Josquin) [III.10]
Missa Ave regina caelorum (Weerbeke) [II.39]
Missa [brevis et expedita?] (Gaffurio) [II.30]
Missa brevis eiusdem toni vedi [*Alia Missa brevis eiusdem toni?*]
Missa brevis primi toni (Gaffurio) [II.12]
Missa brevis octavi toni (Gaffurio) [II.33]
Missa Cent mille scude vedi *Gloria della Missa Cent mille scude*
Missa Chargé de deul (Isaac) [II.38]
Missa Coda pavon (Martini) [II.6]

- Missa Comment peult avoir joye* (Isaac) [III.14]
Missa de carnaval (Gaffurio) [III.18]
Missa De dringhs (Brumel) [III.11]
Missa De tous biens pleine (Compère?) [III.12]
Missa De tous biens pleine (Gaffurio) [II.25]
Missa diversorum tenorum [= *Missa plurimorum carminum* (I)] (Obrecht) [II.36]
Missa Hercules dux Ferrariae (Josquin) [III.28]
Missa [*Imperatrix gloriosa?*] ([Gaffurio?]) [IV.6]
Missa Io ne tengo quanto te (Martini) [II.20]
Missa Je ne demande ([Prioris?]) [III.2]
Missa [*La bassadanza?*] ([Gaffurio?]) [IV.12]
Missa La bassadanza [= *La Spagna*] (Isaac) [II.1]
Missa La Spagna (Isaac) vedi *Missa La bassadanza* (Isaac)
Missa L'homme armé (Brumel) [II.41]
Missa L'homme armé sexti toni (Josquin) [III.27]
Missa Ma bouche rit (Martini) [II.7]
Missa Montana (Gaffurio) [III.17]
Missa O clara luce (Gaffurio) [II.32]
Missa O venus bant [III.15]
Missa Omnipotens genitor (Gaffurio) [II.4]
Missa plurimorum carminum (I) (Obrecht) vedi *Missa diversorum tenorum* (Obrecht)
Missa Quant j'ai au cuer (Isaac) [II.37]
Missa Sanctae Caterinae quarti toni (Gaffurio) [II.28]
Missa sexti toni irregularis (Gaffurio) [II.26], [III.30]
Missa Si dederò (Coppini) [III.29]
Missa Tant quant nostre argent dura [II.24]
Missa Trombetta (Gaffurio) [II.22]
Missus est ab arce patris [IV.62]
Mysterium ecclesiae [I.2]
- Nativitas tua dei genitrix* ([Gaffurio?]) [IV.14]
Nativitas tua sancta dei genitrix [I.113]
Ne reminiscaris domine [III.68]
Nova vobis gaudia (2ª p. di *Congaudeat turba*) [III.61]
Nunc dimittis (1) [I.1]
Nunc dimittis (2) [IV.40]
- O admirabile commercium* (Compère) (1) [I.111], [IV.28]
O admirabile commercium (Compère) (2) [I.136]
O admirabile commercium (1) [I.88]
O admirabile commercium (2) [III.38]
O beata praesulis [I.76], [II.2]
O beate Sebastiane (Gaffurio) [I.61]
O crux benedicta ([Gaffurio?]) [IV.3]
O doctor optime (2ª p. di *Vox infantis sonuit*) [III.71]
O genitrix gloriosa (Compère) [III.6]

- O Iesu dulcissime* ([Gaffurio?]) (1) [I.26], [IV.54]
O Iesu dulcissime ([Gaffurio?]) (2) [I.72]
O Iesu dulcissime (2^a p. di *O inaestimabile signum*) [IV.34]
O inaestimabile signum [IV.34]
O Maria clausus hortus (Weerbeke) [I.103]
O Maria in supremo sita poli ([Compère?]) [III.23]
O Maria nullam (Josquin) [IV.59]
O miranda creatura [IV.66]
O pater Olderic [IV.39]
O post partum munda ([Compère?]) [IV.84]
O pulcherrima mulierum (Weerbeke) [I.101], [IV.87]
O quam suavis est (2^a p. di *O sacrum convivium*, Gaffurio) [I.48]
O redemptor totius populi [I.114]
O res laeta (Gaffurio) [I.68]
O sacra virginitas [IV.79]
O sacrum convivium (Gaffurio) (1) [I.48]
O sacrum convivium (Gaffurio) (2) [II.18], [IV.53]
O salutaris hostia (2^a p. di *Ave regina caelorum ave domina angelorum*, Weerbeke) [I.94], [II.16]
O salutaris hostia (2^a p. di *Fide lapsa penitus*) [IV.37]
O sapientia (2^a p. di *Sanctus*, [Compère?]) [II.9]
O virginum praeclara (Weerbeke) [I.96]
Ognun driza al ciel el viso [IV.93]
Omnipotens aeterne deus (Gaffurio) [I.62]
Ora pro nobis virgo (Josquin) [IV.57]
- Pacis in terris* [III.58]
Parce domine ([Compère?]) [I.126]
Parvulus filius hodie natus est [III.66]
Peccavimus cum patribus nostris (2^a p. di *Ne reminiscaris domine*) [III.68]
Pontifex urbis ([Gaffurio?]) [IV.13]
Prodiit puer de puella (Gaffurio) [I.51]
Promissa mundo gaudia (Gaffurio) [I.75], [II.3]
- Quam pulchra es* (Weerbeke) [I.98], [II.13], [IV.85]
Quando natus es [III.39]
Quando venit ergo (Gaffurio) [I.47]
Quem terra pontus (Weerbeke) [I.95], [II.17]
Quem vidistis pastores (Compère) [I.135]
Quia fecit mihi magna [IV.89]
Quia fecit mihi magna quarti toni [I.9]
Qui nepotes plus quam natos (2^a p. di *Salve decus genitoris*, Gaffurio) [I.56]
Qui solvens maledictionem (2^a p. di *Nativitas tua sancta dei genitrix*) [I.113]
Quod celerat umbra (2^a p. di *Flos de spina*, Pullois) [I.87]
- Reformator animarum* ([Gaffurio?]) [I.73]
Regina caeli laetare (Gaffurio) [I.55]

- Res a saeculis inaudita* (2^a p. di *Prodiit puer de puella*, Gaffurio) [I.51]
Res miranda (3^a p. di *Imperatrix gloriosa*, Gaffurio) [I.60]
- Salva nos domine vigilantes* (3^a p. di *Nunc dimittis* [1]) [I.1]
Salva nos domine vigilantes (2^a p. di *Nunc dimittis* [2]) [IV.40]
Salve decus genitoris (Gaffurio) [I.56]
Salve decus virginum (Gaffurio) [I.58]
Salve mater pietatis (2^a p. di *Tu thronus es Salomonis*, Gaffurio) [I.59]
Salve mater pietatis [III.55]
Salve mater salvatoris ([Compère]) [III.25]
Salve mater salvatoris (Gaffurio) (1) [I.57]
Salve mater salvatoris (Gaffurio) (2) [I.137]
Salve mundi lux et vita [IV.81]
Salve regina (Du Fay?) [I.140]
Salve regina (1) [I.85]
Salve regina (2) [I.141]
Salve regina (3) [III.73]
Salve regina (4) [IV.41]
Salve salvator mundi ([Compère?]) [I.124]
Salve sancta facies [III.65]
Salve verbi sacra parens ([Gaffurio?]) [III.64], [IV.7]
Salve verbi sacra parens (2^a p. di *Salve mater salvatoris*, Gaffurio) [I.57]
Salve virgo salutata (Weerbeke) [I.100]
Salve virgo virginum (Weerbeke) [I.92]
Sancte Michael ora pro nobis (2^a p. di *Ave Maria gratia plena*, Compère) [III.51]
Sancti dei omnes orate (Mouton) [III.43]
Sancti spiritus adsit (1) [III.46], [IV.77]
Sancti spiritus adsit (2) [IV.23]
Sanctus (Compère) [I.133]
Sanctus ([Compère?]) [II.9], [IV.29]
Sanctus ([Gaffurio?]) [II.35]
Sanctus (1) [II.5]
Sanctus (2) [II.8]
Sanctus (3) [II.21]
Sicut locutus est sexti toni [IV.92]
Simeon iustus ([Gaffurio?]) [IV.1]
Solemnitas laudabilis ([Gaffurio?]) [IV.42]
Spiritus alme illustrator [IV.27]
Spiritus domini replevit (Weerbeke) [IV.73]
Spiritus domini replevit [III.72]
Sponsa dei electa (Gaffurio) [I.43]
Stabat mater (Gaffurio) [I.138], [III.50]
Stabat mater [III.74]
Stella summae claritatis (2^a p. di *Salve mater pietatis*) [III.55]
Sub tuam protectionem (Gaffurio) [I.42]
Suscipe verbum ([Compère?]) [IV.30]

- Te deum laudamus* (Binchois) [I.86]
Te deum laudamus [II.42]
Te honorant superi (2^a p. di *Gaude mater luminis*, Gaffurio) [I.53]
Timete dominum omnes sancti [I.117]
Tota pulchra es (Gaffurio) [I.46]
Tota pulchra es (Weerbeke) [I.105]
Trophaeum crucis [I.22]
Tu convallis humilis (2^a p. di *Salve decus virginum*, Gaffurio) [I.58]
Tu divisum per linguas mundum [IV.25]
Tu purificator omnium [IV.26]
Tu quae genuisti / Gaude gloriosa (2^a p. di *Alma redemptoris mater / Ave regina caelorum*, Josquin) [III.44]
Tu thronus es Salomonis (Gaffurio) [I.59]
Tua est potentia [III.69]
- Uterus virgineus* [I.78]
- Veni sancte spiritus* (Weerbeke) [IV.74]
Verbum caro factum est (2^a p. di *Sanctus*, Compère) [I.133]
Verbum dei deo natum ([Gaffurio?]) [IV.43]
Verbum sapientiae (Gaffurio) [I.66]
Victimae paschali laudes [IV.24]
Vidi speciosam ([Gaffurio?]) [IV.11]
Virginis Mariae laudes ([Compère]) [III.26]
Virgo constans ([Gaffurio]) [II.29], [III.49]
Virgo dei digna (Gaffurio) [I.63]
Virgo mitis (2^a p. di *Adoramus te Christe*, [Compère]) [III.24]
Virgo praecellens [III.56]
Virgo prudentissima (Gaffurio) [I.13]
Virgo verbum concepit [III.35], [IV.49]
Volat avis sine meta ([Gaffurio?]) [IV.44]
Vox de caelo [I.89]
Vox infantis sonuit [III.71]
Vox iucunda cum favore ([Gaffurio?]) [I.71]
- [Senza testo] (Coppini) [III.52]
[Senza testo] (1) [I.118]
[Senza testo] (2) [I.119]
[Senza testo] (3) [IV.8]

BIBLIOGRAFIA GENERALE

- ABATE, GIUSEPPE – LUISETTO, GIOVANNI, *Codici e manoscritti della Biblioteca Antoniana*, 2 voll., N. Pozza, Vicenza 1975.
- AGNELLI, GIOVANNI, *Cesare Sacco e sua famiglia*, «Archivio Storico per la città e i comuni del territorio lodigiano e della diocesi di Lodi», VII 1888, pp. 129–44.
- AGNELLI, GIOVANNI, *Del sarcofago di Franchino Gaffurio*, «Archivio Storico per la città e i comuni del circondario di Lodi», XVII 1897, 3, pp. 97–119.
- [AGNELLI, GIOVANNI], *Appunti biografici su Franchino Gaffurio*, «Archivio Storico per la città e i comuni del circondario di Lodi», XIV/1 1894, pp. 44–5.
- AGOSTI, GIOVANNI, *La fama di Cristoforo Solari*, «Prospettiva», XLVI 1986, pp. 57–65.
- AGOSTI, GIOVANNI, *Per le «Memorie» milanesi di Stefano B.*, in ANTONIO FRANCESCO ALBUZZI, *Memorie per servire alla storia de' pittori, scultori e architetti milanesi*, a c. di Stefano Bruzese, Officina Libraria, Milano 2015, pp. VII–XIX.
- ALBONICO, SIMONE, *Appunti su Ludovico il Moro e le lettere*, in *Ludovicus dux*, a c. di Luisa Giordano, Diakronia, Vigevano 1995, pp. 66–91.
- ALBONICO, SIMONE, *Appunti sulla cultura letteraria a Milano dalla prima dominazione francese al 1560*, in *Prima di Carlo Borromeo. Lettere e arti a Milano nel primo Cinquecento*, a c. di Eraldo Bellini e Alessandro Rovetta, Bulzoni, Roma 2013 (Studia Borromaica, 27), pp. 45–60.
- ALBONICO, SIMONE, *Oratoria e letteratura a Milano nell'epoca di Luigi XII*, in *Louis XII en Milanais*, pp. 53–65.
- ALBONICO, SIMONE, *Il ruginoso stile. Poeti e poesia in volgare a Milano nella prima metà del Cinquecento*, Franco Angeli, Milano 1990.
- ALDOVINI, LAURA – GALLORI, CORINNA TANIA, *Dal Nord a Milano: stampe e stampatori tra Quattro e Cinquecento*, in *Cultura oltremontana in Lombardia al tempo degli Sforza (1450–1535). Atti del convegno (Université de Genève, 12–13 aprile 2013)*, a c. di Frédéric Elsig e Claudia Gaggetta, Viella, Roma 2014, pp. 211–59.
- ALMINI, SAVERIO, *La tradizione musicale ambrosiana nella storia del canto sacro boemo e moravo dal tardo medioevo all'epoca moderna. Un caso singolare: Johannes de Olomons*, in *La fioritura di un seme. Atti del convegno internazionale di canto ambrosiano (Milano 13–14 ottobre 1997)*, a c. di Natale Ghiglione e Alberto Turco, LIM, Lucca 2002, pp. 47–64.
- ALZATI, CESARE, *Ambrosianum Mysterium. La Chiesa di Milano e la sua tradizione liturgica*, NED, Milano 2000 (Archivio ambrosiano, 81).
- Analecta Hymnica Medii Aevi*, hrsg. von Guido Maria Dreves, 55 voll., Reisland, Leipzig 1886–1925.
- Annali della Fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente*, 6 voll. + 3 di Appendici, G. Brigola, Milano 1877–1885.
- Anthologia Palatina*, a c. di Filippo Maria Pontani, 4 voll., Einaudi, Torino 1978–1981.
- ARCANGELI, LETIZIA, *Alle origini del consiglio dei sessanta decurioni: ceti e rappresentanza a Milano tra Massimiliano Sforza e Francesco I di Valois (maggio 1515–luglio 1516)*, in *Con la ragione e col cuore. Studi dedicati a Carlo Capra*, a c. di Stefano Levati e Marco Meriggi, Franco Angeli, Milano 2008, pp. 33–75.

- ARCANGELI, LETIZIA, «*Eligo sepulturam meam... »*. Nobiles, mercatores, élites vicinali tra parrocchie e conventi, in *Famiglie e spazi sacri nella Lombardia del Rinascimento*, a c. di Letizia Arcangeli et al., Scalpendi, Milano 2015, pp. 299–307.
- ARCANGELI, LETIZIA, *Gentiluomini di Lombardia. Ricerche sull'aristocrazia padana nel Rinascimento*, Unicopli, Milano 2003.
- ARCANGELI, LETIZIA, *Milano durante le guerre d'Italia (1499–1529): esperimenti di rappresentanza e identità cittadina*, «Società e Storia», CIV 2004, pp. 226–66.
- ARGELATI, FILIPPO, *Bibliotheca scriptorum Mediolanensium, seu Acta, et Elogia virorum omnigena eruditione illustrium [...]*, Tipografia Palatina, Milano 1745.
- ARGENTIERI, LORENZO, *Gli epigrammi dei due Antipatri*, Levante, Bari 2003.
- Arte lombarda dai Visconti agli Sforza. Milano al centro dell'Europa*, catalogo della mostra (Milano, 12 marzo–28 giugno 2015), a c. di Mauro Natale e Serena Romano, Skira, Milano 2015.
- BANDELLO, MATTEO, *Tutte le opere*, a c. di Francesco Flora, 2 voll., Mondadori, Milano 1934.
- BARBLAN, GUGLIELMO, *Vita musicale alla corte sforzesca*, in *Storia di Milano*, vol. IX (1961), pp. 786–852.
- BELLONI, ANNALISA, *L'Alciato e il diritto pubblico romano. I Vat. lat. 6216, 6271, 7071*, 2 voll., Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 2016 (Studi e testi, 507–508).
- BELLONI, ANNALISA, *Tristano Calco e gli scritti inediti di Giorgio Merula*, «Italia Medioevale e Umanistica», XV 1972, pp. 283–328.
- BELLONI, CRISTINA, *Tra Milano e il Seprio nel basso medioevo: i Della Croce. Strategie famigliari e ascesa sociale nella Milano visconteo-sforzesca*, in *Cairati, Castiglioni, Martignoni ed altri casati locali nel Medioevo, atti del convegno di studio [...]* (Cairate, Monastero di Santa Maria Assunta, 11–12 maggio 1996), a c. di Claudio Tallone, Lativa, Varese 1998, pp. 121–35.
- BELLONI, CRISTINA, *Francesco della Croce. Contributo alla storia della Chiesa ambrosiana nel Quattrocento*, NED, Milano 1995 (Archivio ambrosiano, 71).
- BELTRAMI, LUCA, *La Galezesca vittoriosa: documenti inediti sul '530' delle artiglierie sforzesche*, a c. di Andrea Beltrami, Tipografia U. Allegretti, Milano 1916.
- Beroldus sive Ecclesiae ambrosianae mediolanensis kalendarium et ordines (saec. XII)*, ed. Marcus Magistretti, Giuseppe Giovanola, Milano 189; rist. anast. Gregg, Farnborough 1968.
- BIANCARDI, GIOVANNI, *La «Coronatione» di Bianca Maria Sforza. Un poemetto in ottave di Baldassarre Taccone*, «Quaderni Milanesi. Studi e Fonti di Storia Lombarda», XII 1993, pp. 43–121.
- BIGI, EMILIO, s.v. «Antiquari (Antiquario, Antiquarius), Iacopo», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. III (1961), pp. 470–2.
- BIZZARINI, MARCO, *Gli enigmi del Musico di Leonardo e dei cantori oltremontani alla corte sforzesca*, in *Cultura oltremontana in Lombardia al tempo degli Sforza (1450–1535). Atti del convegno (Université de Genève, 12–13 aprile 2013)*, a c. di Frédéric Elsig e Claudia Gaggetta, Viella, Roma 2014, pp. 261–79.
- BLACKBURN, BONNIE J., *Leonardo and Gaffurio on Harmony and the Pulse of Music*, in *Essays on Music and Culture in Honor of Herbert Kellman*, ed. by Barbara Haggh, Minerve, Paris 2001, pp. 128–49.
- BLACKBURN, BONNIE, *Masses Based on Popular Songs and Solmization Syllables*, in *The Josquin Companion*, ed. by Richard Sherr, Oxford University Press, Oxford – New York 2000, pp. 51–87.
- BLACKBURN, BONNIE J., *The Sign of Petrucci's Editor*, in *Venezia 1501: Petrucci e la stampa musicale/Venice 1501: Petrucci, Music, Print and Publishing. Atti del convegno internazionale di studi*.

- Venezia, Palazzo Giustinian Lolin, 10–13 ottobre 2001, a c. di Giulio Cattin e Patrizia Dalla Vecchia, Fondazione Levi, Venezia 2005, pp. 415–29.
- BLACKBURN, BONNIE J., *Two «Carnival Songs» Unmasked: A Commentary on MS Florence Magl. XIX. 121*, «Musica Disciplina», XXXV 1981, pp. 121–78.
- BOKULICH, CLARE, *Metre and the «Motetti missales»*, in *Motet Cycles between Devotion and Liturgy* pp. 397–427.
- BONGRANI, PAOLO, *Lingua e letteratura a Milano nell'età sforzesca. Una raccolta di studi*, Università degli Studi – Istituto di filologia moderna, Parma 1986.
- BONOMELLI, MARINA, *Valori stilistici degli incunaboli milanesi: il «Missale Ambrosianum»*, in *Incunabula*, pp. 97–111.
- BORGHİ, RENATO, *Il manoscritto Basevi 2441 della Biblioteca del Conservatorio L. Cherubini di Firenze: edizione critica*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Pavia 1996.
- BOUCHERON, PATRICK, *Le pouvoir de bâtir: urbanisme et politique édilitaire à Milan (XIVe-XVe siècles)*, École française de Rome, Roma 1998.
- BRIDGMAN, NANIE, *Manuscrits clandestins. A propos du Ms. Rés. 862 de la Bibliothèque nationale de Paris, fonds du Conservatoire*, «Revue de Musicologie», LIII/1 1967, pp. 21–7.
- BRIQUET, CHARLES MOÏSE, *Les filigranes: dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, Hiersemann, Leipzig 1923; rist. anast. Martino, Mansfield, CT 2007.
- BROVELLI, FRANCO, *Per la storia della liturgia ambrosiana nel Settecento. L'opera del cistercense Angelo Fumagalli*, in *Ricerche sulla chiesa di Milano nel Settecento*, a c. di Antonio Acerbi e Massimo Marcocchi, Vita e Pensiero, Milano 1988 (Scienze religiose, 8), pp. 68–87.
- BROWN, HOWARD MAYER, *The Mirror of Man's Salvation: Music in Devotional Life about 1500*, «Renaissance Quarterly», XLIII/4 1990, pp. 744–73.
- CAFFI, MICHELE, *Bianca Maria Visconte-Sforza [sic] Duchessa di Milano a Sant'Antonio di Padova*, «Archivio Storico Lombardo», Serie 2, III/2 1886, pp. 400–13.
- CAGNOLA, GIOVAN PIETRO – PRATO, GIOVANNI ANDREA – BURIGOZZO, GIOVAN MARCO, *Cronache milanesi*, G.P. Vieuxseux, Firenze 1842 (Archivio Storico Italiano, 3).
- CALMETA, VINCENZO, *La vita di Serafino Aquilano*, in CALMETA, *Prose e lettere edite e inedite*, a c. di Cecil Grayson, Commissione per i Testi di Lingua, Bologna 1959.
- CALVI, FELICE, *Vicende del Monte di Pietà in Milano*, Angeli, Milano 1871.
- Il cantore ambrosiano. Piccola raccolta popolare di melodie ambrosiane, dedotte dai migliori codici manoscritti e pubblicate in note moderne per l'uso pratico*, [a c. di] Emilio Garbagnati e Giulio Bas, A. Bertarelli e C., Milano 1915.
- Capellae Sixtinae codices musicis notis instructi sive manu scripti sivi praelo excussi*, recensuit José M. Llorens, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 1960 (Studi e Testi, 202).
- CARACI VELA, MARIA, *De Compère à Gaffurio: la musique à Milan à l'époque de la conquête française*, in *Louis XII en Milanais*, pp. 365–90.
- CARACI VELA, MARIA, *Il «Dialogo de musica» di Antonio Fileremo Fregoso*, in *In cantu et in sermone: For Nino Pirrotta on his 80th Birthday*, ed. by Fabrizio Della Seta and Franco Piperno, Olschki, Firenze 1989, pp. 101–19.
- CARETTA, ALESSANDRO – CREMASCOLI, LUIGI – SALAMINA, LUIGI, *Franchino Gaffurio*, Edizioni dell'Archivio Storico Lodigiano, Lodi 1951.
- CASTIGLIONE, BALDESAR, *Il libro del Cortegiano*, a c. di Walter Barberis, Einaudi, Torino 1998.

- CASTIGLIONI, CARLO, *Gli Ordinari della Metropolitana attraverso i secoli*, in *Memorie storiche della diocesi di Milano*, vol. I, Biblioteca Ambrosiana, Milano 1954, pp. 11–56.
- CATTANEO, ENRICO, *Il breviario ambrosiano. Note storiche ed illustrative*, s.e., Milano 1943.
- CATTANEO, ENRICO, *Dal vecchio al nuovo Duomo*, «Ambrosius», XXIII 1947, pp. 66–74.
- CATTANEO, ENRICO, *L'esposizione della messa ambrosiana donata da Cicco Simonetta al re di Francia*, «Ambrosius», XXIX 1953, pp. 180–7.
- CATTANEO, ENRICO, *Istituzioni ecclesiastiche milanesi*, in *Storia di Milano*, vol. IX (1961), pp. 507–720.
- CATTANEO, ENRICO, *La messa nelle terre di Ambrogio*, Opera diocesana per la Preservazione e Diffusione della Fede, Milano 1964.
- CATTANEO, ENRICO, *Notizie archeologiche e testimonianze sulla vita spirituale di Milano nell'età della Riforma*, «Archivio Storico Lombardo», LXXXI–LXXXII 1954–55, pp. 116–30.
- CATTANEO, ENRICO, *Per una storia della Messa Ambrosiana*, «Ambrosius», XXIX 1953, pp. 55–71.
- CATTIN, GIULIO, *Canti, canzoni a ballo e danze nelle Maccheronee di Teofilo Folengo*, «Rivista Italiana di Musicologia», X 1975 (= *Studi in onore di Nino Pirrotta*, Olschki, Firenze 1976), pp. 180–215.
- CERIANA, MATTEO – ROSSETTI, EDOARDO, *I «baroni» per Gaspare Ambrogio Visconti*, in *Bramante a Milano. Le arti in Lombardia 1477–1499*, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera, 4 dicembre 2014–22 marzo 2015), a c. di Matteo Ceriana et al., Skira, Milano 2015, pp. 55–76.
- CESARI, GAETANO, *Musica e musicisti alla corte sforzesca*, «Rivista Musicale Italiana», XXIX 1922, pp. 1–53; poi in MALAGUZZI VALERI, *La corte di Ludovico il Moro*, vol. IV.
- CONNELL, WILLIAM J., *Un rito iniziatico nel «Libro del Cortegiano» di Baldassar Castiglione*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di lettere e filosofia», IV/2 1999, pp. 473–97.
- CORIO, BERNARDINO, *Storia di Milano*, a c. di Anna Morisi Guerra, 2 voll., UTET, Torino 1978.
- Corpus antiphonalium officii*, ed. a Renato-Joanne Hesbert, 6 voll., Herder, Roma 1963–1979.
- A Correspondence of Renaissance Musicians*, ed. by Bonnie J. Blackburn, Edward E. Lowinsky, and Clement A. Miller, Clarendon Press, Oxford 1991.
- COVINI, MARIA NADIA, *L'esercito del duca. Organizzazione militare e istituzioni al tempo degli Sforza (1450–1480)*, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, Roma 1998.
- COVINI, NADIA, «*La bilancia drita*». *Pratiche di governo, leggi e ordinamenti nel ducato sforzesco*, Franco Angeli, Milano 2007.
- CRAWFORD, DAVID E., *Review of: Thomas Lee Noblitt – «The "Motetti Missales" of the Late 15th Century»*, «Current Musicology», X 1970, pp. 102–8.
- CREMASCOLI, GIUSEPPE, *Tra asceti e nostalgia dei classici. Nota sulle «Humanae Litterae»*, a Lodi, nei secoli XV e XVI, in *L'oro e la porpora*, pp. 137–40.
- CROLL, GERHARD, *Das Motettenwerk Gaspars van Weerbeke*, tesi di dottorato, Georg-August Universität 1954.
- CUMMING, JULIE E. – SCHUBERT, PETER, *The Origins of Pervasive Imitation*, in *The Cambridge History of Fifteenth-Century Music*, ed. by Anna Maria Busse Berger and Jesse Rodin, Cambridge University Press, Cambridge 2015, pp. 200–28.
- CUMMINGS, ANTHONY M., *Gian Maria Giudeo, Sonatore del Liuto, and the Medici*, «Fontes Artis Musicae», XXXVIII 1991, pp. 312–8.
- CUMMINGS, ANTHONY M., *The Lion's Ear: Pope Leo X, the Renaissance Papacy, and Music*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2012.

- CUOMO, ANDREA MASSIMO, *La terza messa di Natale tradotta in greco e commentata da Manuele Caleca*, «Ricerche Storiche sulla Chiesa Ambrosiana», XXVIII 2010 (Archivio ambrosiano, 98), pp. 9–99.
- D'ACCONNE, FRANK A., *Alessandro Coppini and Bartolomeo degli Organi: Two Florentine Composers of the Renaissance*, in *Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte IV*, hrsg. von Friedrich Lippmann, Böhlau, Köln – Graz 1967 (= «Analecta Musicologica», IV), pp. 38–76; poi in D'ACCONNE, *Music in Renaissance Florence: Studies and Documents*, Ashgate, Aldershot – Burlington, VT 2006, n° IX.
- D'ACCONNE, FRANK A., *Sacred Music in Florence in Savonarola's Time*, in *Una città e il suo profeta, Firenze di fronte al Savonarola*, a c. di Gian Carlo Garfagnini, SISMEL – Edizioni del Galluzzo, Firenze 2001, pp. 311–54; poi in D'ACCONNE, *Music in Renaissance Florence: Studies and Documents*, Ashgate, Aldershot – Burlington, VT 2006, n° VI.
- D'ACCONNE, FRANK A., *The Singers of San Giovanni in Florence during the 15th Century*, «Journal of the American Musicological Society», XIV/3 1961, pp. 307–58; poi in D'ACCONNE, *Music in Renaissance Florence: Studies and Documents*, Ashgate, Aldershot – Burlington, VT 2006, n° IV.
- D'ADDA, G., *Lodovico Maria Sforza e il convento di Santa Maria delle Grazie: documenti, decreti, inventari, ecc.*, «Archivio Storico Lombardo», Serie 1, 1/1 1874, pp. 25–53.
- D'AGOSTINO, GIANLUCA, *Il soggiorno di Gaffurio a Napoli e il contesto musicale locale*, in *Ritratto di Gaffurio*, pp. 105–26.
- DAOLMI, DAVIDE, *Iconografia gaffuriana. Con un'appendice sui due testamenti di Gaffurio*, in *Ritratto di Gaffurio*, pp. 143–211.
- DARDO, GIANLUIGI, *Contributo alla storia del liuto in Italia: Johannes Maria Alamanus e Giovanni Maria da Crema*, «Quaderni della Rassegna musicale», III 1965, pp. 143–57.
- DAVIES, MARTIN, *From Mainz to Subiaco: Illumination of the First Italian Printed Books*, in *La stampa romana nella città dei papi e in Europa*, a c. di Cristina Dondi et al., Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 2016 (Studi e Testi, 506), pp. 9–42.
- DE ANGELIS, VIOLETTA, *Ansie ortografiche d'autore e censure umanistiche: Papi e Bonino Mombri- cio*, in DE ANGELIS, *Scritti di filologia medievale e umanistica*, D'Auria, Napoli 2011, pp. 73–92.
- DE GAIFFIER, BAUDOUIN, *Au sujet des sources du «Sanctuarium» de Mombritius*, «Mittellateini- sches Jahrbuch», XIV 1979, pp. 278–81.
- DEGRADA, FRANCESCO, *Musica e musicisti nell'età di Ludovico il Moro*, in *Milano nell'età di Ludovico il Moro. Atti del convegno (Milano, 28 febbraio–4 marzo 1983)*, 2 voll., Archivio storico civico e Biblioteca Trivulziana, Milano 1983, II, pp. 409–15.
- DEL TREDICI, FEDERICO, *Un'altra nobiltà. Storie di (in)distinzione a Milano. Secoli XIV–XV*, Franco Angeli, Milano 2017.
- DICKEY, TIMOTHY J., *Rethinking the Siena Choirbook: A New Date and Implications for its Musical Contents*, «Early Music History», XXIV 2005, pp. 1–52.
- DIERGARTEN, FELIX, «*Gaude flore virginali*» – *Message from the 'Black Hole'?*, in *Motet Cycles between Devotion and Liturgy*, pp. 429–55.
- DILEMMI, GIORGIO, *Di un poeta 'milanese' fra Quattro e Cinquecento: Antonio Fileremo Fregoso*, in *Studi di filologia e di letteratura italiana offerti a Carlo Dionisotti*, Ricciardi, Milano – Napoli 1972, pp. 117–35.
- DIONISOTTI, CARLO, *Girolamo Claricio*, «Studi sul Boccaccio», II 1964, pp. 291–341; poi in *Scritti di storia della letteratura italiana*, a c. di Tania Basile, Vincenzo Fera e Susanna Villari, vol. II, Ed. di Storia e Letteratura, Roma 2009, pp. 141–71.

- DIONISOTTI, CARLO, *Notizie di Alessandro Minuziano* [1946], in *Scritti di storia della letteratura italiana*, a c. di Tania Basile, Vincenzo Fera e Susanna Villari, vol. I, Ed. di Storia e Letteratura, Roma 2008, pp. 133–53.
- DIONISOTTI, CARLO, *Gli umanisti e il volgare fra Quattro e Cinquecento*, a c. di Vincenzo Fera, 5 Continents, Milano 2003.
- Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della enciclopedia italiana, Roma, 1960–.
- Dizionario degli editori, tipografi, librai itineranti in Italia fra Quattrocento e Seicento*, a c. di Marco Santoro et al., 3 voll., Fabrizio Serra, Pisa – Roma 2013.
- Dizionario della Chiesa ambrosiana*, diretto da Angelo Majò, 6 voll., NED, Milano 1987–1993.
- Dizionario di liturgia ambrosiana*, a c. di Marco Navoni, NED, Milano 1996.
- DONATI, CLAUDIO, *L'idea di nobiltà. Secoli XIV–XVIII*, Laterza, Bari 1988.
- DONGHI, SILVIA, «Ambrosiani incipiunt adventum...»: *le liturgie ambrosiana e romana a confronto nel sermonario Ambr. A 12 sup.*, «Aevum», LXXXVI 2012, pp. 691–712.
- Donne di potere nel Rinascimento*, a c. di Letizia Arcangeli e Susanna Peyronel, Viella, Roma 2008.
- DOVEY, LEA, *The Musical Hand in Leonardo da Vinci's Anatomical Drawings*, «Rheinsprung 11 – Zeitschrift für Bildkritik», III 2012, pp. 20–34.
- Le Duché de Milan et les commanditaires français (1499–1521)*, éd. par Frédéric Elsig et Mauro Natale, Viella, Roma 2013.
- DUGGAN, MARY KAY, *Italian Music Incunabula: Printers and Type*, University of California Press, Berkeley 1992.
- Il Duomo di Milano all'Esposizione Internazionale del 1906, Comparto speciale delle Belle Arti, Sezione di Architettura, Catalogo, Milano, maggio – settembre 1906*, Tip. Sonzogno, Milano 1906.
- E viene il tempo della pietà. Sentimento e poesia nei testamenti*, catalogo della mostra (Milano, Archivio di Stato, 5 novembre 2009–26 febbraio 2010), Archivio di Stato, Milano 2009.
- Early Modern Things: Objects and Their Histories, 1500–1800*, ed. by Paula Findlen, Routledge, London – New York 2013.
- EITNER, ROBERT, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der Christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, 10 voll., Breitkopf & Härtel, Leipzig 1900–04.
- ELDERS, WILLEM, *New Light on the Dating of Josquin's Hercules Mass*, «Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis», XLVIII/2 1998, pp. 112–49.
- Esposizione musicale sotto il patrocinio di S. M. la Regina, Milano 1881, Catalogo*, Tipografia Luigi di Giacomo Pirola, Milano 1881.
- FALLOWS, DAVID, *A Catalogue of Polyphonic Songs, 1415–1480*, Oxford University Press, Oxford 1999.
- FALLOWS, DAVID, *French and Italian Accentuation in Josquin's Motets*, in *Regards croisés: Musiques, musiciens, artistes et voyageurs entre France et Italie au xve siècle*, éd. par Nicoletta Guidobaldi, Brepols, Paris – Tours 2002 (Collection «Épitome musical»), pp. 105–18.
- FALLOWS, DAVID, *Josquin*, Brepols – Centre d'études supérieures de la Renaissance, Turnhout 2009.
- FALLOWS, DAVID, *Josquin and Milan*, «Plainsong and Medieval Music», v 1996, pp. 69–80.
- FALLOWS, DAVID, *The Last Agnus Dei, or: The Cyclic Mass, 1450–1600, as Forme fixe*, in *Polyphone Messen im 15. und 16. Jahrhundert: Funktion, Kontext, Symbol*, hrsg. von Andrea Ammendola, Daniel Glowotz und Jürgen Heidrich, v&r unipress, Göttingen 2012, pp. 53–63.

- FANO, FABIO, *Note su Franchino Gaffurio*, «Rivista Musicale Italiana», LV 1953, pp. 225–50.
- FANO, FABIO, *Vita e attività del musicista teorico e pratico Franchino Gaffurio da Lodi*, «Arte Lombarda», XV 1970, pp. 49–62.
- FASOLI, SARA, *Perseveranti nella regolare osservanza: I predicatori osservanti nel Ducato di Milano (secc. XV–XVI)*, Biblioteca francescana, Milano 2011.
- FERRARI, MIRELLA, *La biblioteca del monastero di S. Ambrogio: episodi per una storia*, in *Il monastero di S. Ambrogio nel Medioevo*, Vita e Pensiero, Milano 1988, pp. 82–164.
- FERRARI, MIRELLA, *Un bibliotecario milanese del Quattrocento: Francesco della Croce*, «Ricerche Storiche sulla Chiesa Ambrosiana», X 1981 (Archivio ambrosiano, 42), pp. 175–270.
- FERRARI, MIRELLA, s.v. «Della Croce, Francesco (†1479)», in *Dizionario della Chiesa ambrosiana*, vol. II (1988), pp. 1020–21.
- FERRARI, MIRELLA, *Le scoperte a Bobbio nel 1493: vicende di codici e fortune di testi*, «Italia Medioevale e Umanistica», XIII 1970, pp. 139–80.
- FERRO, EVA, «*Old Texts for New Music*»? *Textual and Philological Observations on the Cycles «Salve mater salvatoris» and «Ave Domine Iesu Christe» from Librone 1*, in *Motet Cycles between Devotion and Liturgy*, pp. 189–218.
- FILIPPI, DANIELE V., «*Audire missam non est verba missae intelligere... »: The Low Mass and the «Motetti missales» in Sforza Milan*, «Journal of the Alamire Foundation», IX/1 2017, pp. 11–32.
- FILIPPI, DANIELE V., *Operation Libroni: Franchinus Gaffurius and the Construction of a Repertory for Milan's Duomo*, in *Resounding Pasts: Music as History and Memory*, ed. by Karl Kügle et al., Brepols, Turnhout (in corso di stampa).
- FILIPPI, DANIELE V., *Text, Form, and Style in Franchino Gaffurio's Motets*, in *The Motet around 1500: On the Relationship between Imitation and Text Treatment?*, ed. by Thomas Schmidt-Beste, Brepols, Turnhout 2012, pp. 383–410.
- FILIPPI, DANIELE V., *Where Devotion and Liturgy Meet: Re-Assessing the Milanese Roots of the «Motetti missales»*, in *Motet Cycles between Devotion and Liturgy*, pp. 53–91.
- FINSCHER, LUDWIG, *Loyset Compère (c.1450–1518): Life and Works*, American Institute of Musicology, [Roma] 1964 (Musicological studies and documents, 12).
- FINSCHER, LUDWIG, *Die Messe als musikalisches Kunstwerk*, in *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts*, hrsg. von Ludwig Finscher, vol. I, Laaber Verlag, Laaber 1989 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, 3), pp. 193–275.
- FINSCHER, LUDWIG, *Die Messen und Motetten Loyset Compères*, tesi di dottorato, Georg-August Universität 1954.
- FINSCHER, LUDWIG, s.v. «*Motetti missales*», in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Zweite neubearbeitete Ausgabe*, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, 9 voll., Bärenreiter – Metzler, Kassel – Stuttgart 1994–1998, vol. VI (1997), coll. 549–52.
- FINSCHER, LUDWIG, *Zum Verhältnis von Imitations-technik und Textbehandlung im Zeitalter Josquins*, in *Renaissance-Studien: Helmuth Osthoff zum 80. Geburtstag*, hrsg. von Ludwig Finscher, Schneider, Tutzing 1979, pp. 57–72.
- FIORIO, MARIA TERESA, *Bambaia. Catalogo completo delle opere*, Cantini, Firenze 1990.
- FIORIO, MARIA TERESA, *Le chiese di Milano*, nuova ed., Electa, Milano 2006.
- FITCH, FABRICE, *On the Attribution to Compère of the Cycle «Ave Domine Iesu Christe»*, «Journal of the Alamire Foundation» (in corso di stampa).
- Florence*, BNC, *Panciatichi 27: Text and Context*, ed. by Gioia Filocamo, Brepols, Turnhout 2000 (Monumenta Musica Europea, II/1).

- A Florentine Chansonnier from the Time of Lorenzo the Magnificent: Florence, Biblioteca Nazionale Centrale MS Banco Rari 229, 2 vols., ed. by Howard Mayer Brown, University of Chicago Press, Chicago 1983 (Monuments of Renaissance Music, 7).
- FOFFANO, TINO, *Giovanni da Olomouc, un maestro di grammatica e di musica a Castiglione Olona dal 1425 al 1445, in Italia e Boemia nella cornice del Rinascimento europeo*, a c. di Sante Graciotti, Olschki, Firenze 1999 (Fondazione Giorgio Cini. Centro di cultura e civiltà. Civiltà veneziana. Studi, 49), pp. 85–95.
- FORASACCO, DENIS, *Latino e volgare allo specchio nell'«Angelicum ac divinum opus musicæ»*, in *Ritratto di Gaffurio*, pp. 127–42.
- FORZATTI GOLIA, GIOVANNA, *Le raccolte di Beroldo*, in *Il Duomo, cuore e simbolo di Milano nel IV centenario della dedicazione (1577–1977)*, Veneranda Fabbrica del Duomo, Milano 1977 (Archivio ambrosiano, 32).
- FOSCARI, ANTONIO – TAFURI, MANFREDO, *L'armonia e i conflitti. La chiesa di San Francesco della Vigna nella Venezia del Cinquecento*, Einaudi, Torino 1983.
- Francesco Malaguzzi Valeri (1867–1928). Tra storiografia artistica, museo e tutela*, a c. di Giulio Carlo Sciolla e Alessandro Rovetta, Scalpendi, Milano 2014.
- Franchino Gaffurio nel quarto centenario della sua morte (1522–1922)*, «Archivio Storico per la città e i comuni del circondario e della diocesi di Lodi», XLI/4 1922, pp. 109–29.
- FRAZIER, ALISON KNOWLES, *Possible Lives: Authors and Saints in Renaissance Italy*, Columbia University Press, New York 2005.
- FREGOSO, ANTONIO FILEREMO, *Opere*, a c. di Giorgio Dilemmi, Commissione per i Testi di Lingua, Bologna 1976.
- FREI, JUDITH, *Das ambrosianische Sakramentar D 3–3 aus dem mailändischen Metropolitankapitel*, Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, Münster 1974 (Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen, 56; Corpus Ambrosiano-Liturgicum, 3).
- FUCHS, GUIDO, *Kirchenmusik in Mailand Ende des 15. Jahrhunderts: dargestellt an den sog. Gaffurius-Codices der Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano*, tesi di laurea, Julius-Maximilians-Universität Würzburg 1982.
- FUMAGALLI, ANGELO, *Sposizione della messa che si canta nella festa della Natività di Cristo secondo la tradizione di Santo Ambrogio, dal latino tradotta in greco da Demetrio Cidonio*, Agnelli, Milano 1757.
- GABRIELLI, GIULIA, *Inni nei primi salteri ambrosiani a stampa*, «Rivista Italiana di Musicologia», XLVII 2012, pp. 7–59.
- GAFFURIO, FRANCHINO, *Practica musicæ* [Milano, 1496], a c. di Paolo Vittorelli, SISMEL – Edizioni del Galluzzo, Firenze 2017.
- GAFFURIO, FRANCHINO, *Theorica musicæ* [Milano, 1492], a c. di Ilde Illuminati e Cesarino Ruini, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2005.
- GAFFURIO, FRANCHINO, *Theoricum opus musicæ discipline* [Napoli, 1480], facsimile a c. di Cesarino Ruini, LIM, Lucca 1996.
- GALLAGHER, SEAN, *The Berlin Chansonnier and French Song in Florence, 1450–1490: A New Dating and Its Implications*, «Journal of Musicology», XXIV 2007, pp. 339–64.
- GANCARCZYK PAWEŁ – HLÁVKOVÁ LENKA, *The Lviv Fragments and «Missa L'homme armé sexti toni»: Questions on Early Josquin Reception in Central Europe*, «Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis», LVII 2017, pp. 139–61.

- GANDA, ARNALDO, *La biblioteca latina del poeta milanese Lancino Corte (1462–1512)*, «La Bibliofilia», XCIII 1991, pp. 221–77.
- GANDA, ARNALDO, *Cenni su carta, cartai e cartolai nel Quattrocento milanese*, «La Bibliofilia», CXVI 2014, pp. 149–63.
- GANDA, ARNALDO, *Niccolò Gorgonzola editore e libraio in Milano 1496–1536*, Olschki, Firenze 1988.
- GANDA, ARNALDO, «*Per hanc artem quam Christus Dominus coelitus demisit in terras*»: editori e stampatori ecclesiastici a Milano nel Quattrocento, in *La tipografia a Milano nel Quattrocento*, pp. 149–71.
- GANDA, ARNALDO, *La prima edizione del messale ambrosiano (1475). Motivi pastorali e aspetti commerciali*, «La Bibliofilia», LXXXIII 1981, pp. 97–112.
- GANDA, ARNALDO, *I primordi della tipografia milanese: Antonio Zarotto da Parma (1471–1507)*, Olschki, Firenze 1984.
- GANDA, ARNALDO, *Stampatori e librai del Quattrocento che si spostano da Venezia a Milano e viceversa*, in *Mobilità dei mestieri del libro tra Quattrocento e Seicento. Atti del convegno (Roma, 14–16 marzo 2012)*, a c. di Marco Santoro e Samanta Segatori, Fabrizio Serra, Pisa – Roma 2013, pp. 255–65.
- GANDA, ARNALDO, *Il «tipografo del Servius H 14708» ha un nome: Domenico Giliberti da Vespolate*, «Bibliofilia», LXXXVII 1985, pp. 227–66.
- GANDA, ARNALDO, *L'Umanesimo in tipografia. Alessandro Minuziano e il genere Leonardo Vegio editori e stampatori (Milano 1485–1521)*, Ed. di Storia e Letteratura, Roma 2017.
- GASSER, NOLAN, «*Beata et venerabilis Virgo*»: Music and Devotion in Renaissance Milan, in *Crossing Boundaries: Issues of Cultural and Individual Identities in the Middle Ages and the Renaissance*, ed. by Sally McKee, Brepols, Turnhout 1999.
- GASSER, NOLAN IRA, *The Marian Motet Cycles of the Gaffurius Codices: A Musical and Liturgical-Devotional Study*, tesi di dottorato, Stanford University 2001.
- GATTICO, GIROLAMO, *Descrizione succinta e vera delle cose spettanti alla Chiesa e convento di Santa Maria delle Grazie e di Santa Maria della Rosa e suo luogo, et altre loro aderenze in Milano dell'Ordine de' Predicatori con due tavole in fine*, a c. di Elisabetta Erminia Bellagente, Ente raccolta vinciana – Castello Sforzesco, Milano 2004.
- GRITTI, JESSICA, s.v. «Battagio, Giovanni [Badaggi, Batagio, Battacchio, Battagi, da Lodi]», in *Ingegneri ducali e camerali nel ducato e nello stato di Milano (1450–1706). Dizionario biobibliografico*, a c. di Paolo Bossi, Santino Langé e Francesco Repisthi, EDIFIR, Firenze 2007, pp. 43–4.
- Harmonice Musices Odhecaton A*, ed. by Helen Hewitt, The Mediaeval Academy of America, Cambridge, MA 1942.
- HELAS, PHILINE, «*Suavibus plena sonis et cantibus*». Musik in der römischen Kunst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, in *Musikalische Performanz und päpstliche Repräsentation in der Renaissance*, hrsg. von Klaus Pietschmann, «Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik», XI 2012, pp. 45–90.
- HELLINGA, LOTTE, *Fare un libro nel Quattrocento. Problemi tecnici e questioni metodologiche*, Forum, Udine 2015.
- HUGLO, MICHEL ET AL., *Fonti e paleografia del canto ambrosiano*, a c. della rivista «Ambrosius», s.e., Milano 1956 (Archivio ambrosiano, 7).
- Hymnen. Die mittelalterlichen Hymnenmelodien des Abendlandes*, vol. 1, hrsg. von Bruno Stäblein, Bärenreiter, Kassel 1956 (Monumenta Monodica Medii Aevi, 1).

- Incunabula: Printing, Trading, Collecting, Cataloguing. Atti del convegno internazionale, Milano, 10–12 settembre 2013*, a c. di Alessandro Ledda, Olschki, Firenze 2014 (= «La Bibliofilia», CXVI).
- Incunaboli e cinquecentine della Biblioteca Capitolare di Milano. Catalogo*, a c. di Ubaldo Valentini e Giovanni Battista Malusardi, NED, Milano 1983 (Archivio ambrosiano, 48).
- Gli inni del breviario ambrosiano*, a c. di Luigi Primo Colombo ed Emilio Garbagnati, Libr. religiosa di Giuseppe Palma, Milano 1897.
- Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen, Wien 1892: Fach-Katalog der Abtheilung des Königreiches Italien*, hrsg. von Adolfo Berwin und Robert Hirschfeld, Selbstverlag der Ausstellungs-Commission, Wien 1892.
- ISELLA, DANTE, *Lombardia stravagante. Testi e studi dal Quattrocento al Seicento tra lettere e arti*, Einaudi, Torino 2005.
- JEPPESEN, KNUD, *Die 3 Gafurius-Kodizes der Fabbrica del Duomo, Milano*, «Acta Musicologica», III/1 1931, pp. 14–28.
- JUNGMANN, JOSEF A., *Missarum sollemnia: eine genetische Erklärung der römischen Messe*, 2 voll., 5ª ediz., Herder, Wien – Freiburg 1962.
- JUNGMANN, JOSEF A., *Perché la riforma del Breviario del Card. Quignonez è fallita?*, in JUNGMANN, *Eredità liturgica e attualità pastorale*, Edizioni paoline, Roma [1962] (Biblioteca di cultura religiosa).
- KÄTZEL, HEINRICH, *Musikpflege und Musikerziehung im Reformationsjahrhundert, dargestellt am Beispiel der Stadt Hof*, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen 1957.
- KELLY, JOAN, *Women, History, and Theory*, The University of Chicago Press, Chicago 1984.
- KEMP, MARTIN, *La Bella Principessa di Leonardo da Vinci: ritratto di Bianca Sforza*, Scripta Manent, Reggio Emilia 2015.
- KENDRICK, ROBERT L., *The Sounds of Milan, 1585–1650*, Oxford University Press, New York 2002.
- KENNEDY, T. FRANK, *Jesuit Colleges and Chapels: Motet Function in the Late Sixteenth and Early Seventeenth Centuries*, «Archivum Historicum Societatis Iesu», LXV/130 1996, pp. 197–213.
- KIANG, DAWSON, *The «Mappamondo» in Bramante's Heraclitus and Democritus*, «Achademia Leonardi Vinci», V 1992, pp. 128–35.
- KIRKMAN, ANDREW, *The Cultural Life of the Early Polyphonic Mass: Medieval Context to Modern Revival*, Cambridge University Press, Cambridge – New York 2010.
- KIRKMAN, ANDREW, *The Invention of the Cyclic Mass*, «Journal of the American Musicological Society», LIV/1 2001, pp. 1–47.
- KIRKMAN, ANDREW, *Structure and Meaning in the Mass: The «Ordinarium Missae» and Beyond*, in *Motet Cycles between Devotion and Liturgy*, pp. 19–36.
- Der Kodex des Magister Nicolaus Leopold: Staatsbibliothek München Mus. Ms. 3154*, hrsg. von Thomas L. Noblitt, 4 voll., Bärenreiter, Kassel 1987 (Das Erbe deutscher Musik, 80–83).
- KOLB, PAUL, *The «Mass-Motet» Cycle Revisited*, «Journal of the Alamire Foundation», VIII/2 2016, pp. 197–207.
- KRZYŻAGÓRSKA-PISAREK, KATARZYNA, «*La Bella Principessa*». *Arguments against the Attribution to Leonardo*, «Artibus et Historiae», LXXI 2015, pp. 61–89.
- LANGLOIS, ERNEST, *Les registres de Nicolas IV, Recueil des bulles de ce pape publiées ou analysées d'après le manuscrit original du Vatican*, Thorin, Paris 1886–1893 (Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, II série, 5).
- LATUADA, SERVILIANO, *Descrizione di Milano [...], delle Fabbriche più cospicue che si trovano in questa Metropoli [...]*, 5 voll., Giuseppe Cairoli, Milano 1737–38.

- LEVEROTTI, FRANCA, *La cancelleria segreta da Ludovico il Moro a Luigi XII*, in *Milano e Luigi XII. Ricerche sul primo dominio francese in Lombardia (1499-1512)*, a c. di Letizia Arcangeli, Franco Angeli, Milano 2002, pp. 221-52.
- LEVEROTTI, FRANCA, «*Governare a modo e stillo de' Signori...*». *Osservazioni in margine all'amministrazione della giustizia al tempo di Galeazzo Maria Sforza duca di Milano (1466-76)*, Olschki, Firenze 1994.
- Liber capelle ecclesie maioris: Quarto codice di Gaffurio*, a c. di Angelo Ciceri e Luciano Migliavacca, Veneranda Fabbrica del Duomo, Milano 1968 (Archivium Musices Metropolitanum Mediolanense, 16).
- LINDMAYR-BRANDL, ANDREA, *Gaspar van Weerbeke and the Motet «Sancti Spiritus adsit nobis gratia» (An Analytic Study in the Diplomatic Environment of the «Motetti Missales»)*, «Musica Disciplina», XLVI 1992, pp. 105-31.
- LITTERICK, LOUISE, *Who Wrote Ninot's Chansons?*, in *Music and Musicians in Late Medieval and Renaissance Rome*, ed. by Richard Sherr, Oxford University Press, Oxford 1998, pp. 240-69.
- LOCKWOOD, LEWIS, «*Messer Gossino*» and *Josquin Desprez*, in *Studies in Renaissance and Baroque Music in Honor of Arthur Mendel*, ed. by Robert L. Marshall, Bärenreiter, Kassel 1974, pp. 15-24.
- LOMAZZO, GIOVANNI PAOLO, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* [1584], in *Scritti sulle arti*, a c. di Roberto Paolo Ciardi, 2 voll., Giunti, Firenze 1973-1974, II, pp. 7-589.
- LONGHI, ROBERTO, *Recensione a F. Malaguzzi Valeri, La corte di Ludovico il Moro. II. Bramante e Leonardo da Vinci*, in *Scritti giovanili (1912-1922)*, 2 voll., Sansoni, Firenze 1961, I, pp. 290-9.
- LONOCE, SERGIO, *Gaffurio perfectus musicus: lettura dei «motetti missales»*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, a.a. 2009-2010.
- Louis XII en Milanais. XLIIe Colloque International d'études humanistes, 30 juin-3 juillet 1998*, éd. par Philippe Contamine et Jean Guillaume, Champion, Paris 2003.
- LOWINSKY, EDWARD E., *Music*, in OTIS H. GREEN et al., *Scholarship in the Renaissance: Reports Presented at the Annual Meeting, January 26, 1963*, «Renaissance News», XVI 1963, 246-62: 255-62; poi come *Helmuth Osthoff's Josquin Monograph* in LOWINSKY, *Music in the Culture of the Renaissance and Other Essays*, ed. by Bonnie J. Blackburn, 2 voll., The University of Chicago Press, Chicago 1989, II, pp. 531-4.
- LUBKIN, GREGORY, *A Renaissance Court: Milan under Galeazzo Maria Sforza*, University of California Press, Berkeley 1994.
- MACEY, PATRICK, *Galeazzo Maria Sforza and Musical Patronage in Milan: Compère, Weerbeke and Josquin*, «Early Music History», XV 1996, pp. 147-212.
- MACEY, PATRICK, *Josquin's 'Little' «Ave Maria»: A Misplaced Motet from the «Vultum Tuum» Cycle?*, «Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis», XXXIX 1989, pp. 38-53.
- MAGISTRETTI, MARCO, *Di due edizioni sconosciute del Rituale dei Sacramenti secondo il Rito Ambrosiano*, in *Miscellanea Ceriani. Raccolta di scritti originali per onorare la memoria di M.r Antonio Maria Ceriani nel III centenario della Biblioteca Ambrosiana*, Hoepli, Milano 1910, pp. 87-126.
- MALAGUZZI VALERI, FRANCESCO, *La corte di Ludovico il Moro*, 4 voll., Hoepli, Milano: vol. I, *La vita privata e l'arte a Milano nella seconda metà del Quattrocento*, 1913; vol. II, *Bramante e Leonardo da Vinci*, 1915; vol. III, *Gli artisti lombardi*, 1917; vol. IV, *Le arti industriali - La letteratura - La musica*, 1923.
- MARRI, FABIO, *Lancino Curti a Gaspare Visconti*, in *Studi filologici, letterari e storici in memoria di Guido Favati*, a c. di Giorgio Varanini e Palmiro Pinagli, 2 voll., Antenore, Padova 1977, II, pp. 397-413.

- MARTINELLI, BORTOLO, *La biblioteca (e i beni) di un petrarchista: Gaspare Visconti*, in Veronica Gambarà e la poesia del suo tempo nell'Italia settentrionale. Atti del convegno (Brescia – Correggio, 17–19 ottobre 1985), a c. di Cesare Bozzetti, Pietro Gibellini e Ennio Sandal, Olschki, Firenze 1989, pp. 213–61.
- MATTFELD, JACQUELYN A., *An Unsolved Riddle: The Apparent Absence of Ambrosian Melodies in the Works of Josquin des Prez*, in *Josquin des Prez: Proceedings of the International Josquin Festival-Conference Held at The Juilliard School at Lincoln Center in New York City, 21–25 June 1971*, ed. by Edward E. Lowinsky and Bonnie J. Blackburn, Oxford University Press, London 1976, pp. 360–6.
- MAURI VIGEVANI, LAURA, *La sala della musica di Viboldone, «Ca' de sasse»*, CXXXVI dicembre 1996, pp. 14–21.
- MAZZUCHELLI, PIETRO, *Osservazioni intorno al saggio storico-critico sopra il rito ambrosiano*, Giovanni Pirotta, Milano 1828.
- MECONI, HONEY, *Ockeghem and the Motet-chanson in Fifteenth-Century France*, in *Johannes Ockeghem: Actes du XLe Colloque international d'études humanistes, Tours, 3–8 février 1997*, éd. par Philippe Vendrix, Klincksieck, Paris 1998 (Collection «Építome musical»), pp. 381–402.
- MECONI, HONEY, *Sacred Tricinia and Basevi 2439, «I Tatti Studies in the Italian Renaissance»*, IV 1991, pp. 151–99.
- MEDOLAGO, GABRIELE – SPIRITI, ANDREA, *Villa Calchi alla Vescogna di Calco. Il palazzo di Bartolomeo fra Bramante e Leonardo*, Cpz Group, Costa di Mezzate 2015.
- MELE, GIAMPAOLO, *Manuale di innologia. Introduzione all'innodia dei secoli IV–XVII in Occidente*, vol. I, *Fonti e strumenti. Repertorium hymnologicum novissimum (1841–2012)*, PFTS University Press, Cagliari 2012 (Studi e ricerche di cultura religiosa. Testi e monografie, 2).
- MERKLEY, PAUL A., *Ludovico Sforza as an 'Emerging Prince': Networks of Musical Patronage in Milan*, in *Music and Patronage*, ed. by Paul A. Merkley, Ashgate, Farnham 2012, pp. 255–70.
- MERKLEY, PAUL A. – MERKLEY, LORA L. M., *Music and Patronage in the Sforza Court*, Brepols, Turnhout 1999 (Studi sulla storia della musica in Lombardia, 3).
- MIGLIAVACCA, LUCIANO, s.v. «Garbagnati, Emilio», in *Dizionario della Chiesa ambrosiana*, vol. III (1989), p. 1386.
- Milan, Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo, sezione musicale, Librone 1 (olim 2269)*, introduction by Howard Mayer Brown, Garland, New York 1987 (Renaissance Music in Facsimile, 12a).
- Milan, Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo, sezione musicale, Librone 2 (olim 2268)*, introduction by Howard Mayer Brown, Garland, New York 1987 (Renaissance Music in Facsimile, 12b).
- Milan, Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo, sezione musicale, Librone 3 (olim 2267)*, introduction by Howard Mayer Brown, Garland, New York 1987 (Renaissance Music in Facsimile, 12c).
- MILLER, CLEMENT A., *Early Gaffuriana: New Answers to Old Questions*, «The Musical Quarterly», XVI/3 1970, pp. 367–88.
- MILSOM, JOHN, *Review of: Masses by Ludwig Daser and Matthaues Le Maistre: Parody Masses on Josquin's Motets from the Court of Duke Albrecht V of Bavaria – ed. by Stephanie P. Schlagel*, «Early Music», XLVI 2018, pp. 319–31.
- MISCHIATI, OSCAR, *Bibliografia delle opere dei musicisti bresciani pubblicate a stampa dal 1497 al 1740*, 2 voll., Olschki, Firenze 1992.

- MOHLBERG, LEO CUNIBERT, *Radulph de Rivo: der Letzte Vertreter der altrömischen Liturgie*, 2 voll., Bureaux du Recueil – Aschendorff, Louvain – Münster 1911–1915.
- MONZIO COMPAGNONI, GIORDANO, s.v. «De Guerci, Giovanni Bello (sec. XIV?)», in *Dizionario di liturgia ambrosiana*, pp. 176–8.
- MONZIO COMPAGNONI, GIORDANO, s.v. «Primicerio maggiore», in *Dizionario di liturgia ambrosiana*, pp. 415–8.
- MONZIO COMPAGNONI, GIORDANO, *Un trattato rituale trecentesco: il «Liber celebrationis misse ambrosiane» di Giovanni Bello de Guerciis*, «Ricerche Storiche sulla Chiesa Ambrosiana», XIX 2001 (Archivio ambrosiano, 86), pp. 73–181.
- MORELLI, ARNALDO, *Il ritratto del musicista nel Cinquecento: tipologia e significati*, in *Il ritratto nell'Europa del Cinquecento. Atti del convegno (Firenze, 7–8 novembre 2002)*, a c. di Aldo Galli, Chiara Piccinini e Massimiliano Rossi, Olschki, Firenze 2007, pp. 169–91.
- MORIGI, PAOLO, *La nobiltà di Milano, divisa in sei libri* [...], eredi di Pacifico Ponzio, Milano 1595.
- Motet Cycles between Devotion and Liturgy*, ed. by Daniele V. Filippi and Agnese Pavanello, Schwaabe, Basel 2019 (Schola Cantorum Basiliensis Scripta, 7).
- MOTTA, EMILIO, *Musici alla corte degli Sforza. Ricerche e documenti milanesi*, «Archivio Storico Lombardo», XIV 1887, pp. 29–64, 278–340, 514–61.
- MULAS, PIER LUIGI, *Les manuscrits lombards enluminés offerts aux Français*, in *Louis XII en Milanais*, pp. 305–32.
- The Museum of Renaissance Music: A History in 100 Exhibits*, ed. by Vincenzo Borghetti and Tim Shephard (in preparazione).
- NATALE, VITTORIO, *Un hommage aux Amboise à Gaglianico (Biella). Les fresques de la chapelle du château et autres commandes de Sebastiano Ferrero, général des finances du duché de Milan*, in *Georges Ier d'Amboise 1460–1510. Une figure plurielle de la Renaissance. Actes du colloque international tenu à l'Université de Liège les 2 et 3 décembre 2010*, sous la dir. de Jonathan Dumont et Laure Fagnart, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2013, pp. 209–22.
- NAVONI, MARCO, «*Antiphona ad Crucem*». *Contributo alla storia e alla liturgia della Chiesa milanese nei secoli V–VII (attraverso il metodo comparativo)*, «Ricerche Storiche sulla Chiesa Ambrosiana», XII 1983 (Archivio ambrosiano, 51), pp. 49–236.
- NAVONI, MARCO, s.v. «Casola, Pietro (1427 c.–1507)», in *Dizionario di liturgia ambrosiana*, pp. 131–2.
- NAVONI, MARCO, *La concezione liturgico-rituale del battesimo in epoca medievale*, in *Il battistero di Parma: iconografia, iconologia, fonti letterarie*, a c. di Giorgio Schianchi, Vita e Pensiero, Milano 1999, pp. 41–76.
- NAVONI, MARCO, s.v. «Della Croce, Francesco (†1479)», in *Dizionario di liturgia ambrosiana*, pp. 181–3.
- NAVONI, MARCO, s.v. «Rodolfo de Rivo (†1403)», in *Dizionario di liturgia ambrosiana*, pp. 475–6.
- NOBLE, JEREMY, *The Function of Josquin's Motets*, «Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis», XXXV/1–2 1985, pp. 9–31.
- NOBLITT, THOMAS L., *The Ambrosian «Motetti Missales» Repertory*, «Musica Disciplina», XXII 1968, pp. 77–103.
- NOBLITT, THOMAS L., *The «Motetti Missales» of the Late Fifteenth Century*, tesi di dottorato, The University of Texas 1963.
- L'oro e la porpora. Le arti a Lodi al tempo del vescovo Pallavicino (1456–1497)*, a c. di Mario Marubbi, Silvana, Cinisello Balsamo (MI) 1998.

- OTTOSEN, KNUD, *The Responsories and Versicles of the Latin Office of the Dead*, Aarhus University Press, Aarhus 1993.
- PAGANIN, MARIA LUISA, *Le Muse di Bramantino nel castello di Voghera*, in *Bramantino e le arti nella Lombardia francese (1499–1525). Atti del convegno (Lugano, 6–7 novembre 2014)*, a c. di Mauro Natale, Skira, Milano 2017, pp. 69–81.
- PALISCA, CLAUDE V., *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*, pp. 49–71.
- PANTAROTTO, MARTINA, *Per la biblioteca di Franchino Gaffurio: i manoscritti laudensi*, «Scripta», v 2012, pp. 111–7.
- PANTAROTTO, MARTINA – GIOVÈ MARCHIOLI, NICOLETTA, *I manoscritti datati delle province di Brescia, Como, Lodi, Monza-Brianza e Varese*, SISMELE – Edizioni del Galluzzo, Firenze 2014 (Manoscritti datati d'Italia, 24).
- PAVANELLO, AGNESE, *Il ciclo di mottetti «In honorem sancti spiritus» di Gaspar van Weerbeke: un'ipotesi sulla sua origine*, «Musica Disciplina», LIV 2009, pp. 147–80.
- PAVANELLO, AGNESE, *The Elevation as Liturgical Climax in Gesture and Sound: Milanese Elevation Motets in Context*, «Journal of the Alamire Foundation», IX/1 2017, pp. 33–59.
- PEDERSON, JILL, *Henrico Boscano's «Isola beata»: New Evidence for the Academia Leonardi Vinci in Renaissance Milan*, «Renaissance Studies», XXII 2008, pp. 450–75.
- PEDRALLI, MONICA, «*Novo, grande, coperto e ferrato*». *Gli inventari di biblioteca e la cultura a Milano nel Quattrocento*, Vita e Pensiero Università, Milano 2002 (Bibliotheca erudita, 19).
- PELEGRIN, ELISABETH, *La bibliothèque des Visconti et des Sforza, ducs de Milan, au xve siècle*, C.N.R.S., Paris 1955.
- PERUZZO, FEDERICA, *Il «Breviarium ambrosianum» di Pietro Casola (1490)*, «Ricerche Storiche sulla Chiesa Ambrosiana», XXIV 2006, pp. 9–52.
- PERUZZO, FEDERICA, *Orrico Scaccabarozzi: un arciprete poeta nella Milano del XIII secolo*, «Aevum», LXXVI 2002, pp. 325–68.
- PERUZZO, FEDERICA, *Pietro Casola editore di libri liturgici ambrosiani nel xv secolo*, «Italia Medioevale e Umanistica», XLVI 2005, pp. 149–206.
- PESCHIERA, MADDALENA, *Un «pratico» in soccorso della Veneranda Fabbrica: Achille Ratti e il restauro dei documenti bruciati nell'Esposizione internazionale del 1906*, in *Pio XI e il suo tempo. Atti del convegno, Desio, 6 febbraio 2016*, a c. di Franco Cajani, «I quaderni della Brianza», XL/183 2017, pp. 275–98.
- PETRUCCI, FRANCESCO, s.v. «Della Croce, Francesco», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XXXVI (1988), pp. 794–6.
- Piccolo trattato di salmodia dei RR. PP. benedettini di Solesmes*, Società di San Giovanni Evangelista, Lefebvre e ci., Roma 1904.
- PICKER, MARTIN, *The Chanson Albums of Marguerite of Austria: MSS 228 and 11239 of the Bibliothèque Royale de Belgique*, Brussels, University of California Press, Berkeley – Los Angeles 1965.
- PIRRO, ANDRÉ, *Léon X et la musique*, in *Mélanges de philologie, d'histoire et de littérature offerts à Henri Hauvette*, Presses françaises, Paris 1934, pp. 221–34.
- PORRO, GIULIO, *Pianta delle spese per l'Università di Pavia nel 1498*, «Archivio Storico Lombardo», Serie 2, v 1878, pp. 507–16.
- PORRO, GIULIO, *Trivulziana. Catalogo dei codici manoscritti*, G. B. Paravia, Torino 1884.

- PRIZER, WILLIAM F., *Music at the Court of the Sforza: The Birth and Death of a Musical Center*, «Musica Disciplina», XLIII 1989, pp. 141–93.
- PRIZER, WILLIAM F., *Secular Music at Milan during the Early Cinquecento: Florence, Biblioteca del Conservatorio, Ms Basevi 2441*, «Musica Disciplina», L 1996, pp. 9–57.
- PROSPERI, ADRIANO, *America e Apocalisse e altri saggi*, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, Pisa 1999, pp. 15–63.
- PROSPERI, ADRIANO, *Attese millenaristiche e scoperta del Nuovo Mondo*, in *Il profetismo gioachimita tra Quattrocento e Cinquecento. Atti del III congresso internazionale di Studi Gioachimiti (San Giovanni in Fiore, 17–21 settembre 1989)*, a c. di Gian Luca Podestà, Marietti, Genova 1991, pp. 433–60.
- PLYE, CYNTHIA MUNRO, *Milan and Lombardy in the Renaissance: Essays in Cultural History*, La Fenice, Roma 1997.
- QUACQUARELLI, ANTONIO, *L'ogdoade patristica e suoi riflessi nella liturgia e nei monumenti*, Adriatica, Bari 1973 (Quaderni di Vetera Christianorum, 7).
- RASCHIERI, AMEDEO ALESSANDRO, *Bonino Mombrozio traduttore dell'«Epitome» grammaticale di Costantino Lascaris*, in «Tanti affetti in tal momento». *Studi in onore di Giovanna Garbarino*, a c. di Andrea Baldo, Federica Bessone ed Ermanno Malaspina, Ed. dell'Orso, Alessandria 2011, pp. 741–53.
- REESE, GUSTAVE, *Music in the Renaissance*, Dent, London 1954; ediz. rivista, Norton, New York 1959; trad. it. *La musica nel Rinascimento*, Le Lettere, Firenze 1990.
- RENIER, RODOLFO, *Gaspere Visconti*, «Archivio Storico Lombardo», XIII 1886, pp. 509–62, 777–824.
- REPISTHI, FRANCESCO, *Bramante in Lombardia: regesto delle fonti*, in *Bramante a Milano e l'architettura fra Quattro e Cinquecento*, «Arte Lombarda», CLXXVI–CLXXVII 2016, pp. 197–218.
- REPISTHI, FRANCESCO, *Bramantino e il Duomo di Milano*, in *Bramantino e le arti nella Lombardia francese (1499–1525). Atti del convegno (Lugano, 6–7 novembre 2014)*, a c. di Mauro Natale, Skira, Milano 2017, pp. 189–203.
- RHODES, DENNIS E., *A Milanese Speech of 1509*, «Gutenberg Jahrbuch», XLVI 1971, pp. 96–8.
- RICCI, CORRADO, *Gli affreschi di Bramante nella Regia Pinacoteca di Brera*, Baldini, Castoldi & C., Milano 1902.
- RIFKIN, JOSHUA, *A Black Hole? Problems in the Motet around 1500*, in *The Motet around 1500: On the Relationship between Imitation and Text Treatment?*, ed. by Thomas Schmidt-Beste, Brepols, Turnhout 2012, pp. 21–82.
- RIFKIN, JOSHUA, *Jean Michel and «Lucas Wagenrieder»: Some New Findings*, «Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis», LV 2005, pp. 113–52.
- RIFKIN, JOSHUA, *Milan, Motet Cycles, Josquin: Further Thoughts on a Familiar Topic*, in *Motet Cycles between Devotion and Liturgy*, pp. 221–335.
- RIFKIN, JOSHUA, *Munich, Milan, and a Marian Motet: Dating Josquin's «Ave Maria ... virgo serena»*, «Journal of the American Musicological Society», LVI/2 2003, pp. 239–350.
- RIFKIN, JOSHUA, *Scribal Concordances for Some Renaissance Manuscripts in Florentine Libraries*, «Journal of the American Musicological Society», XXVI/2 1973, pp. 305–26.
- Ritratto di Gaffurio*, a c. di Davide Daolmi, LIM, Lucca 2017.
- ROLSMA, SASKIA, *De onthulling van het missaal: Een onderzoek naar de functie van «Motetti missales»*, in *Meer dan muziek alleen: In memoriam Kees Vellekoop*, a c. di R. E. V. Stuijp, Verloren, Hilversum 2004, pp. 291–305.

- ROSAND, ELLEN, *Music in the Myth of Venice*, «Renaissance Quartely», XXX/4 1977, pp. 511–37.
- ROSSETTI, EDOARDO, «Arca marmorea elevata a terra per brachia octo». *Tra sepolture e spazi sacri: problemi di memoria per l'aristocrazia milanese tra Quattro e Cinquecento*, in *Famiglie e spazi sacri nella Lombardia del Rinascimento*, a c. di Letizia Arcangeli et al., Scalpendi, Milano 2015, pp. 169–227.
- ROSSETTI, EDOARDO, *Bramante cortigiano? Note sui rapporti tra l'artista urbinato e la società milanese*, in *Bramante a Milano. Le arti in Lombardia 1477–1499*, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera, 4 dicembre 2014–22 marzo 2015), a c. di Matteo Ceriana et al., Skira, Milano 2015, pp. 95–9.
- ROSSETTI, EDOARDO, *Ritratti di baroni in città e vedute urbane in campagna. Un inedito inventario di Gaspare Ambrogio Visconti (1499)*, in *Squarci d'interni. Inventari per il Rinascimento milanese*, a c. di Edoardo Rossetti, Scalpendi, Milano 2012, pp. 71–101.
- ROSSETTI, EDOARDO, *Sotto il segno della Vipera. L'agnazione viscontea nel Rinascimento. Episodi di una committenza di famiglie (1480–1520)*, Nexò, Milano 2013.
- ROSSETTI, EDOARDO, *Visioni di riforma. Il cardinale spagnolo Bernardino López de Carvajal e le élite milanesi nella crisi religiosa di primo Cinquecento (1492–1521)*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Padova – Università Ca' Foscari di Venezia – Università degli Studi di Verona 2017.
- ROSSI, FRANCESCO ROCCO, *Le pratiche mensurali nei quattro libroni di Gaffurio: una risorsa per possibili attribuzioni*, «Studi Musicali» (in corso di stampa).
- ROSSI, FRANCESCO ROCCO, *Surveying the First Gaffurius Codex: Reconsiderations on the «Motetti missales» Paradigm*, in *Motet Cycles between Devotion and Liturgy*, pp. 381–95.
- ROSSI, MARCO, *Episodi figurativi fra Cinquecento e Seicento*, in *L'Abbazia di Vibondone*, Amilcare Pizzi, Milano 1990, pp. 215–37.
- La rotta di Ghiaradadda. Agnadello – 14 maggio 1509. Studi, testi e contributi per una storia della battaglia di Agnadello*, Ed. Cassa Rurale di Treviglio, Treviglio [2009].
- The Routledge Handbook of Material Culture in Early Modern Europe*, ed. by Catherine Richardson, Tara Hamling and David Gaimster, Routledge, London – New York 2017.
- ROVEDA, ENRICO, *Un generale francese al governo di un feudo lombardo: Ligny e Voghera*, in *Milano e Luigi XII. Ricerche sul primo dominio francese in Lombardia (1499–1512)*, a c. di Letizia Arcangeli, Franco Angeli, Milano 2002, pp. 107–40.
- RUGGERI, FAUSTO, *Contributo alla conoscenza del clero ambrosiano nella seconda metà del Quattrocento dalle filze del notaio Donato Della Torre*, «Studi di storia medioevale e di diplomatica», XV 1995, pp. 91–127.
- RUGGERI, FAUSTO, *Per un censimento del clero ambrosiano nel sec. xv: benefici e beneficiati nelle filze del notaio Giovanni Pietro Ciocca (1476–1500)*, «Studi di storia medioevale e di diplomatica», XVI 1996, pp. 113–78.
- RUSCONI, ANGELO, *Gli anni di apprendistato di Franchino Gaffurio: un musicista padano nell'Italia del Quattrocento*, in *L'oro e la porpora*, pp. 123–8.
- SACCHI, ROSSANA, *Il disegno incompiuto. La politica artistica di Francesco II Sforza e di Massimiliano Stampa*, 2 voll., LED, Milano 2005.
- SANNAZZARO, GIOVANNI BATTISTA, s.v. «Maria alla Passerella, chiesa di S.»», in *Dizionario della Chiesa ambrosiana*, vol. VI (1993), p. 3439.
- SARDI DE LETTO, ANTONIO, s.v. «Gaffurio, Franchino»», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LI (1998), pp. 214–8.

- SARTORI, CLAUDIO, *La cappella del Duomo dalle origini a Franchino Gaffurio*, in *Storia di Milano*, vol. IX (1961), pp. 723–48.
- SARTORI, CLAUDIO, *Franchino Gaffurio a Milano (Nuove notizie biografiche e documenti inediti sulla sua attività di Maestro di Cappella e sulla sua riforma della Cappella del Duomo)*, «Universitas Europae», I 1952–53, fasc. 4–5, pp. 18–20; 8–9, pp. 13–16; 11–12, pp. 17–20.
- SARTORI, CLAUDIO, *Le musiche della Cappella del Duomo di Milano: Catalogo delle musiche dell'Archivio*, Veneranda Fabbrica del Duomo, [Milano 1957].
- SARTORI, CLAUDIO, *Il quarto codice di Gaffurio non è del tutto scomparso*, in *Collectanea historiae musicae* 1, Olschki, Firenze 1953 (*Historiae musicae cultores*, 2), pp. 25–44.
- SCHMIDT, THOMAS, *Making Polyphonic Books in the Late Fifteenth and Early Sixteenth Centuries*, in *The Production and Reading of Music Sources: Mise-En-Page in Manuscripts and Printed Books Containing Polyphonic Music, 1480–1530*, ed. by Thomas Schmidt and Christian Thomas Leitmeir, Brepols, Turnhout 2018, pp. 3–100.
- SCHMIDT-BESTE, THOMAS, *Polyphonic Sources, ca.1450–1500*, in *The Cambridge History of Fifteenth-Century Music*, ed. by Anna Maria Busse Berger and Jesse Rodin, Cambridge University Press, Cambridge 2015, pp. 641–62.
- SCHOFIELD, RICHARD, *Gaspare Visconti, mecenate di Bramante*, in *Arte, committenza ed economia a Roma e nelle corti del Rinascimento (1420–1530). Atti del convegno internazionale (Roma, 24–27 ottobre 1990)*, a c. di Arnold Esch e Christoph Luitpold Frommel, Einaudi, Torino 1995, pp. 297–330.
- SCHUMANN, ROBERT, *Variations for the Pianoforte: Second Course [1836]*, in *Music and Musicians. Essays and Criticisms by Robert Schumann*, trans. and ed. by Fanny Raymond Ritter, vol. II, William Reeves, London 1880.
- SCORDATO, COSIMO, *Ogdoas*, in *Gli spazi della celebrazione rituale*, a c. della Facoltà teologica di Sicilia, O.R., Milano 1984, pp. 245–69.
- SHELL, JANICE, *The Scuola di San Luca, or Universitas Pictorum, in Renaissance Milan*, «Arte Lombarda», CIV 1993, pp. 78–99.
- SHERR, RICHARD, *Josquin's Red Nose*, in *Essays on Music and Culture in Honor of Herbert Kellman*, ed. by Barbara Haggh, Minerve, Paris 2001 (Collection «Épitome musical»), pp. 209–40.
- SHINE, JOSEPHINE M., *The Motets of Jean Mouton*, 3 voll., tesi di dottorato, New York University 1953.
- SIRONI, GRAZIOSO, *Alcuni documenti sull'arte lombarda fra Quattro e Cinquecento*, «Raccolta Vinciana», XXX 2003, pp. 409–14.
- SNOW, ROBERT J., *The Mass-Motet Cycle: A Mid-Fifteenth-Century Experiment*, in *Essays in Musicology in Honor of Dragan Plamenac on His 70th Birthday*, ed. by Gustave Reese and Robert J. Snow, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, PA 1969, pp. 301–20.
- SOMAINI, FRANCESCO, *Carlo Pallavicino, l'episcopato lombardo del Quattrocento, gli Sforza, la chiesa di Lodi e la città*, in *L'oro e la porpora*, pp. 25–48.
- SOMAINI, FRANCESCO, *La chiesa ambrosiana e l'eredità sforzesca*, in *Prima di Carlo Borromeo. Istituzioni, religione e società agli inizi del Cinquecento*, a c. di Alberto Rocca e Paola Vismara, Biblioteca Ambrosiana – Bulzoni, Milano – Roma 2012 (*Studia Borromaica*, 26), pp. 17–68.
- SOMAINI, FRANCESCO, *Un prelado lombardo del XV secolo. Il card. Giovanni Arcimboldi vescovo di Novara, arcivescovo di Milano*, 3 voll., Herder, Roma 2003.
- SPANÒ MARTINELLI, SERENA, *Bonino Mombriozio e gli albori della scienza agiografica*, in *Erudizione e devozione. Le raccolte di Vite di santi in età moderna e contemporanea*, a c. di Gennaro Luongo, Viella, Roma 2000, pp. 3–18.

- SPANÒ MARTINELLI, SERENA, *Un umanista agiografo nella Milano sforzesca: Bonino Mombrizio*, in *Dai cantieri della storia: liber amicorum per Paolo Prodi*, a c. di Gian Paolo Brizzi e Giuseppe Olmi, Clueb, Bologna 2007, pp. 311–6.
- STAEHELIN, MARTIN, *Möglichkeiten und praktische Anwendung der Verfasserbestimmung an anonym überlieferten Kompositionen der Josquin-Zeit*, «Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis», XXIII/2 1973, pp. 79–91.
- STAIKOS, KOSTANTINOS SP., *Le edizioni greche di Aldo Manuzio e i suoi collaboratori greci*, Aton, Atene 2016.
- STEFANI, DAVIDE, *Le vite di Gaffurio*, in *Ritratto di Gaffurio*, pp. 27–48.
- STEIB, MURRAY, *Loysel Compère and His Recently Rediscovered «Missa De tous biens plaine»*, «Journal of Musicology», XI 1993, pp. 437–54.
- Storia di Milano*, 17 voll., Fondazione Treccani degli Alfieri, Milano 1953–1966.
- TAYLOR, BENEDICT, *Mendelssohn, Time and Memory: The Romantic Conception of Cyclic Form*, Cambridge University Press, Cambridge 2011.
- THORAVAL, FAÑCH, «*Horologia Passionis*»: *Hours, Hymns, and Motet Cycles for the Cross and the Passion*, in *Motet Cycles between Devotion and Liturgy*, pp. 93–132.
- La tipografia a Milano nel Quattrocento. Atti del Convegno nel V centenario della morte di Filippo Cavagni da Lavagna, 16 ottobre 2006*, a c. di Emanuele Colombo, Ed. Comune di Comazzo, Comazzo 2007.
- TISSONI BENVENUTI, ANTONIA, *La letteratura dinastico-encomiastica a Milano nell'età degli Sforza, in Milano e Borgogna. Due stati principeschi tra Medioevo e Rinascimento. Atti del convegno (Milano, 1–3 ottobre 1987)*, a c. di Jean-Marie Cauchies e Giorgio Chittolini, Bulzoni, Roma 1990, pp. 195–205.
- TOFT, ROBERT, *Aural Images of Lost Traditions: Sharps and Flats in the Sixteenth Century*, University of Toronto Press, Toronto – Buffalo – London 1992.
- TORELLI, DANIELE, *L'Antifonario del convento dei Francescani di Bolzano. Hall in Tirol, Biblioteca e archivio provinciale dei frati minori, Ms. 30 (sec. XVI)*, LIM, Lucca 2016 (*Monumenta Liturgiae et Cantus*, 3).
- TORELLI, DANIELE, *Benedetto Binago e il mottetto a Milano tra Cinque e Seicento*, LIM, Lucca 2004 (*Quaderni dell'Archivio per la storia della musica in Lombardia*, 3).
- TORELLI, DANIELE, «*Cantores inchoent sequentem Antiphonam*»: *canto piano e canto figurato nella liturgia quotidiana tra Cinque e Seicento, in Barocco Padano 6. Atti del XIV convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII–XVIII (Brescia, 16–18 luglio 2007)*, a c. di Alberto Colzani, Andrea Luppi e Maurizio Padoan, A.M.I.S., Como 2010 (*Contributi musicologici del Centro Ricerche dell'A.M.I.S. – Como*, 18), pp. 218–49.
- TORELLI, DANIELE, «*Ecce dedi verba mea in ore tuo*»: *fonti liturgiche e non nei testi del mottetto seicentesco*, in *Musica tra storia e filologia. Studi in onore di Lino Bianchi*, a c. di Federica Nardacci, Istituto Italiano per la Storia della Musica, Roma 2010, pp. 679–704.
- TORELLI, DANIELE, *I mottetti di Claudio Merulo: un'indagine attraverso i testi*, in «*A Messer Claudio, Musico*». *Le arti molteplici di Claudio Merulo da Correggio (1533–1604) tra Venezia e Parma*, a c. di Marco Capra, Marsilio – Casa della Musica, Venezia – Parma 2006 (*Musica in atto*, 1), pp. 145–71.
- The Treasury of Petrus Alamire: Music and Art in Flemish Court Manuscripts, 1500–1535*, ed. by Herbert Kellman, Ludion, Ghent – Amsterdam 2000.
- TUNBRIDGE, LAURA, *The Song Cycle*, Cambridge University Press, Cambridge 2011 (*Cambridge Introductions to Music*).

- Umanesimo in Lombardia. L'Osservanza agostiniana all'Incoronata*, a c. di Maria Luisa Gatti Perer, «Arte Lombarda», LIII–LIV 1980.
- URBINI, SILVIA, *Il Libro delle Sorti di Lorenzo Spirito Gualtieri*, Franco Cosimo Panini, Modena 2006.
- VALENTINI, UBALDO – MALUSARDI, GIOVANNI BATTISTA, *Due edizioni del Breviario Ambrosiano tuttora sconosciute? Nota informativa*, «Ambrosius», LIV 1978, pp. 506–10.
- VENTURELLI, PAOLA, *Il tabernacolo Pallavicino. Considerazioni sulle botteghe orafe di fine Quattrocento tra Milano e Lodi*, in *L'oro e la porpora*, pp. 85–96.
- VERGA, CORRADO, *Franchino Gaffurio e Gianbattista Caporali: due umanisti tra musica e architettura*, «Archivio Storico Lodigiano», XII 1964, pp. 18–26.
- VERMIGLIOLI, GIOVANNI BATTISTA, *Memorie di Jacopo Antiquari e degli studi di amena letteratura esercitati in Perugia nel secolo XV, con un'appendice di monumenti*, Baduel, Perugia 1813.
- VISCONTI, GASPARE AMBROGIO, *I Canzonieri per Beatrice d'Este e per Bianca Maria Sforza*, a c. di Paolo Bongrani, Mondadori, Milano 1979.
- VISMARA CHIAPPA, PAOLA, s.v. «Giuseppe Pozzobonelli», in *Dizionario della Chiesa ambrosiana*, vol. V (1992), pp. 2935–7.
- VISMARA CHIAPPA, PAOLA, s.v. «Pozzobonelli, Giuseppe», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXXXV (2016), pp. 217–20.
- VOLPI, GIUSEPPE, *Historia dei Visconti*, 2 voll., Napoli 1748.
- WARD, LYNN HALPERN, *The «Motetti Missales» Repertory Reconsidered*, «Journal of the American Musicological Society», XXXIX/3 1986, pp. 491–523.
- WELCH, EVELYN S., *Sight, Sound and Ceremony in the Chapel of Galeazzo Maria Sforza*, «Early Music History», IV 1993, pp. 151–90.
- WIESENFELDT, CHRISTIANE, *Majestas Mariae. Studien zu marianischen Choralordinarien des 16. Jahrhunderts*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 2012 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, 70).
- WILSON, BLAKE, *Review of: Music and Musicians in Late Medieval and Renaissance Rome – ed. by Richard Sherr*, «Journal of the American Musicological Society», LIV/2 2001, pp. 368–74.
- WINTERNITZ, EMANUEL, *Leonardo da Vinci as a Musician*, Yale University Press, London – New Haven 1982.
- WITTKOWER, RUDOLF, *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, Einaudi, Torino 1964.
- ZAGGIA, MASSIMO, *Bramante uomo di lettere*, in *Bramante a Milano*, pp. 101–8.
- ZANOVELLO, GIOVANNI, «*In the Church and in the Chapel*»: *Music and Devotional Spaces in the Florentine Church of Santissima Annunziata*, «Journal of the American Musicological Society», LXVII/2 2014, pp. 379–428.
- ZERBI, PIETRO, *San Bernardo di Clairvaux e Milano*, in *San Bernardo e l'Italia. Atti del convegno di studi (Milano, 24–26 maggio 1990)*, a c. di Pietro Zerbi, Scriptorium Claravallense – Vita e Pensiero, Milano 1993 (Bibliotheca erudita, 8), pp. 51–68.

Risorse online:

Cantus Manuscript Database: Inventories of Chant Sources, <<http://cantus.uwaterloo.ca>>

Cantus Index: Catalogue of Chant Texts and Melodies, <<http://cantusindex.org>>

The Cardinals of the Holy Roman Church, <<https://webdept.fiu.edu/~mirandas>>

- Computerized Mensural Music Editing* (CMME), <<http://www.cmme.org>>
The Digital Image Archive of Medieval Music (DIAMM), <<https://www.diamm.ac.uk>>
Edit16: Censimento nazionale delle edizioni italiane del XVI secolo, <<http://edit16.iccu.sbn.it>>
Gaffurionline, <<http://www.examenapium.it/gaffurio>>
Incunabula Short Title Catalogue (ISTC), <http://data.cerl.org/istc/_search>
Masses from the Renaissance, <<http://massesfromtherenaissance.com>>
Motet Cycles Database, <www.motetcycles.ch>
Nuova Biblioteca Manoscritta, <<http://www.nuovabibliotecamanoscritta.it>>
Repertorio dei manoscritti liturgici ambrosiani (Pontificio Istituto Ambrosiano di Musica Sacra),
<<https://www.unipiams.org/it/?id=170&start>>

INDICE DEI NOMI

L'indice comprende i nomi delle persone nate prima del 1800 citate nei capitoli del volume (ad esclusione del Catalogo dei Libroni). Le occorrenze in nota sono segnalate solo se il nome non si trova già nel testo principale della stessa pagina.

A

- Abraham, Nouel (Noël) 38
Accolti, Bernardo, detto l'Unico Aretino 62
Accursio, Bono 8-9
Achillini, Giovanni Filoteo 36
Adam de Saint-Victor (Adamo di San Vittore) 211 n.51
Addiense, Giacomo 248 n.36
Adorno, famiglia 70
Agostino da Vimercate 42
Agostino, santo 97 n.41
Agricola, Alexander 187-217, 287-8, 290 n.65
Airoldi, Giovanni Ambrogio (notaio) 69 n.52, 74 n.67
Airoldi da Robiate, Ambrogio (notaio) 73 n.64
Alabanti, Antonio 213, 214 n.63, 216
Alardi, Pietro, detto Bovis (cantore) 75, 86
Alciati, Lucia 59-60 n.19
Alciato, Andrea 41-2, 48, 50
Alessandro IV, papa 90
Alessandro VI, papa 95
Alighieri, Dante 7
Aliprandi, Vincenzo 72 n.61
Amadeo de Menes Silva 8, 10
Ambrogio, santo 7, 163, 250, 258
Ambrogio da Paullo 40
Andreasi, Osanna 36
Andrelini, Publio Fausto 35
Angelo da Mapello 57
Antegnati, Bartolomeo (Bartolomeo da Brescia) 252 n.46
Antipatro di Tessalonica 48-9
Antiquari, Iacopo 5, 9, 11, 14, 31-4, 36-8, 42, 45 n.65, 46-7, 66, 71-3
Antiquari, Paolo 72 n.61
Antonello detto Grassus (cantore) 87
Antonio (piffero) 69 n.55
Antonio da Saluzzo, arcivescovo di Milano 93
Archinto, Ambrogio 62
Archinto, Filippo, arcivescovo di Milano 248
Arcimboldi, Giovanni, arcivescovo di Milano e cardinale 29 nn.49-50, 32 n.57, 70-1, 161
Arcimboldi, Giovanni Angelo, arcivescovo di Milano 247 n.34
Arcimboldi, Guido Antonio, arcivescovo di Milano 13, 24-5, 26 n.38, 28-9, 32, 252
Aretino, Bernardo, *si veda* Accolti, Bernardo
Argelati, Filippo 95 n.24, 99 n.44
Arluno, Bernardino 37, 40
Arluno, Giovanni Pietro 40
Arnolfo da Francia 212

- Arnulfus (Arnolfo Giliardi?) 107, 262-4,
290 n.65
Assaraco, Andrea 41
Ayora, Gonzalo de 12
- B**
- Bach, Johann Sebastian 171
Baggi, Francesco 74 n.68
Bagino (liutista) 62, 68
Balbo, Cornelio 62
Balétrier, Jean (Giovanni Balistario) 90
Bandello, Matteo 38, 66, 79, 82-3
Bartolomeo da Brescia, *si veda* Antegnati,
Bartolomeo
Bartolomeo «Ricco» 213 n.63
Barzi, Francesco (notaio) 58 n.12
Bascapè, Gualtiero 86
Battagio, Giovanni 73
Bazalieri, Caligola 36
Beatrice di Portogallo, duchessa di Savo-
ia 43
Beek, Roelof van der (Rodolfo de Rivo) 92
Beethoven, Ludwig van 171
Beleth, Giovanni 92
Bellincioni, Bernardo 9-12, 56, 62, 68
Benedetta da Vimercate 41
Benedetto XIV, papa 242
Benedetto da Norcia (medico ducale) 75
n.72
Bentivoglio, Alessandro 65 n.41
Bernardino da Premenugo (organista) 252
n.46
Bernardo di Chiaravalle, santo 239 n.11
Bernareggi, Girolamo (notaio) 73 n.66
Beroaldo, Filippo, il Giovane 41
Beroaldo, Filippo, il Vecchio 34
Beroldo 91, 270 n.91
Besicken, Johann 14
Besozzi, Ludovico 241 n.16, 254 n.52
Bettino da Trezzo 10, 18
Biagio da Montalino (musicista) 68
Bianchi, Francesco 279
Bianchi, Giovanni Antonio (notaio) 60
n.19, 70 nn.56-7
Bianconi, Carlo 77 n.74
Biffi, Giovanni 12, 30, 31 n.53
Binchois, Gilles de Bins detto 107, 282, 287
Birago, Cesare 57
Birago, Giovanni Pietro 16 n.7
Bissolo, Giovanni 15
Boccaccio, Giovanni 42
Bodin, Jean 81
Boezio, Severino 72
Boffa, Giovanni 270 n.91
Boiardo, Matteo Maria 41, 63
Bona di Savoia, duchessa di Milano 6-7,
77, 86, 97 n.38
Bonaventura da Brescia 35, 45 n.66
Bonegli da Piccardia, Petrichino (canto-
re) 212
Bono Rodolfo de Picardia (cantore) 74,
86
Bononi, Filippo 32-4, 46
Bonus, Iohannes 8
Borgo, Andrea 40
Borromeo, famiglia 269 n.89
Borromeo, Carlo, arcivescovo di Milano e
cardinale, santo 241 n.16, 247 n.34, 248,
254 n.52, 257 n.55
Borsani, Ludovico 57
Borsano, Benedetto de (organista) 252
n.46
Bosca, Paolo 257 n.56
Boscano, famiglia 62
Boscano, Andrea 62
Boscano, Enrico 40, 51, 60-2, 65-8, 77-8,
81, 83
Bossi, Donato 11
Botta, Bergonzio 6
Bovolino, Martino 42
Bracciolini, Poggio 9
Bramante, Donato 5, 8, 10, 41, 54-6, 58
n.12, 59-62, 68, 70, 72, 78, 81, 85
Bramantino, Bartolomeo Suardi detto il 84

- Brant, Giorgio (cantore) 75 n.72, 86
 Brasca, Santo 8
 Britannico, Angelo 35
 Brumel, Antoine 113, 204, 217, 287, 290
 n.66
 Bua, Mercurio 73
 Burckard, Johannes 153-4, 165 n.128
 Busnoys, Antoine 213 n.60
 Butinone, Bernardino 20 n.19
- C**
- Cagnola, Giovan Pietro 15
 Caimi, Ambrogio 59
 Calco, Bartolomeo 4, 6, 8, 10-1, 13, 31, 37,
 69, 212
 Calco, Tristano 10-1, 13-4, 40, 62 n.29
 Calcondila, Demetrio 11-2, 15, 30, 36, 42-3
 Calcondila, Teofilo 36
 Caleca, Manuele 93
 Callimaco, Angelo 41
 Calmeta, *si veda* Colli, Vincenzo
 Calvo, Andrea 42-3
 Canova, Francesco (Francesco da Mila-
 no) 65 n.41
 Caponago, Ambrogio 15
 Caporali, Giovanni Battista 73
 Capra, Bartolomeo della, arcivescovo di
 Milano 97 n.40
 Caradosso, Cristoforo Foppa detto il 62, 68
 Carcano, Giovanni Pietro (notaio) 67 n.45
 Carcano, Michele 9, 13
 Cardano, Facio 67 n.43
 Carlo II, duca di Savoia 43
 Carlo IV di Lussemburgo, imperatore 92
 Carlo V d'Asburgo, imperatore 35, 54, 81
 Carlo da Forlì, arcivescovo di Milano 96
 Carminati de' Brambilla, Ottaviano (nota-
 io) 64 n.34
 Caroli, Goffredo 67 n.43
 Casola, Pietro 10, 13, 15, 25-7, 29, 37, 96,
 99-100, 157, 248, 253 n.51
 Castaldi, Panfilo 5
 Castellanus, Petrus 205, 214 n.69, 289 n.62
 Castelli, Francesco 26 n.42
 Castiglione, Baldassare 58-9, 81-3
 Castiglione (Castiglioni), Giovanni (edito-
 re) 24 n.32, 39-40, 42-3
 Castiglioni, Bonaventura 95
 Castiglioni, Branda, cardinale 92
 Castiglioni, Giovanni (cameriere duca-
 le) 57
 Castiglioni, Giovanni Francesco (nota-
 io) 60 n.19, 61 n.23, 75 n.72
 Castiglioni, Giovanni Stefano 212
 Castris (da Fiandra), Bartolomeo de (can-
 tore) 212-7
 Cavagni, Filippo 5
 Cavazzoni, Marcantonio 188 n.7
 Caza, Francesco 11, 28 n.45
 Cecchi, Bartolomeo, detto Eliseo 70
 Celerio, Bernardino 9
 Celio Rodigino, Lodovico Maria Ricchieri
 detto 41
 Cernuschi, Antonio (notaio) 59 n.19
 Cesariano, Cesare 43, 63, 72
 Charles d'Amboise 76, 77 n.74
 Charles, Geoffrey 36-7
 Cicerone, Marco Tullio 15
 Cidone, Demetrio 93
 Ciocca, Giovanni Pietro (notaio) 251 n.45
 Claricio, Girolamo 40, 42
 Clemente VII, papa 248
 Cokere, Eligio (cantore) 86
 Colli, Gerardo 64
 Colli, Vincenzo, detto il Calmeta 13, 36, 56
 n.9
 Compère, Loyset ix, 35, 107, 111, 113-4, 139,
 142, 144-7, 149, 151 n.53, 152, 159, 164,
 176-9, 182, 189, 190 n.15, 204, 211, 214-5,
 217, 219 n.2, 221 n.14, 230-1, 235, 262-5,
 280-2, 283 n.33, 285, 287, 289
 Contarini, Gasparo 80-81
 Coppini, Alessandro 114-5, 119, 187, 209,
 212, 215-6, 289, 290 n.65

- Cordier, Jean (cantore) 86, 165
Corio, Bernardino 9, 36, 42, 57
Corio, Gerolamo (notaio) 66 n.42
Cornigero, *si veda* Tanzi, Francesco
Cosmico, Niccolò Lelio 14
Cossa (Cosse), Innocenzo (cantore) 86
Costantino, imperatore 15
Costantino da Liegi (musicista?) 65 n.38
Cousteau, Gilles 24
Crasso, Antonio 41
Crastone, Giovanni 8
Crespi, Francesco 24
Crisolora, Emanuele 7
Crispo, Francesco 248 n.36
Cristoforo «Bastero» 57
Crivelli, Antonio Maria 57
Crivelli, Gaspare (notaio) 70 n.56
Crotti, Alessandro 61 n.22
Crotti, Antonio 61 n.22
Crotti, Donnina 60
Crotti, Galeazzo 61 n.22
Crotti, Gerolamo 60 n.22
Crotti, Lancelotto 61 n.22
Crotti, Luca 60 n.22
Crotti, Simone 40, 45 n.65, 60, 61 n.22, 67, 69
Curti, Lancino 12, 31, 34, 43, 45 n.65, 60, 61 n.22, 62-4, 66-7, 69-70, 74, 79
Cusano, *si veda* Niccolò da Cusa
- D**
-
- d'Avalos, Beatrice 38
da Correggio, Niccolò 12-4, 37, 55, 56 n.9, 70, 79
da Corte, Bernardino 57
da Corte, Giacomo 57
da Corte, Giovanni Pietro 58 n.12
da Ponte, Gottardo 37-8, 41-3, 123
da Tradate, Battista 74
da Tradate, Benedetto 74
Da Valle, Ambrogio 43
Da Valle, Rocco 43
- Dalle Fosse, Giovanni Pietro, detto Pierio Valeriano 43
Dalza, Giovanni Ambrogio 47 n.73
Damilas, Demetrio (da Creta) 7
Daniele, vescovo ausiliare di Milano 18
Daule, Pietro (cantore) 77
Dazi, Giovanni de 11
de' Busti, Bernardino 10, 12, 163
de' Busti, Ubertino 9
de Buziis, Bernardinus 21
de' Conti, Pierfrancesco 41
de' Grassi, Giovannino 270 n.91
de' Grassi, Salomone 270 n.91
de Guerciis, Giovanni Bello 91-2
de Suardis, Paulinus 23 n.27
De Vio, Tommaso, detto il cardinal Gaetano 43
Decembrio, Pier Candido 7
Decio, Lancelotto 30
Dei, Benedetto 9
Del Carretto, Galeotto 41-2
del Maino, Agnese 162
del Maino, Gentilino 25 n.35, 27 n.44, 29
del Maino, Giasone 10, 13, 30, 42
del Monte, Pietro 12, 37-8
Della Croce, Francesco 96-7, 252 n.49, 269
Della Croce (Della Cruce, Crucio), Gabriele 250, 252 n.49, 253, 254 n.52, 269 n.90
Della Torre, Donato (notaio) 251 n.45
Della Torre, Giacomo Antonio 161 n.110
Divitis, Antonius 187
Dolcibelli (del Manzo, Mangio), Benedetto 15
Dolcino, Stefano 10, 35
Draghi, Nicolò 74 nn.68-9
Du Fay, Guillaume 262
Dugnani, Donato (notaio) 63 n.30
- E**
-
- Enrico da Monza (notaio) 56 n.8
Equicola, Mario 40

Erasmus da Rotterdam 43
 Erba Odescalchi, Benedetto, arcivescovo di
 Milano e cardinale 245 n.24
 Esiodo 7
 Esopo 8
 Este, Alfonso I d', duca di Ferrara, Modena
 e Reggio 11
 Este, Beatrice d', duchessa di Milano 11,
 13-4, 36, 56, 65 n.38, 165
 Este, Ercole I d', duca di Ferrara, Modena e
 Reggio 213 n.62, 288 n.61
 Este, Ippolito I d', arcivescovo di Milano e
 cardinale 248
 Este, Ippolito II d', arcivescovo di Milano e
 cardinale 248
 Este, Isabella d', marchesa di Mantova 162
 n.111
 Eustachi, Filippo (degli) 6, 57

F

Fancelli, Luca 72
 Fedeli, Matteo 8
 Ferrari, Giovanni Giacomo 37-8
 Ferrari, Giulio Emilio 11
 Ferrero, Sebastiano 76, 77 n.74
 Ferrini, Benedetto 75 n.72
 Feruffini, Antonio 66 n.42
 Feruffini, Giovanni Giacomo 31
 Festo Pompeo 35
 Févin, Antoine de 269
 Filelfo, Francesco 4-5, 7-9, 13
 Filippo da Macerata (cantore) 64
 Flores, Juan de 43
 Folengo, Teofilo 48, 50
 Fortunio, Giovanni Francesco 41
 Francesco I, re di Francia 37, 40-2
 Francesco da Milano, *si veda* Canova, Fran-
 cesco
 Francesco da Mozzanica 10, 38
 Francesco da Parma, arcivescovo di Mila-
 no 91
 Francesco da San Colombano 38

Fregoso, famiglia 51
 Fregoso, Antonio detto Fileremo 13, 37-8,
 40, 48, 50-1, 56-7, 60, 62, 64-6, 68-70,
 72, 77, 79-81, 84
 Fregoso, Battista 14, 38
 Fregoso, Federico 81
 Fregoso, Spinetta 64
 Freitag, Andreas 14
 Frizzoli, Melchiorre 15
 Fulgenzio, Fabio Planciade 35
 Fumagalli, Angelo 93
 Fust, Johann 22 n.24

G

Gaffurio, Franchino vii, ix, xii-xiv, 3, 4 n.3,
 5, 11-2, 14, 17, 25, 27-35, 37-8, 42-51, 57-
 8, 60, 61 n.22, 63, 66-7, 69-74, 81, 84-5,
 103-38, 139-40, 143-5, 150, 156 n.82, 158-
 9, 164-6, 175, 177, 179, 182, 185, 188-90,
 204, 211-2, 215 n.72, 217, 219-31, 234 n.1,
 236, 239, 240 n.12, 250, 252, 254, 259, 260
 n.69, 262-3, 265-6, 275-90
 Galbiati, Giorgio 12, 14
 Galesini, Pietro 247 n.34
 Gariboldi, Beltrame 79, 81
 Gaspar, *si veda* Weerbeke, Gaspar van
 Gaudenzio da Novara 57
 Georges I d'Amboise, detto il cardinal Ro-
 ano 161
 Ghilini, Giovanni Giacomo 37
 Ghiselin (Verbonnet), Johannes 209, 212
 Giannes d'Angio (cantore) 212
 Giapano, Giovanni 161 n.109
 Giapini da Noceto, Giovanni Ambro-
 gio 42
 Gilberto, Sebastiano 252
 Giorgio Teutonico (organista) 252 n.46
 Giovanni «Ciecho» (musicista) 62, 69
 Giovanni da Legnano 35
 Giovanni da Liegi (Jean de Liège) (canto-
 re) 62, 69, 74, 86
 Giovanni da Olomouc 92, 93 n.17

- Giovanni de Maridata 91 n.7
 Giovanni Maria Giudeo (Johannes Maria Alemannus) (liutista) 62, 68
 Giovio, Benedetto 38
 Giovio, Paolo 38
 Giulio II, papa 43, 76 n.74
 Giuseppe II d'Asburgo-Lorena, imperatore 243 n.19
 Glaphyros (Glàfiro) 48–50
 Gomez da Lisbona 30
 Gonzaga, Barbara 65
 Gonzaga, Federico, marchese di Mantova 56
 Gonzaga, Francesco, marchese di Mantova 162 n.111
 Gorgonzola, Nicolò da 41, 253 n.51
 Grassi, Pietro 30
 Griffi, Ambrogio 86
 Grifo, Antonio 14
 Grimbach, Georg 63 n.30
 Gritti, Andrea, doge di Venezia 81
 Grolier, Jean 40, 42, 45 n.65
 Guarna, Andrea 41
 Guevara, Antonio de 29 n.50, 32 n.57
 Guinati, Antonio, detto l'Abbate (*l'abbé*) (cantore) 77, 86
- H**
-
- Hannon, Giovanni (cantore) 86
 Hieronimus de Serono 25 n.35
 Holi, Pierre (cantore) 62, 68, 74, 86
 Holl, Lienhart 59
 Hordoñez, Alphonso de 40
 Hugues de Saint-Cher (Ugo di San Caro) 90
 Humpis, famiglia 63 n.30
 Hutten, Ulrich von 43
- I**
-
- Innocenzo VIII, papa 95
 Ioanne orbo gallico (cantore) 67
 Isaac, Heinrich ix, 204, 209, 212, 215–7, 283 n.33, 287, 290 n.65
- Isabella d'Aragona, duchessa di Milano 10, 162 n.112, 165
 Isabella I, regina di Castiglia 12
 Isolani, Isidoro 41–2
 Iudocho de Picardia (cantore) 86
- J**
-
- Janequin, Clément 40
 Jean de Liège, *si veda* Giovanni da Liegi
 Jean Michel (copista) 216 n.76
 Joanne Fernando «cieco» (musicista) 69
 Johannes Petit (Baltazar) (cantore) 210 n.48
 Josquin des Prez ix, xii, 50, 113–4, 139, 141 n.8, 142 n.12, 149 n.42, 153, 178, 188, 191 n.18, 193, 204, 214, 215 n.73, 217, 265 n.82, 280 n.22, 285, 287–8
- L**
-
- La Rue, Pierre de 149 n.42, 150–1, 290 n.66
 Lampugnani, famiglia 70 n.57
 Lampugnani, Oldrado 57, 75 n.72
 Lampugnano, Antonio da 121
 Landino, Cristoforo 7, 9, 11, 15
 Landriani, Francesco 75
 Landriani, Ludovico 63
 Lanteri, Bernardino 10
 Lapini, Bernardo 13
 Lascaris, Costantino 7–8
 Lascaris, Giano 42
 Launoy, Carolus de (cantore) 212
 Lavezzi, Giacomo de (cantore) 252 n.49
 Lazzaroni, Pietro 13–4
 Le Moyne, Pasquier 42
 Le Signerre, Guillaume 14–5, 27, 32, 72, 123
 Leonardo da Vinci 5, 10–1, 14, 38, 54, 61–2, 68, 103
 Leone X, papa 68, 248
 Leone, Pietro 43
 Leonicensino, Nicolò 44 n.63
 Ligny de Luxembourg, Louis 83–4

- Litta, Alfonso, arcivescovo di Milano e cardinale 257 n.56
Litta, Simone (Simone da Milano) 38
Loba, Piero (cantore) 212
Lomazzo, Giovanni Paolo 79
Lomazzo, Giovanni Pietro 64, 81
Lore, Niccolò di, *si veda* Niccolò de Florenzia
Lucaro, Nicolò 14
Luigi XI, re di Francia 97
Luigi XII, re di Francia 37-8, 40, 42, 45 n.65, 46-7, 72, 161, 162 n.111, 216 n.76
Luisa di Savoia 40
Lutero, Martin 43
- M**
- Macaneo, Domenico della Bella detto il 10, 60
Madregnano, Arcangelo 66 n.43
Maffiolo da Giussano 55 n.6
Magenta, Guidotto 61
Malaspina, Ludovico 57
Malegolo, Pantaleone 289 n.65
Malerbi, Niccolò 63
Manfredi, Lelio 43
Mangio, Benedetto *si veda* Dolcibelli, Benedetto
Mantegazza, Filippo, detto il Cassano 12-3, 16, 27, 64, 123
Mantegazza, Pietro Martire 37-8
Mantuano, Francesco 43
Manuzio, Aldo 4, 32, 36-7, 50, 71
Maphirone, *si veda* Marphione
Maria Teresa d'Asburgo, imperatrice 243 n.19
Marleville, Jaquette (Jachetus de Francia, Jaquette de Rohan) (cantore) 87
Marliani, Giovanni Francesco 9
Marliani, Luigi 43
Marone, Andrea 37
Marphione (musicista) 62, 69
Martini, Jean-Paul-Égide (Schwarzendorf, Martini il Tedesco) 281
Martini, Johannes 107, 111, 147 n.33, 204, 262-4, 280-2, 287-8
Marullo, Michele 14
Massimiliano I d'Asburgo, imperatore 12-3
Massimo Planude 49
Masuccio Salernitano, Tommaso Guardati detto 9
Mattia da Milano 40
Medici, famiglia 212 n.57
Medici, Giuliano de' 82
Medici, Lorenzo de', detto il Magnifico 9, 11, 30, 32
Medici, Piero de' 213 n.60
Medici di Novate, Andriolo de' 270 n.91
Menclotiis, Bartolomeo de 120
Merula, Giorgio 4, 9, 11-5, 31
Migliavacca, Baldassarre 66 n.42
Milanese, Ludovico 47 n.73
Minuziano, Alessandro 4, 9-10, 13, 15, 24 n.32, 26, 35-42, 44, 46
Mirofoli, Giovanni Angelo 58 n.12
Modesto da Cusano 120
Molo, Giovanni 31
Mombriozio, Bonino 7, 16-7, 36
Monica, santa 97 n.41
Morigi, Paolo 249
Moro da Figino, Giorgio 79, 81
Mouton, Jean 152 n.60
Mozzanica, Lorenzo 64
- N**
- Nagonio, Giovanni Michele 41
Nardini, Stefano, arcivescovo di Milano e cardinale 18, 24 n.34
Negri, Stefano 43
Negroni, Veronica (Veronica da Binasco), beata 41
Niccolò IV, papa 90
Niccolò da Cusa (Nicola Cusano), cardinale 27 n.44

Niccolò da Parma 57
Niccolò de Florentia (Niccolò di Lore)
(cantore) 213-5, 217
Ninot le Petit 210-1, 216
Nonio Marcello 35
Notens, Johannes 214 n.67

O

Obrecht, Jacob 187, 197 n.27, 207-9, 278,
280 n.22, 287
Ockeghem, Johannes 195, 280
Odescalchi, cardinale *si veda* Erba Odescal-
chi, Benedetto
Ondegardi, Arcangelo 7, 26, 27 n.44
Orazio Flacco, Quinto 4, 9, 37
Ottaviano da Landriano (suonatore di
lira) 64
Ovidio Nasone, Publio 13

P

Pachel, Leonard 5, 8-12, 14-5, 20, 23-4, 32,
35, 270 n.92
Pacioli, Luca 14, 30, 38
Pagani, Antonio, detto Perino (musi-
co) 62, 69
Paganini, Alessandro 50
Paganini, Paganino 38
Paleloghi, famiglia 41
Paleologo, Guglielmo VIII, marchese del
Monferrato 7
Pallavicini, famiglia 83
Pallavicini, Camilla 82 n.88
Pallavicini (Pallavicino), Carlo, vescovo di
Lodi 4, 66 n.43, 70
Pallavicini, Gaspare 82-4
Pallavicini, Pallavicino 6, 71
Panigarola, Arcangelo 41
Papia 7
Parisio, Giovan Paolo, detto Aulo Giano
Parrasio 15, 36
Parrasio, Aulo Giano *si veda* Parisio, Gio-
van Paolo

Parravicino, Dionisio 7
Paveri Fontana, Gabriele 4, 7
Pedemontani, Alberto 7
Pedemontani, Ludovico 7
Pellizzoni, Alessandro 35, 38, 256 n.54
Pelloto, Antonio 62
Perego, Camillo 247 n.34
Perino (musicista) 62
Petrucci, Ottaviano 47, 142, 143 n.15, 154,
173, 184-5, 205, 210 n.48, 214, 286 nn.48-
9, 288 n.61, 289 n.62
Piatti, Piattino 35-7
Piccolpasso, Francesco, arcivescovo di Mi-
lano 96, 252 n.49
Pico della Mirandola, Giovanni 63
Pietro da Castelletto 12
Pietro (Petrochinus) de Mortroeuil d'A-
miens (cantore) 86
Pintelli, Giovanni (cantore) 212
Pio, Giovanni Battista 34-5
Pirovano, Gabriello 36
Pistoia, Antonio Cammelli detto il 14
Platone 72, 81
Plauto 11, 35
Plutarco 37
Poliziano, Angelo Ambrogini detto il 11, 13,
32, 63
Porri, Bernardino 77 n.75
Pozzobonelli, Giovanni Pietro 121
Pozzobonelli, Giuseppe, arcivescovo di Mi-
lano e cardinale 242, 243 nn.19 e 21, 261
Prato, Giovanni Andrea 42, 61 n.22
Prevedari, Bernardino 8
Prioris, Johannes 284-5
pseudo-Acrone 9
Pugi, Francesco 208
Pugi, Marietta 208, 216
Pulci, Luigi 9
Pulloy, Jean 277 n.8
Puteolano, Francesco 8-10, 32, 70

Q

Quiñones, Francisco de, cardinale 248

R

Rampini, Enrico, arcivescovo di Milano 96

Retondi da Saronno, Branda 63 n.30

Ricci, Giovanni Stefano 8

Roma, Marco 5, 7, 18

Romilli, Carlo Bartolomeo, arcivescovo di Milano 243 n.21

Ruini, Carlo 30

Ruth, Ruglerius Geeldrop (cantore) 87

S

Sacchetti, Francesco (notaio) 64 n.36

Sacco, Cesare 62-3, 66, 67 n.43

Sacco, Leonardo 66 n.43

Sallustio Crispo, Gaio 249 n.41

Sannazzaro, Iacopo 36

Sanseverino, Galeazzo 14

Sanseverino, Giovanni Francesco 14

Sanseverino, Roberto 14

Savonarola, Girolamo 212 n.57

Scaccabarozi, Orrico 90 n.3, 251 n.44

Scauro, Francesco 41

Schach (Scaec), Daniel (cantore) 86

Schöffler, Peter 22 n.24

Schubert, Franz 171

Schumann, Robert 172

Scinzenzeler, Giovanni Angelo 24 n.32, 35-6, 38-42

Scinzenzeler, Ulderich 5, 8-11, 13-5, 23-5, 35, 270 n.92

Scutari, Eusebio 11

Serafino Aquilano 13-4

Servio Mauro Onorato 59 n.19

Sforza, famiglia ix, 13, 35, 46, 58, 70, 74, 76, 83, 161-6, 185, 208 n.40, 212-3, 217, 275

Sforza, Angela 74

Sforza, Anna 11

Sforza, Ascanio, cardinale 36, 71, 288 n.61

Sforza, Bianca Maria, imperatrice 12-3, 15

Sforza, Francesco, duca di Milano 8-9, 11, 70, 75 n.72, 97, 161

Sforza, Francesco II, duca di Milano 35, 43

Sforza, Galeazzo Maria, duca di Milano ix, 3, 6-7, 35-6, 55, 68, 69 n.55, 97, 147, 154 n.74, 161 nn.109-10, 164-5, 212

Sforza, Gian Galeazzo Maria, duca di Milano 6, 10-2, 97, 147 n.31, 162 n.112, 165

Sforza, Giulio 75 n.72

Sforza, Ippolita 9, 65 n.41, 74

Sforza, Ludovico Maria, detto il Moro, duca di Milano ix, 4, 6, 9-15, 16 n.7, 24, 28-31, 35-40, 44, 53-8, 64, 67, 69, 71, 74, 77, 80, 97 n.37, 145, 162, 164-5, 175, 213

Sforza, Massimiliano, duca di Milano 14, 35, 61 n.22

Siboto (predicatore) 90

Sidonio Apollinare 35

Silvestri, Francesco 36

Simone da Milano, *si veda* Litta, Simone

Simonetta, famiglia 65, 74

Simonetta, Andrea 74

Simonetta, Angelo 74

Simonetta, Bartolomeo 62, 65-6, 69-70, 77, 79-80

Simonetta, Cecilia 65

Simonetta, Cicco 4, 6-8, 16, 31, 56, 64, 70, 74, 80, 97

Simonetta, Giacomo Filippo 74

Simonetta, Giovanni 8-11, 15, 59 n.19, 66, 70, 161 n.110

Simonetta, Giovanni Antonio 74

Sitoni di Scozia, Giovanni 62 n.29

Sola, Giovanni Pietro 79, 81

Solari, Cristoforo 61 n.22

Sovico, Michele 247 n.34, 248-9, 252, 256 n.54, 257 n.55

Spataro, Giovanni 188-189, 283 n.33

Squarzafico, Gerolamo 13

Stampa, Giacomo (Iacopo) Maria 51, 65

Stanga, Marchesino 6, 75

Steynsel, Guillaume (cantore) 212, 213 n.60

Sturione, Antonio Maria 41
Suardi, Paolo (de) 8
Sulpizio da Veroli, Giovanni 63

T

Taccone (Tacconi), Baldassarre 12, 14, 43, 60, 70
Tacito, Publio Cornelio 41
Tanzi, Francesco, detto il Cornigero 12-3, 37, 55, 62, 66
Tebaldeo, Antonio 15
Telesio, Antonio 42, 65
Telesio, Bernardino 42
Teodoro da Sovico 14
Terenziano Mauro 14
Terzaghi, Aloisio 6
Terzaghi, Francesco 6
Terzago, Guido 7
Tinctoris, Johannes 111, 172, 289
Tolomeo 44 n.63, 59
Torresano, Aldo 41
Trivulzio, famiglia 66 n.42
Trivulzio, Francesco 57
Trivulzio, Gian Giacomo 6, 9, 36, 38, 41-2, 66 n.43, 80
Trivulzio, Ludovica 82 n.88
Trivulzio, Scaramuccia 67 n.43
Trovamala, Elisabetta 60 n.22
Trovamala, Giovanni Matteo 8

U

Ugelheimer, Peter 10
Urbano VIII, papa 257 n.56

V

Vacqueras, Bertrandus 210
Valcioco, Raffaele 41
Valdarfer, Christoph 5, 7-9, 21, 24, 253 n.51
Valeri, Giacomo 95 n.24
Valeriano, Pierio, *si veda* Dalle Fosse, Giovanni Pietro
Valerio Massimo 36

Varese da Rosate (Varisio), Ambrogio 30
Varisio, Ambrogio, *si veda* Varese da Rosate, Ambrogio
Varrone, Marco Terenzio 35
Vegio, Leonardo 36-7
Vegio, Maffeo 14, 32-3, 34 n.59, 46, 66, 71
Vegio, Scipione 43
Venanzio Fortunato 190
Venia, Masello 7
Vespolate, Domenico da 7
Vignati, Alberto 57
Vindelino da Spira 7
Visconti, famiglia ix, 60, 62 n.29, 64-5, 67, 79, 161 n.108
Visconti, Bianca Maria, duchessa di Milano 24 n.33, 162
Visconti, Filippo Maria, duca di Milano 7, 96
Visconti, Francesco 57
Visconti, Galeazzo 41, 62 n.29, 67
Visconti, Gaspare, arcivescovo di Milano 99
Visconti, Gaspare Ambrogio 6, 10, 12-6, 16 n.8, 37, 55-72, 76 n.74, 77-9, 81 n.84, 85
Visconti, Giacomo 86
Visconti, Gian Galeazzo, duca di Milano 12, 86, 93
Visconti, Gian Gaspare 60
Visconti, Giovanni, arcivescovo di Milano 90
Visconti, Ottone, arcivescovo di Milano 90
Visconti, Paolo 64
Visconti, Pietro 64
Visconti, Vercellino 120
Vitruvio Pollione, Marco 43, 63, 72-3
Volpi, Giuseppe 62 n.29

W

Wastut, Giacomo (cantore) 86
Weerbeke, Gaspar van ix, 62, 68, 87, 107-8, 111, 142 n.12, 143-5, 152, 158, 164, 166,

176-7, 179, 182-3, 188, 204 n.35, 208 n.40,
212-3, 215, 219 n.2, 265, 280 n.22, 286

Z

Zarotto, Antonio 5, 7-13, 17-8, 21, 23, 25, 26
n.41, 32, 38, 55, 253 n.51, 270 n.92
Zoppino, Nicolò di Aristotile de' Rossi detto lo 51 n.81
Zunico, Antonio (notaio) 60 n.22

IMPRESSO E RILEGATO IN ITALIA
PER CONTO DELLA LIBRERIA MUSICALE ITALIANA



LUCCA MMXIX