

# *Guidonista, Marchettista, Hothbista, Gaphurista. Maestri e auctores* nell'insegnamento musicale tra Medioevo e Rinascimento

GIACOMO PIRANI  
Università degli Studi di Pavia

Sin dall'età carolingia, la scuola di parrocchie, cattedrali, monasteri e collegiate era e sarebbe a lungo rimasta, anche quando nel XIII-XIV secolo acquisiva centralità la controparte laica dei maestri pubblicamente o privatamente stipendiati, scuola di grammatica e di musica; basti qui ricordare l'*Admonitio generalis* carolina, che stabiliva, all'interno del programma per i fanciulli delle scuole nuove o rifondate, la conoscenza di «psalmos, notas, cantus, computum, grammaticam».<sup>1</sup> La classe di grammatica e quella di canto condividevano spazi, concetti e criteri pedagogici.<sup>2</sup> In parte condividevano anche

---

<sup>1</sup> *Monumenta Germaniae Historica. Legum*, I, ed. G. H. PERTZ, Hannoverae, impensis bibliopolii aulici Hahniani, 1835, p. 65. Sull'educazione musicale tra Medioevo ed età moderna il testo di riferimento è O. GAMBASSI, *Pueri cantores nelle cattedrali d'Italia tra Medioevo e età moderna. Le scuole eugeniane: scuole di canto annesse alle cappelle musicali*, Firenze, Olschki, 1997, cui si aggiunge ora G. PIRANI, *Teoria e pedagogia della musica: istituzioni, forme, orientamenti*, in *Enciclopedia dell'Umanesimo e del Rinascimento*, Pisa, Edizioni della Normale (di prossima pubblicazione).

<sup>2</sup> La condivisione degli spazi risulta evidente in alcune testimonianze raccolte in G. MANACORDA, *Storia della scuola in Italia. I. Il Medio Evo*, Milano, Sandron, s.a., pp. 185-191. In merito all'approccio grammaticale della didattica musicale insuperato è M.-E. DUCHEZ, *Description grammaticale et description arithmétique des phénomènes musicaux: le tournant du IXe siècle*, in W. KLUXEN (Hrsg.), *Sprache und Erkenntnis im Mittelalter*,

il lessico (*scholasticus, magischola, magister scholarum* era il maestro che, ai gradi inferiori e specialmente nei centri minori, impartiva l'insegnamento dei rudimenti sia della lingua sia del canto), ma più spesso le terminologie delle classi di grammatica e di musica si ramificavano in direzioni diverse, sorrette però dal medesimo principio generativo: così si spiega la diffusione tra XI e XV secolo delle produzioni del suffisso *-ista*, già presentate e analizzate da Giuseppe Billanovich per la parte linguistica,<sup>3</sup> anche nelle aule di canto, diffusione che oggi è possibile tracciare con facilità grazie a vaste e ben strutturate banche dati.<sup>4</sup>

Il vocabolario scolastico musicale circoscrive nei primi secoli funzioni e ruoli (*psalmista, organista, etc.*), ma nella sua ultima fase, nel XV secolo, forse risentendo del nuovo clima linguistico e culturale, individua più spesso le *auctoritates*, antiche o recenti, alle quali deferentemente si riferiscono o con le quali polemizzano aspramente maestri e studenti (*Guidonista, Marchettista, etc.*). Tra Quattro e Cinquecento, dunque, il lessico scolastico prodotto dal suffisso *-ista* si connota, in senso positivo o negativo, a seconda dei diversi indirizzi pedagogici, delle finalità polemiche o apologetiche degli autori, dei conflitti tra le nuove autorità della riflessione teorica e didattica sulla musica. Lo studio della coniazione e dell'impiego di questa terminologia, del quale si presenta qui un primo bilancio, permette dunque di individuare gli snodi critici e interpretativi della ricezione di antiche e della affermazione di nuove *auctoritates* musicali.

Il termine *salmista* indicava nel Medioevo, e indica ancor oggi, sia il libro del Salterio, sia il suo preposto lettore, ma è nell'accezione di 'autore del Salterio' che *Psalmista* ricorre più frequentemente nella letteratura musicografica medievale. Alla radice biblica, infatti, gli *scriptores de musica* si rifacevano ogniqualevolta possibile e chiamavano in causa il *Salmista* in qualità di testimone delle prassi e delle teorie arcaiche, oppure, a sproposito, come *auctoritas* per puntellare argomentazioni di recente ideazione

---

Akten des VI. Internationalen Kongresses für mittelalterliche Philosophie der Société internationale pour l'étude de la philosophie médiévale. 29. August - 3. September 1977 in Bonn, 2. Halbbd, Berlin-New York, De Gruyter, 1981, pp. 561-579.

<sup>3</sup> G. BILLANOVICH, *Auctorista, humanista, orator*, ora in M. CORTESI (a cura di), *Itinera. Vicende di libri e di testi*. II, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2004, pp. 1-22.

<sup>4</sup> Mi riferisco al *Thesaurus musicarum Latinarum. Online Archive of Music Theory in Latin*, <https://chmtl.indiana.edu/tml> (d'ora innanzi *TML*) e a M. BERNHARD (Hrsg.), *Lexicon musicum Latinum medii aevi. Wörterbuch der lateinischen Musikterminologie des Mittelalters bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts. 1. Quellenverzeichnis*, München, Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 2006 (d'ora innanzi *LmL*).

ma non sempre stringenti: l'Anonimo del *Metrologus* (XIII secolo), discutendo dell'ambito modale delle melodie, scrive che «elevationem habent [sc. i modi autentici] a suis finalibus litteris usque ad octavam vocem et aliquando ad nonam et aliquando ad decimam auctoritate Psalmistae qui ait: “in psalterio decacordo psallite illi”».<sup>5</sup> Colui che canta i salmi è a sua volta *psalmista* e a differenza del *lector*, scrive Isidoro di Siviglia, ha la facoltà di sollecitare il sentimento e la pietà dell'uditorio: «Lectores a legendo, psalmistae a psalmis canendis vocati. Illi enim praedicant populis, quid sequantur, isti canunt, ut excitent ad conpunctionem animos audientium».<sup>6</sup> Nell'accezione pratico-esecutiva il vocabolo è dunque raccolto dalla scuola di musica, cattedrale o monastica, ed è testimoniato nell'*Epistola ad Michaelem* del maestro Guido d'Arezzo (XI secolo):

Vidi enim multos acutissimos philosophos, qui pro studio huius artis [sc. la musica] non solum Italos, sed etiam Gallos atque Germanos ipsosque etiam Grecos quesivere magistros, sed quia in hac sola regula [sc. del monocordo] confiderunt, non dico musici, sed neque cantores umquam fieri, vel nostros psalmistas puerulos imitari potuerunt.<sup>7</sup>

In quest'ultimo senso, lo *psalmista puerulus* è il fanciullo educato alla musica e alla grammatica nella scuola e che contribuisce, nell'Ufficio e nella Messa, all'espletamento della funzione insieme ai membri adulti del clero. Questi fanciulli non erano delle classi inferiori, perché, secondo Guido, avrebbero già saputo confrontarsi con quegli studiosi e maestri che seguivano la «sola regula» del monocordo, che è «bona quidem incipientibus, pessima autem perseverantibus».<sup>8</sup> Lo *psalmista puerulus* non è l'analogo, dunque, del *tabulista*, ma piuttosto del *Donatista* o forse anche dell'*Alexandrista* nell'ambito

<sup>5</sup> METROL. (ed. J. SMITS VAN WAESBERGHE, p. 79). Avverto che le citazioni dalla letteratura musicale e da quella classica sono rispettivamente conformi ai siglari stabiliti dal *LmL* e dal *Thesaurus linguae Latinae*, Berlin-Boston, De Gruyter (d'ora innanzi *TLL*). Per la citazione biblica: *Ps* 32, 2. Sulla modalità nel canto piano medievale e sul significato di *modo autentico* si rinvia a H. S. POWERS *et al.*, *Mode*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43718>>.

<sup>6</sup> ISID. 7, 12, 24. Così il termine entra nel vocabolario di Uguccone da Pisa: «et hic et hec psalmista -e, qui psalmos cantat vel componit» (ed. E. CECCHINI – G. ARBIZZONI – S. LANCIOTTI, p. 171, 4). Nel lessico musicale di Johannes Tinctoris (ca. 1472) troviamo anche «Hymnista est ille qui hymnos canit» (in IOH. TINCT. *diff.* VIII, ed. E. DE COUSSEMAKER, p. 184).

<sup>7</sup> GUIDO *ep.* (ed. M. GERBERT, p. 45).

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 44.

linguistico, poiché già padroneggia i primi elementi della musica ed è in grado di metterli in pratica.<sup>9</sup>

Il maestro dei *pueri* è il *magister scholarum*, incaricato dell'insegnamento dei fondamenti della musica e della grammatica, almeno fino al XV secolo.<sup>10</sup> Il suo primo e più importante compito, nella classe musicale, è quello di educare i fanciulli nel canto piano, la pratica musicale ordinaria di tutte le istituzioni ecclesiastiche. Molto spesso il maestro si appoggia per le sue lezioni a compilazioni o trattati che racchiudono i fondamenti della teoria musicale (gradi, intervalli, scale) e le istruzioni minime per l'esecuzione della salmodia. Tra queste, particolare attenzione era rivolta ai toni salmodici e alle *differentiae*, i segmenti melodici che fungono da collegamento tra la fine della cantillazione salmodica e l'inizio della ripetizione dell'antifona intonando la dossologia *saeculorum amen*; Adam von Fulda, cantore e storico alla corte di Federico il Savio di Sassonia, precisa tuttavia che la dossologia è più spesso abbreviata «euouae» al modo dei «Gregorianistae», ossia degli autori *de musica plana*.<sup>11</sup>

Se la scuola e la cattedrale (o la collegiata, o il monastero) prosperano, annoverano anche l'*organista*. *Organista* è un termine che accoglie una pluralità di accezioni nel lessico medievale, innanzitutto quella di 'suonatore di organo'. Il suffisso *-ista* è assai produttivo nella derivazione del nome del musicista dallo strumento che pratica: oltre a *organista*, si pensi ai classici *citharista* e *cymbalista*.<sup>12</sup> Lo stesso Adam von Fulda, ultimo di una lunga tradizione, esplicita che: «artifices corporales [...] non ex ipsa disciplina, sed ex ipsis potius instrumentis cepere vocabula: nam citharoedus a cithara, tibicen a tibiis, ab organo organista denominationem habent»; e di conseguenza tali praticoni ricevono da Adam la loro ovvia etichetta di «instrumentistae».<sup>13</sup>

<sup>9</sup> L'analogia tra apprendimento della musica e della lingua non è stabilita dalla moderna musicologia, ma dagli stessi autori medievali di pedagogia musicale, come, ad esempio, l'Anonimo di *Musica enchiridis* di IX secolo: «Sicut vocis articulatae elementariae atque individuae partes sunt litterae, ex quibus compositae syllabae rursus componunt verba et nomina eaque perfectae orationis textum, sic canorae vocis ptongi, qui Latine dicuntur soni, origines sunt, et totius musicae continentia in eorum ultimam resolutionem desinit» (ed. H. SCHMID, p. 3).

<sup>10</sup> Nel corso del Quattrocento si assiste ad una trasformazione della scuola cattedrale in *maitrise*. L'educazione generalista del modello medievale viene sostituita dall'istruzione professionalizzante che mira alla formazione di cantori.

<sup>11</sup> ADAM FULD. II, XIII (ed. GERBERT, p. 355).

<sup>12</sup> Cfr. *TLL* 3, col. 1198; 4, col. 1588.

<sup>13</sup> ADAM FULD. II, VI (ed. GERBERT, p. 348); II, X (ed. GERBERT, p. 352). La distinzione mette bene in evidenza il pregiudizio negativo nei confronti dei professionisti dello stru-

Per estensione, *organista* è negli stessi anni chiamato il costruttore di organi, l'organaro, come si desume da una glossa marginale al *de harmonia* di Franchino Gaffurio: «[organistae] artifices organorum».<sup>14</sup>

Ma *organista* è anche colui che compone o esegue la 'melodia organale', ed è dunque esecutore o maestro di polifonia vocale.<sup>15</sup> Il termine emerge con l'Anonimo IV, un inglese del tardo Duecento, che in un celeberrimo passo annota «quod Magister Leoninus, secundum quod dicebatur, fuit optimus organista, qui fecit magnum librum organi de Gradali et Antiphonario pro servitio divino multiplicando».<sup>16</sup> È possibile che il maestro Leoninus, polifonista della scuola di Notre Dame nella seconda metà del XII secolo, si fregiasse ai suoi tempi della qualifica di *organista*, o forse di quella di *organizator*, che ricorre – ma per indicare chi aggiunge una voce 'organale' ad una data – nei testi della famiglia *ad organum faciendum* di XII e XIII secolo.<sup>17</sup>

Nell'area dell'Europa centro-orientale, nel XV secolo, il compositore di polifonia mensurale prende appunto il nome di *mensurista*,<sup>18</sup> in contrapposizione, talvolta, con un *organista* da intendere, di conseguenza, come esecutore di polifonia semplice o non mensurale.<sup>19</sup> «Unde ipsi mensuristae in locis quibus committuntur coniunctae, solent ponere talem signum 'x'. Sed organistae ipsis vocibus solent adiungere quandam virgulam per modum crucis, ut sic '+'».<sup>20</sup> In Adam von Fulda, invece, troviamo «componista»: forse una nuova coniazione, ma carica di significato, perché eleva il creatore della *res facta* musicale al grado di *auctor*: «qui huius artis auctor et componista

---

mento musicale, asserviti alla tecnica del proprio mezzo, lontani dalla qualifica di *musici*. All'origine di questa sanzione nei confronti degli strumentisti BOETH. *mus.* I, XXXIV (ed. G. FRIEDLEIN, p. 224).

<sup>14</sup> FRANCHINI GAFURII *de harmonia musicorum instrumentorum opus*, Mediolani, per Gotardum Pontanum, 1518, c. LXXVIIv.

<sup>15</sup> Già nel lessico del IX secolo compare *organizare* nel senso di armonizzare voci diverse in polifonia: «Si voce virili organizetur simul cum voce puerili, sunt quidem hae duae voces sibi per diapason consonae», scrive, ad esempio, l'anonimo di *Musica enchiridis* (ed. SCHMID, pp. 40-41).

<sup>16</sup> ANON. COUSS. IV (ed. F. RECKOW, p. 46).

<sup>17</sup> Testimonianze raccolte e discusse in H. H. EGGBRECHT – F. ZAMINER, *Ad organum faciendum. Lehrschriften der Mehrstimmigkeit in nachguidonischer Zeit*, Mainz, Schott, 1970.

<sup>18</sup> Cfr. TACT. OPUSCULUM (ed. WITKOWSKA-ZAREMBA, p. 404).

<sup>19</sup> Si tratta della prassi contrappuntistica mediante la quale si costituisce un complesso polifonico a partire da una melodia la cui componente ritmica non è definita secondo i principi del mensuralismo (figure, segni di mensura, proporzioni, etc.).

<sup>20</sup> LAD. ZALK. (ed. D. VON BARTHA, p. 87). Sull'uso di *coniuncta* nel lessico medievale per indicare l'alterazione della nota, si rinvia a *LmL* 1, coll. 628-633.

haberi voluit».<sup>21</sup> Solo molto più tardi, all'alba di un secolo, il XVI, che già vede sulla scena compositori in senso moderno, sarebbe comparso *symphonista*, offrendo il destro al Glareano 'umanista' per una sapida nota polemica contro i professionisti della musica, ormai impreparati in qualsiasi campo tecnico e culturale che non fosse il loro proprio:

Certe nostra tempestate cantores et vocum moderatores (quos quidam 'symphonistas', nos 'symphonetas', Quintilianus 'phonascos', quanquam non prorsus huius generis [...] vulgus 'compositores' vocant) ut quisque in hac arte doctissimus est, ita plerunque in aliis disciplinis infantissimus.<sup>22</sup>

Naturalmente, con i *symphonistae* viene anche la cappella musicale, che abbraccia, una volta formata e istituzionalizzata, oltre al *bassus*, il *tenorista*, il *contratenorista*, alto o basso, e il *discantista*.<sup>23</sup> Ma con questi abbiamo lasciato le aule dei maestri per le cappelle dei principi.

La produttività del suffisso *-ista* è comunque piuttosto limitata nell'ambito della scuola musicale, le cui dimensioni e forze erano troppo scarse per distinguere regolarmente al suo interno, con la relativa nomenclatura, docenti e discenti delle diverse classi. Assai più vivo, invece, il conio degli *-istae* nell'università, dove genera una molteplicità di determinazioni già illuminate dal Billanovich: *artista*, *iurista*, *canonista*, etc. A queste se ne aggiunge una tangente allo studio della musica: il *fellow* del Merton College di Oxford Thomas Bradwardine acquista, insieme ad Alberto di Sassonia e a «Nicolaus de Cresin»,<sup>24</sup> la qualifica di «proportionista» per l'anonimo italiano delle *Quaestiones de musica* (fine del XIV secolo). Il testo, che Murdoch, Della Seta e Panti hanno ricondotto all'ambiente di Biagio Pelacani da Parma e Prosdocimo de Beldomandis,<sup>25</sup> oltre a riflettere al più

<sup>21</sup> ADAM FULD, II, VI (ed. GERBERT, p. 347). Il significato di *res facta* nella musica rinascimentale è illuminato in M. BENT, "Resfacta" and "Cantare Super Librum", in «Journal of the American Musicological Society», 36 (3), 1983 pp. 371-391.

<sup>22</sup> GLAREANI ΔΩΔΕΚΑΧΟΡΑΙΟΝ, Basileae, per Henrichum Petri, 1547, c. 195.

<sup>23</sup> Nessuno di questi termini sembrerebbe precedere il XV secolo. La più antica occorrenza di *tenorista* si deve, stando al *TML*, al parmigiano Giorgio Anselmi (1434): «Gravis vocis factorem tenoristam vocitant» (ed. G. MASSERA, p. 196).

<sup>24</sup> Secondo Fabrizio Della Seta da individuare con Nicola d'Oresme: F. DELLA SETA, *Proportio. Vicende di un concetto tra Scolastica e Umanesimo*, in ID. (edited by), *In cantu et in sermone*. For Nino Pirrotta on His 80th Birthday, Firenze, Olschki, 1989, p. 89.

<sup>25</sup> Il testo è trasmesso, per quanto ad oggi noto, solo nel ms. Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 7273. Oltre a DELLA SETA, *Proportio*, cit., vedi anche J. E. MURDOCH, *Music and Natural Philosophy: Hitherto Unnoticed Questiones by Blasius of Parma (?)*, in «Manuscripta», 20,

alto grado il coinvolgimento di alcuni *Studia* italiani, come Padova, nello studio matematico dei fenomeni musicali, ha avuto una diretta influenza sulla riflessione teorica di Ugolino di Orvieto († post 1457), arciprete della Cattedrale di Ferrara, cantore e autore della fortunata *Declaratio musicae discipline*, dove ritroviamo «isti proportionistae» per indicare i filosofi oxoniensi.<sup>26</sup> Il caso dei *proportionistae* è interessante, perché individua un uso peculiare delle coniazioni in *-ista* che non circoscrive una professione o una funzione, ma un indirizzo di pensiero e una dottrina; di qui Ugolino giunge in un altro punto ad identificare come ‘proporzionista’ chiunque si applichi allo studio delle proporzioni: «Ex his autem quae in hoc capitulo sunt declarata de tono et partibus eius diligens proportionista facilliter proportionum partium toni quarumcumque cognoscet».<sup>27</sup>

Passato impropriamente nella moderna edizione dello Smits van Waesberghe sotto il nome di Jacobus Leodiensis,<sup>28</sup> il *Compendium de musica* del ms. Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique, 10162/66 risale alla prima metà del XIV secolo. Oltre al grecizzante «phonista» per *cantore*,<sup>29</sup> compare qui la prima occorrenza del termine *Guidonista*, in riferimento all’ autorità musicale di Guido d’ Arezzo.

Praestat rursus auditus et in communi servatur diapente a gravi parte locari in constitutione ipsius diapason, diatessaron vero ab acuta, quod aliquando non fecerunt Guidonistae. Natura tamen sesquialteram, deinde sesquiterciam – duas inquam maximas superparticulares – pro constitutione diapason symphoniae seriatim disposuit et enim 2-3-4 diapente, diatessaron et diapason continent. Hic autem naturalis est progressus.<sup>30</sup>

L’ argomento è quello, teorico, della divisione armonica della consonanza *diapason*, ma poiché il terzo libro del *Compendium* è dedicato al

---

1976, pp. 119-136; C. PANTI, *Una fonte della “Declaratio musicae disciplinae” di Ugolino da Orvieto: quattro anonime “Questiones” della tarda scolastica*, in «Rivista italiana di musicologia», 24 (1), 1989, pp. 3-47.

<sup>26</sup> UGOL. URB. IV, LXXXVIII (ed. SEAY, p. 78). Bradwardine e *fellows* non sono nominati nella *Declaratio*, ma l’ identificazione è garantita dal fatto che l’ intero capitolo di Ugolino ricalca quasi *verbatim* la fonte delle *Quaestiones*.

<sup>27</sup> UGOL. URB. V, XLVI (ed. A. SEAY, p. 218).

<sup>28</sup> Cfr. K. DESMOND, *New light on Jacobus, Author of Speculum musicae*, in «Plainsong and Medieval Music», 9 (1), 2000, pp. 23-24.

<sup>29</sup> Indipendentemente, credo, dagli antichi e desueti *paraphonista* e *archiparaphonista* degli *Ordines romani I-III* di VII-VIII secolo.

<sup>30</sup> IAC. LEOD. *comp.* III, IV (ed. SMITS VAN WAESBERGHE, p. 122).

contrappunto, nel rilievo dell'Anonimo si cela una prescrizione tecnico-compositiva. L'errore dei *Guidonistae* si riferisce infatti al cap. 28 del *Micrologus* guidoniano, che riguarda la prassi polifonica semplice della cosiddetta *diaphonia*:

Qua [*sc.* *diaphonia*] quidem ita utuntur, ut canenti semper chorda quarta succedat, ut *A* ad *D*, ubi si organum per acutum *a* duplices, ut sit *A-D-a*, resonabit *A* ad *D* diatessaron, ad *a* diapason, *D* vero ad utramque *A a* diatessaron et diapente, *a* acutum ad graviores diapente et diapason.<sup>31</sup>

In Guido, alla spiegazione segue l'esempio di un *organum* parallelo a tre parti in cui la voce organale, una quarta sotto la principale, è raddoppiata all'ottava, formando a sua volta una quinta con la principale.<sup>32</sup> Il risultato è appunto quello, contestato dall'Anonimo perché "innaturale" in termini strettamente armonici, di una divisione della *diapason* in una *diatessaron* inferiore e una *diapente* superiore.

Ma chi sono i *Guidonistae*? Scrive l'Anonimo «quod aliquando non fecerunt *Guidonistae*»: il tempo verbale rivela che l'*organum* alla quarta descritto nel *Micrologus* è una prassi che l'autore del *Compendium* non conosce in via empirica, ma che ricava da qualche antico testo, forse dello stesso trattato di Guido. Quindi 'guidonisti', per l'Anonimo, non sono coloro che praticano l'*organum* alla quarta, ma i contemporanei di Guido che lo avevano praticato. L'etichetta *guidonista* accoglierebbe così una varietà di *auctores* riconducibili alla letteratura teorico-musicale tra IX e XI secolo, a partire dall'Anonimo di *Musica enchiridis*, il primo a esporre un'organica dottrina della polifonia semplice.<sup>33</sup> Solo oltrepassato il varco del XV secolo, *guidonista* si sarebbe precisato, individuando con chiara accentuazione polemica i maestri di canto che si affidavano al metodo di studio musicale che era comunemente intestato a Guido d'Arezzo.

In Johannes Ciconia, chierico di Liegi che spese gli anni più fecondi della sua carriera di compositore e teorico a Padova tra il 1401 e il 1412, l'anno della morte, si sono intravisti i segnali di un rinnovamento 'umanistico' della teoria musicale. In effetti, pur ancorato alle fonti teoriche italiane del Trecento, come Marchetto da Padova († post 1319), nella sua *Nova musica* Ciconia appare un attento lettore del *de institutione musica*

<sup>31</sup> GUIDO *micr.* XXVIII (ed. SMITS VAN WAESBERGHE, p. 197).

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 198.

<sup>33</sup> MUS. ENCH. XIV (ed. H. SCHMID, pp. 38-41).



di Boezio e un attivo ricercatore di testimonianze musicali poco note o sconosciute; ignorando però il greco, la ricerca tra le fonti latine si indirizzava ai testi di una *seconda antichità musicale* di età carolingia, quali il *Liber glossarum*, il breve *Quid est cantus?* del Vaticano Pal. lat. 235, il commento di Remigio di Auxerre al *de nuptiis* di Marziano Capella, la coppia adespotata di *Musica* e *Scholica enchiriadis*, i trattati di Ucbald e dello pseudo-Odo.<sup>34</sup> Forse proprio avendo avuto la possibilità di confrontarsi con tante e così antiche fonti, Ciconia manifesta la volontà di abbandonare la pedagogia musicale corrente, imperniata sulla tradizione post-guidoniana: «Musicam antiquam antiquorum voto editam, quam ipsi explicare nequiverunt ad plenam scientiam, novo stilo renovare cupimus, et que non erant apta relinquere, et que minus habebat perficere, et inaudita imponere».<sup>35</sup>

Lo strumento essenziale per il rinnovamento della didattica musicale, secondo Ciconia, è il monocordo. Questo era inteso sia come uno strumento fisico, materiale (una corda in tensione tra un due ponti fissi, dove un ponticello mobile sezionava la corda secondo la proporzione desiderata, così da produrre il corrispondente suono), sia come strumento “concettuale”, realisticamente disegnato o stilizzato, e spazio mentale di esercitazione. Ciconia individua tre forme del monocordo nella *Musica* di Boezio, quella «introductionis», ossia ‘propedeutica’, che comprende le due ottave del ‘sistema perfetto greco’, quella «trium generum», che illustra le diverse intonazioni dei generi diatonico, cromatico ed enarmonico, e il «monocordum monocordorum», che riflette la disposizione degli otto toni boeziani nella rielaborazione ecclesiastica medievale. Il triplice supporto permette di controllare la corretta disposizione di toni e semitoni, l’estensione e il modo delle melodie, e di rivelare gli errori compiuti dai precedenti interpreti nel descrivere i canti del patrimonio gregoriano:

<sup>34</sup> Un primo studio delle fonti della *Nova musica* è stato presentato in J. CICONIA, *Nova musica and De proportionibus*, edited by O. B. ELLSWORTH, Lincoln-London, University of Nebraska Press, 1993, pp. 13-20; ma sono oggi imprescindibili le precisazioni di B. HAGGH, *Ciconia's Nova musica: A Work for Singers in Renaissance Padua*, in M. P. FERREIRA – J. P. ALVARENGA (edited by), *'New Music', 1400-1600. Papers from an International Colloquium on the Theory, Authorship and Transmission of Music in the Age of the Renaissance* (Lisbon-Évora, 27-29 May 2003), Lisboa, Casa do Sul, 2009, pp. 7-24; B. HAGGH, *Ciconia's Citations in "Nova Musica": New Sources as Biography*, in S. CLARK – E. E. LEACH (edited by), *Citation and Authority in Medieval and Renaissance Musical Culture*, Woodbridge, Boydell & Brewer, 2005, pp. 45-56.

<sup>35</sup> I propositi ciconiani sono discussi in S. MENGZZI, *The Renaissance Reform of Medieval Music Theory: Guido d'Arezzo between Myth and History*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, pp. 117-130.

Sic itaque omnis Guidonistarum magis ignorantia convincitur Boetii prudentia per hec tria genera [*sc.* del monocordo]; qui multam antiquarum cantilenarum auctoritatem usurpaverunt non sano intellectu.<sup>36</sup>

Ciconia sottace che Guido medesimo, nei capitoli I-VI del *Micrologus*, dava grande risalto all'impiego del monocordo («voces quae huius artis prima sunt fundamenta, in monochordo melius intuemur»),<sup>37</sup> anche se in altra sede precisava al monaco Michele, come già ricordato, che tale strumento era soltanto «prima et vulgaris regula», valida per i principianti, inutile per gli studenti avanzati. Ciò che sorprende di più è, però, il riferimento di Ciconia alla «antiquarum cantilenarum auctorita[s]». La concezione latente nel conferimento di autorità al corpus gregoriano è illuminata da un altro luogo della *Nova musica*, nel quale Ciconia presenta gli intervalli melodici in analogia con gli elementi della grammatica, e ammette nel loro novero, sulla base del confronto e dell'analisi delle melodie gregoriane, non soltanto gli intervalli consonanti, ma anche quelli dissonanti, come, ad esempio, la *diapente* imperfetta e il tritono:

ut non repudientur [*sc.* gli intervalli melodici dissonanti] a minus capacibus neque a Guidonistis, qui dicunt coniunctiones vocum solummodo sex modis fieri, ideo notificemus in quibus cantibus reperiantur. Igitur de pluribus pauca apponam. Diapente minor est in antiphona *Isti sunt sancti qui habebant loricas* in eo loco «et clamabant voce magna dicentes “Sanctus”», ut hypate meson ad trite synemenon. Tritonus vero [...]. Igitur conticescat ignorantia Guidonistarum, quoniam auctorum prudentia et antiqua auctoritas cantilenarum convincunt eorum, ut ita dicam, insaniam qui dicunt coniunctiones vocum solummodo sex modis fieri.<sup>38</sup>

Guido aveva effettivamente indicato in numero di sei gli intervalli del movimento melodico («Habes itaque sex vocum consonantias, id est tonum, semitonium, ditonum, semiditonum, diatessaron et diapente. In nullo enim cantu aliis modis vox voci coniungitur, vel intendendo vel remittendo»),<sup>39</sup> e per questo era stato ripreso da Marchetto da Padova in

<sup>36</sup> IOH. CICON. *mus.* I 20 (ed. ELLSWORTH, p. 88).

<sup>37</sup> GUIDO *micr.* I (ed. SMITS VAN WAESBERGHE, p. 92).

<sup>38</sup> IOH. CICON. *mus.* I, 60 (ed. ELLSWORTH, p. 214).

<sup>39</sup> GUIDO *micr.* IV (ed. SMITS VAN WAESBERGHE, p. 105).

modo piuttosto sprezzante: «Patet igitur ignorantia Guidonis».<sup>40</sup> Di qui è facile riconoscere che l'intero passo della *Nova musica* dipende proprio dal *Lucidarium* di Marchetto (9, 1, 2-12), e che Ciconia ha interpolato la fonte con gli esempi in canto piano, indicando nel repertorio le occorrenze degli intervalli melodici esclusi da Guido. Il *cantor* di Liegi afferma così l'autorevolezza, pari a quella degli *auctores*, del patrimonio gregoriano e l'opportunità di riferirsi ad esso anche come fonte e fondamento della conoscenza teorica. Dal confronto con il *Lucidarium* risulta inoltre che la critica rivolta da Marchetto a Guido, in Ciconia colpisce, invece, i *Guidonistae*. Sorge allora il sospetto che, almeno in questo passaggio, il maestro liegese abbia voluto smussare la polemica marchettiana, sostituendo il nome proprio dell'*auctoritas* con un riferimento, meno circostanziato, ai suoi epigoni. D'altro canto, altrove nella *Nova musica* appare chiaro che Ciconia, forte di una conoscenza di prima mano dell'opera guidoniana (almeno del *Micrologus* e dell'*Epistola*), intendesse riferirsi con *Guidonistae* ai maestri che si richiamavano alla dottrina di Guido.

Nel secondo libro della *Nova musica* si riconosce che il monocordo non è l'unico strumento al servizio della didattica musicale, forse neppure il più utilizzato. Il passo che riporto di seguito è una breve sintesi del pensiero pedagogico di Ciconia, e potrebbe anche riflettere le pratiche educative della *schola* padovana:<sup>41</sup>

Si quis cantum musice scire cupit, primum quidem investigare oportet in monocordo et in cantu positionem, ordinem et figuras septem litterarum gravium, acutarum et superacutarum, que sunt in lineis et in superlineis cum ordinatis coloribus suis. Deinde coniunctiones vocum. Post hec unum e duobus eligat: aut computum, ut Guidoniste, aut monocordum, qui numquam fallit, ut bonus magister.<sup>42</sup>

Ciconia distingue due strumenti didattici e operativi: il *computus*, che corrisponde, data la somiglianza con la mnemotecnica impiegata nel calcolo del calendario

<sup>40</sup> MARCH. *luc.* 9, 1, 12 (ed. J. W. HERLINGER, p. 312): «Patet igitur ignorantia Guidonis, qui has coniunctiones, quae, ut praedicitur, membra consonantiarum sunt, esse consonantiarum species asserebat. Illae vero, quae coniunctiones et species sunt, sex esse dicuntur, scilicet diatessaron, diapente, diapason, diapason diatessaron, diapason diapente, et bisdiapason». Marchetto è critico anche nei confronti dell'impiego guidoniano di *consonantia* (al quale preferisce *coniunctio*) per indicare l'intervallo melodico.

<sup>41</sup> Gli incarichi di Ciconia, *cantor* della Cattedrale di Padova, sono illuminati da HAGGH, *Ciconia's Nova musica*, cit.

<sup>42</sup> IOH. CICON. *mus.* II 31 (ed. ELLSWORTH, p. 302).

ecclesiastico, alla ‘mano guidoniana’, portatrice della notazione alfabetica *A-G* o delle sillabe *ut-la*, e il monocordo.<sup>43</sup> Implica inoltre che la mano dei ‘guidonisti’ non è affidabile quanto il monocordo, lo strumento «qui nunquam fallit» e che è di norma preferito dal ‘buon maestro’. Diversamente dal paragrafo sugli intervalli, questo secondo passo della *Nova musica* non echeggia una fonte più antica, ma riflette in modo autentico la disposizione pedagogica di Ciconia; di conseguenza, l’uso di *Guidonista* qui non comprende necessità di ordine argomentativo (come quella di smorzare la polemica di Marchetto contro Guido), né, come nel caso dell’Anonimo del *Compendium*, si riferisce ad autori e testi del passato, poiché l’alternativa tra monocordo e mano, nella *Nova musica*, è attuale: «unum e duobus eligat»; individua pertanto – anche se con grande approssimazione – un gruppo di maestri che si riconoscono in uno strumento didattico e nell’*auctoritas* alla quale lo strumento medesimo era attribuito.<sup>44</sup>

Ciconia doveva percepire con fastidio e preoccupazione le peculiarità teoriche del *Lucidarium* di Marchetto da Padova, se è vero che il maestro padovano, pur rappresentando la colonna portante di tanta parte della *Nova musica*, non vi è mai espressamente nominato. Marchetto risultava infatti estremamente sospetto ai musicografi che nel XV secolo si rivolgevano nuovamente a Boezio come fonte primaria del sapere musicale; tra questi, spicca la figura di Giovanni Gallico da Namur († 1473).

Il vallone, che ebbe una formazione di alto profilo alla scuola mantovana di Vittorino da Feltre, riconosce i meriti del proprio maestro e della sua innovativa pedagogia nel *Ritus canendi vetustissimus et novus* (1458-1464); qui afferma perentoriamente che Vittorino lo ha reso un vero musicista e un «solicitem proponendæ vetustatis in omnibus sectatorem ac inquisitorem», avendogli rivelato, attraverso la lettura diretta di Boezio, la verità universale della disciplina musicale.<sup>45</sup> Conseguentemente, il Gallico intraprende nel *Ritus canendi* un’attenta e critica disamina delle teorie e delle pedagogie del Medioevo musicale, distinguendo ciò che è in accordo con la “pura fonte” di Boezio, e va preserva-

<sup>43</sup> Sulla mnemotecnica della mano, comune a *computistae* e cantori: C. BERGER, *The Hand and the Art of Memory*, in «Musica Disciplina», 35, 1981, pp. 87-120.

<sup>44</sup> L’associazione tra Guido e la mano, che non trova giustificazione negli scritti autentici dell’Aretino, è stabilita una prima volta da Sigeberto di Gembloux nello *Speculum historiale*, cfr. BERGER, *The Hand*, cit., pp. 115-118. Un completo repertorio delle ‘mani guidoniane’ tra XI e XVI secolo è presentato in MENGOSZI, *The Renaissance Reform*, cit., pp. 64-79.

<sup>45</sup> IOH. GAL. *rit. Praefatio* (ed. R. V. HUGHES, p. 134). Una nuova edizione del *Ritus canendi* si può ora leggere in G. PIRANI, *Il Ritus canendi vetustissimus et novus di Giovanni Gallico da Namur. Introduzione, testo e commento*, tesi di dottorato (Università di Pavia), 2023. In attesa della sua pubblicazione, si rinvia alla già disponibile edizione di Hughes, qui però debitamente aggiornata.

to, da ciò che invece diverge, e deve essere epurato. Giunge così a discutere le proposte di Marchetto in merito alla divisione del tono:<sup>46</sup>

Patet quoque tam in illis numeris quam in istis praefatum Marchettum legisse Boetii *Musicam*, non tamen intellexisse. Dicit enim maius semitonium in proportionem sexquiseptimadecima consistere, et minus in sexquiseptimadecima, quod Boetius in primo libro suae *Musicae* capitulo septimodecimo negat aperte [...]. Vis videre? Boetius in allegato parum ante libro et capitulo probat [...].<sup>47</sup>

E portate tutte le opportune dimostrazioni dalla *Musica* boeziana, il Gallico domanda beffardo:

Quid ad hæc Marchettista contradicere valet?

Non potrà, evidentemente, se non con argomenti lontani dalla naturale verità di Boezio, perché «Hæc naturæ secreta Marchettus si cognovisset, absque dubio tam enormiter a tramite veritatis non deviasset».<sup>48</sup>

Come in Ciconia l'oscillazione *Guido/Guidonista*, così in Gallico quella *Marchettus/Marchettista* individua al contempo la radice di una tradizione teorica e didattica, ovvero l'autorità dalla quale essa scaturisce, sia coloro che la propagano e riaffermano dalle aule di scuole e università. Che la dottrina marchettiana, per merito della sua efficacia e semplicità (e indifferentemente dalle sue lacune logiche, che impensierivano più i teorici che i maestri), fosse largamente diffusa in Italia nel XV secolo lo dimostrano le innumerevoli copie del *Lucidarium*, l'eco – spesso adespota – nella trattatistica, le polemiche che da varie parti assediavano, inutilmente, la memoria di Marchetto.<sup>49</sup> Tra queste ultime, prima del Gallico, si registra nel 1425 quella del professore padovano di *artes* Prosdocimo de Beldomandis, che dedica un'intera opera alla revisione di Marchetto, «in scientia musicae simplex practicus, sed a theorica sive speculativa omnino vacuus», in risposta alla richiesta dell'amico

<sup>46</sup> Cfr. MARCH. *luc.* 10-11 (ed. HERLINGER, pp. 192-194). Le peculiarità della divisione marchettiana sono illustrate in J. W. HERLINGER, *Marchetto's Division of the Whole Tone*, in «Journal of the American Musicological Society», 34 (2), 1981, pp. 193-216.

<sup>47</sup> Per questa e la nota seguente: IOH. GAL. *rit.* I, II, XII 18-24 (ed. HUGHES, pp. 288-290).

<sup>48</sup> *Ivi*, p. 294.

<sup>49</sup> L'eccezionale fortuna di Marchetto è ricostruita da J. W. HERLINGER, *L'influsso di Marchetto: prove manoscritte*, in M. CARACI VELA (a cura di), *La filologia musicale. Antologia di contributi filologici*, Lucca, LIM, 2013, pp. 201-227.

fra Luca da Lendinara.<sup>50</sup> Qui troviamo esplicita conferma del successo e della fortuna del *Lucidarium*, i cui errori erano ormai «per totam Ytaliam et adhuc extra fore divulgatos».<sup>51</sup>

*Marchettista*, sicuramente mutuato da Giovanni Gallico, compare nuovamente nella *Musica practica* (1482) di Bartolomé Ramis de Pareja:

A seculo non est auditum triplex ponere semitonium, chromaticum scilicet, enharmonium atque diatonicum, quia, ut ait [*sc.* Giovanni Gallico], quis umquam audivit ab aliquo vero doctore triplex esse semitonium nisi ab isto Marchetista? Frater Johannes Hothby, credo, ab ipso aliquot fundamentum assumpserit. Sed non miror, quia sequax Guidonis est. Ego enim caput conterere volo, ut corpus istud in erroribus constitutum cadaver iam fiat nec amplius vivere possit.<sup>52</sup>

La citazione dal *Ritus canendi* è però leggermente imprecisa: «Ubi, precor, a seculo fuit auditum, praeter a *Marchetto*, semitonium dyatonicum, enarmonicum et chromaticum?», scriveva il Gallico.<sup>53</sup> La memoria del Ramis è inesatta, ma volutamente tale, perché *Marchetista* si riflette ora dall'*auctor* stesso, Marchetto, al teorico e carmelita inglese John Hothby († 1487), il quale ultimo si macchia, per di più, della colpa d'essere «sequax Guidonis», ovvero epigono di Guido d'Arezzo.

La proliferazione di *Guidonistae* e *Marchettistae* è indice della connotazione negativa che interessava il suffisso *-ista* applicato alla radice di un nome di maestro o teorico tra i musicografi del XV secolo; è possibile che per i musicisti più vicini agli ambienti umanistici e sensibili alla missione del rinnovamento linguistico queste forme risultassero sospette, eredità di una lingua e di una cultura scolastica che essi intendevano abbandonare e rifondare; e così, sospinti ai margini del vocabolario, i neologismi trovavano spazio soltanto nel contesto della disputa e dell'aggressione verbale, dove il criterio dell'efficacia comunicativa sopravanzava quello della purezza linguistica. Al di fuori dall'ambito musicale, si registra una sfumatura polemica nell'uso di *legista* e *canonista* in una lettera di Poggio Bracciolini a Francesco

<sup>50</sup> Il testo è edito in R. D. BARALLI – L. TORRI, *Il Trattato di Prosdocimo de' Beldomandi contro il Lucidario di Marchetto da Padova per la prima volta trascritto e illustrato*, in «Rivista musicale italiana», 20, 1913, pp. 731-762.

<sup>51</sup> *Ivi*, col. 2A.

<sup>52</sup> BART. RAM. I, II, VI (ed. J. WOLF, p. 42). Ramis dichiara l'intenzione di estirpare il 'peccato guidoniano' alla radice, come fosse un'eresia; di qui l'allusione alla maledizione di Dio rivolta al serpente in *Gn* 3, 14: «ipsa conteret caput tuum».

<sup>53</sup> IOH. GAL. *rit.* I, III, I 7 (ed. HUGHES, p. 298).

Pizolpasso: «de iis vero, quos legistas vocant et canonistas, haud dubium est omne studium ipsorum, operam, curam, diligentiam in opibus, divitiis atque ambitione fundatam».<sup>54</sup> Ancor più chiaramente connotato il conio *Vallista*, usato dal francescano Roberto Caracciolo da Lecce per individuare una presunta setta o cenacolo pericoloso di epigoni di Lorenzo Valla, la «haeresis Vallistarum»;<sup>55</sup> e lo stesso Roberto si scaglia anche contro i «Plinistae», i lettori, tacciati di materialismo, dell'*Historia naturalis*.<sup>56</sup> In ambiente tedesco, l'abate di Tegernsee Johannes Keck (†1450) attacca così gli appartenenti alle diverse frange della Scolastica: «Inde tanta sectarium [*sic*] varietas, inde briga et contentio eorum, quorum hii Thomestarum, hii Albertistarum, illi Scotistarum, alii Ochamistarum sectam profitentur».<sup>57</sup>

Se gli umanisti abbandonarono, dopo la lezione purista del Petrarca, *auctorista* in favore di *rhetor* e *orator*, i musicografi del nuovo corso (Giovanni Gallico, Nicolò Burzio, Ramis de Pareja, Franchino Gaffurio) profonderanno le proprie energie nella rivitalizzazione di *musicus*, che vantava nobili natali nella *Musica* di Boezio e individuava inequivocabilmente il versante speculativo della materia. Ma qualcuno si sarebbe spinto oltre nella ricerca di sempre più raffinate, anche se desuete, voci classiche: ad esempio Gaffurio, che nel titolo della *Theorica musicae* (1492) e del *de harmonia* (1518) veste i panni sfarzosi del *phonascus* quintiliano.<sup>58</sup> Ancor più curioso è dunque veder riemergere, nel pieno dell'influenza umanistica sulla musicografia, alla fine del XV secolo, le vecchie coniazioni scolastiche.

Nell'espansione del mirabile *Faenza Codex* (Biblioteca Comunale, ms. 117), Johannes Godendach, *alias* Bonadies, trascrive intorno al 1473-1474, in aggiunta al *de proportionibus* di Johannes Ciconia, una scala musicale (*gamut*) del «pater bartholomeus hothbista medicinus

<sup>54</sup> POGGIO BRACCIOLINI, *Lettere II. Epistolarium familiarum libri*, edited by H. HARTH, Firenze, Olschki, 1984, I 14, p. 42, rr. 124-126.

<sup>55</sup> Leggo in LAURENTII VALLAE *De professione religiosorum*, a cura di M. CORTESI, Padova, Antenore, 1986, p. XLI.

<sup>56</sup> Cfr. G. MARIANI, *Roberto Caracciolo Da Lecce's Sermons as a Source for the History of Religiosity and Culture of Late Fifteenth-Century Italy*, tesi di dottorato (Central European University), 2019, p. 211.

<sup>57</sup> Leggo in J. LECLERQ, *Monastic and Scholastic Theology in the Reformers of the Fourteenth to Sixteenth Century*, in E. R. ELDER (edited by), *From Cloister to Classroom. Monastic and Scholastic Approaches to Truth*, Kalamazoo, Mich., Cistercian Publications Inc., 1986, pp. 188-189.

<sup>58</sup> FR. GAFUR. *theor.*, c. 3v; GAFURII *de harmonia*, cit., c. a1r. Per *phonascus*: QVINT. *inst.* II, VIII 15.

car(meli)ta» (f. 35v). Bartolomeo non è stato meglio identificato, se non appunto come allievo del già menzionato John Hothby. Il maestro inglese, che intrecciava relazioni internazionali dall'Inghilterra a Bruges a Pavia, aveva eletto la scuola cattedrale di Lucca come centro e riferimento della sua attività di pedagogo, e la città e i discepoli si stringevano intorno al celebre musico, sostenendone l'esoso stipendio e ammirandone l'umanità e la conoscenza.<sup>59</sup> Gli allievi si riconoscevano nella comune radice dell'insegnamento dell'Hothby, copiando appunti e *reportationes*, trascrivendo i trattati e divulgando le teorie del maestro; tra questi non solo Bartolomeo, ma anche Matteo di Francesco *Testadraconibus* a Lucca, mentre in Italia settentrionale, prima dell'incarico lucchese, il benedettino Giovanni Francesco *de Preotonibus* da Pavia, Fassone Fassati, Luca Lanfranchini, Giovanni da Erfurt e, forse, lo stesso Godendach. Da questo circolo di discepoli spuntò l'affettuoso *Hothbista*, che ammicca ad un lessico ormai frusto, forse già desueto, nell'intima consapevolezza che il magistero di Hothby non era assimilabile, per i contenuti e il metodo rinnovati, alla vecchia scuola musicale.<sup>60</sup>

Sentimenti analoghi dovevano legare la schiera dei *pueri* milanesi di Franchino Gaffurio. Come nel caso dell'Hothby, anche alla *schola* del Duomo di Milano il maestro metteva a disposizione degli allievi non solo la sua esperienza pedagogica, ma anche le bozze dei propri più impegnativi lavori, talvolta addirittura concedendo al discepolo prediletto, come nel caso di Francesco Caza,<sup>61</sup> di anticipare la pubblicazione di intere sezioni. Benevolenza di un paterno maestro, dietro la quale potrebbe nascondersi una sottile strategia volta ad anticipare future obiezioni.

Negli ultimi anni della sua vita, Gaffurio mostra una sempre più pressante preoccupazione per la propria immagine, e chiama in diverse occasioni a raccolta la falange dei propri *alumni* ed estimatori, che doveva annoverare non solo i ragazzi della scuola cattedrale, ma anche i più aristocratici studenti

<sup>59</sup> Vasta la letteratura sull'Hothby, per cui mi limito a citare B. BRAND, *A Medieval Scholasticus and Renaissance Choirmaster: A Portrait of John Hothby at Lucca*, «Renaissance Quarterly», 63 (3), 2010, pp. 754-806.

<sup>60</sup> Le innovazioni teoriche e pedagogiche di Hothby sono sintetizzate in B. J. BLACKBURN, *Music Theory and Musical Thinking after 1450*, in B. J. BLACKBURN – R. STROHM (edited by) *Music as Concept and Practice in the Late Middle Ages*, Oxford, Oxford University Press, 2001, pp. 318-325.

<sup>61</sup> FRANCESCO CAZA, *Tractatus vulgare de canto figurato*, Mediolani, opera magistri Iohannis Petri de Lomacio, 1492.



del *gymnasium* di Ludovico il Moro:<sup>62</sup> a Pantaleone Melegolo detterà la propria vita, descrivendola come una parabola ideale di studi ed imprese,<sup>63</sup> mentre altri discepoli lo difenderanno dagli attacchi del maestro bolognese di S. Petronio, Giovanni Spataro. La *querelle* era latente sin da quando Gaffurio aveva preso a prestito, forse nel 1489, una copia della *Musica practica* di Ramis de Pareja dal celebre allievo di quest'ultimo, Spataro appunto, per restituirla in seguito corredata di numerose e censorie postille. Ma la disputa sarebbe esplosa solo molti anni dopo, tra il 1520 e il 1521. Non tratterò la sequenza degli interventi di una e dell'altra parte; basti qui ricordare che nella fase finale, nell'estate-autunno 1521, Gaffurio pone in azione un'offensiva su larga scala: agli *Errori* e alle *Dilucide demonstratione* di Spataro<sup>64</sup> risponde con due lettere a stampa;<sup>65</sup> e contemporaneamente, il discepolo Bartolomeo *Philippineus* pubblica una raccolta di *pamphlet* ed epigrammi dal titolo eloquente di *Apologia in Iohannem Vaginarium*.<sup>66</sup> A differenza delle lettere, l'*Apologia* non entra nel merito della materia musicale, ma raccoglie tra la cerchia degli amici e dei simpatizzanti soltanto le generiche e altisonanti lodi di Gaffurio e le denigrazioni dello Spataro: nei paratesti introduttivi il patrizio Dionigi Brivio descrive il bolognese «monstruosus, rabidus canisque teter», mentre l'umanista Gaudenzio Merula celebra l'«amor magistris» del *Philippineus*. Quest'ultimo, componendo il nucleo dell'*Apologia*, inanella una quantità di riferimenti salaci dalla letteratura satirica antica, incorporando nel suo prosimetro i versi di Giovanni Giacomo Lomazzo, «commilitonem nostrum», dello stesso Merula e di Lancino Curti. Il *Philippineus* accoglie tra le testimonianze a difesa del maestro anche la lettera del «Gaphuri miles» Giacomo Antonio Riccio con la sua minacciosa canzonatura: «nos praestantiores Gaphuristas, huius inclyte urbis patritios, tot esse quot Romulus augurio victor vultures vidit; qui cum uno ore tuas, ut

<sup>62</sup> Gaffurio era titolare della cattedra di musica del *gymnasium* milanese almeno nell'anno 1498, come dimostra il *Rotulus salariatorum* dell'Università di Pavia.

<sup>63</sup> La *Vita*, adespota nel ms. Lodi, Biblioteca Comunale, XXVIII A 9, ff. 131-132, è assegnata al Melegolo *in calce ad de harmonia* (cc. N5rv).

<sup>64</sup> JOANNE SPATARIO, *Errori de Franchino Gafurio*, Bononie, per Benedictum Hectoris, 1521, die XII Ianuarii; GIOVANNI SPATARO, *Dilucide et probatissime demonstratione*, Bononiae, per Hieronimum de Benedictis, 1521, pridie mensis Maii.

<sup>65</sup> FRANCHINI GAFURII *Epistola prima* e FRANCHINI GAFURII *Epistola secunda apologetica*. Entrambe *sine notis*, ma riconducibili alla tipografia milanese di Agostino da Vimercate.

<sup>66</sup> BARTHOLMEI PHILIPPINEI *In Ioannem Vaginarium Bononiensem apologia*, Mediolani per Ioannes de Castilione, 1521, die XI octobris.

merito es, laudes concelebrare statuimus».<sup>67</sup> Sospinto dalla veemenza retorica della disputa, il Riccio riveste *Gaphurista* di una tonalità diversa rispetto a *Hothbista*: al tono amichevole della cerchia lucchese si sostituiscono qui le parole d'ordine che istituiscono un'agguerrita fazione.

Con il loro peculiare lessico, gli allievi di Hothby e Gaffurio rivelano la sempre maggiore importanza attribuita, alla fine del XV secolo, da parte di teorici e compositori alla costituzione di ben definiti "lignaggi":<sup>68</sup> Nicolò Burzio si presenta come erede di Giovanni Gallico, Spataro di Ramis de Pareja, Gaffurio di Godendach, etc. L'*auctoritas* del maestro diviene una sanzione essenziale per gli allievi che intendono affermarsi nel panorama della didattica e della composizione, e veicolare con maggior efficacia la propria proposta teorica o artistica. I maestri più in vista polarizzano i flussi delle peregrinazioni studentesche, e la loro sfera d'influenza insiste il più delle volte sui confini geografici e politici dell'Italia rinascimentale: Spataro a Bologna tra Bentivoglio e Papato, Gaffurio nella Milano ducale e poi francese, Hothby nella Lucca repubblicana. Tutti questi elementi concorrono a delineare il processo storico della professionalizzazione dell'insegnamento e della specializzazione del *curriculum* musicali: se in età medievale l'apprendimento della musica era educazione di base, confinata al canto piano e rivolta a tutti i *pueri* che ambissero ad un avanzamento sociale, nel corso del XV secolo esso diviene – non ovunque in Italia e allo stesso tempo – approfondimento tecnico sotto la guida di un maestro di cappella (non più del *magischola*), destinato alla formazione di *cantores* abili nella polifonia mensurale più raffinata. Saranno, infatti, i fanciulli incardinati nelle nuove scuole, adesso analoghe alle *maîtrises* nordeuropee,<sup>69</sup> a formare le cappelle musicali di corti principesche e cattedrali del Cinquecento italiano.

<sup>67</sup> *Ivi*, c. e3r.

<sup>68</sup> Fenomeno già analizzato, secondo una prospettiva sociologica, da P. HIGGINS, *Musical "Parents" and Their "Progeny": The Discourse of Creative Patriarchy in Early Modern Europe*, in J. A. OWENS – A. M. CUMMINGS (edited by), *Music in Renaissance Cities and Courts*. Studies in honor of Lewis Lockwood, Michigan, Harmonie Park Press, 1997, pp. 169-186.

<sup>69</sup> Il modello è quello, studiato da C. WRIGHT, *Music and Ceremony at Notre Dame of Paris, 500-1550*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, pp. 165-195, della parigina Notre Dame. Sulla trasformazione delle scuole italiane rimando a BRAND, *A Medieval Scholasticus*, cit., pp. 757-763.