

«LO STATO E 'L VALORE»

*I Montefeltro e i Della Rovere:
assensi e conflitti nell'Italia
tra '400 e '600*

A CURA DI
PATRIZIA CASTELLI E SALVATORE GERUZZI

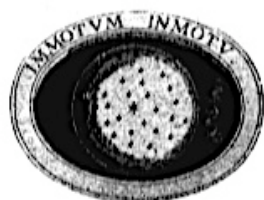
ACCADEMIA SPERELLIANA - GUBBIO
BIBLIOTECA - I.



2005
GIARDINI EDITORI E STAMPATORI
IN PISA

ACCADEMIA SPERELLIANA · GUBBIO
BIBLIOTECA

I.



«LO STATO E 'L VALORE»

I Montefeltro e i Della Rovere:

assensi e conflitti nell'Italia

tra '400 e '600

A CURA DI

PATRIZIA CASTELLI E SALVATORE GERUZZI



2005

GIARDINI EDITORI E STAMPATORI
IN PISA

SOMMARIO

<i>Presentazione</i>	3
MARIA LUISA CECCARELLI LEMUT, <i>I Montefeltro e il Comune di Pisa tra XIII e XIV secolo</i>	5
FRANCESCO ADORNO, <i>Politica ed etica. Platone e Aristotele nel primo Quattrocento e i Governi. Il Politico di Platone nella versione di Marsilio Ficino per Federico II duca d'Urbino</i>	21
PATRIZIA CASTELLI, <i>Magia, astrologia, divinazione e chiromanzia alla corte dei Montefeltro. Un caso particolare: Ottaviano Ubaldini della Carda</i>	29
GRAZIELLA FEDERICI VESCOVINI, <i>Su un genere letterario astrologico: il pronostico di Paolo di Middelburg, astrologo di Federico da Montefeltro</i>	67
EUGENE E. RYAN, <i>Francesco della Rovere e la questione della potenza divina</i>	85
CESARE VASOLI, <i>Giorgio Benigno Salviati (Juraj Dragišić): un teologo tra i Montefeltro e i Della Rovere</i>	93
PASQUALE SABBATINO, <i>Il «perfettissimo giudizio di bellezza». Il Cortegiano di Castiglione e una lettera di Raffaello Sanzio</i>	121
ALESSANDRO MAGINI, <i>Aspetti della cultura musicale alla corte feltresca</i>	135
BRUNA NICCOLI, <i>Costume e cerimoniale alla corte di Urbino da Federico da Montefeltro ai Della Rovere</i>	149
MARCO COLLARETA, <i>Livelli dell'arte, livelli della devozione. Osservazioni sul rivestimento marmoreo della Santa Casa di Loreto</i>	179
LAURA COMPARATO, <i>Rinaldo Reposati canonico in Gubbio, storiografo dei Della Rovere e collezionista di ritratti di uomini illustri della sua città</i>	193
FRANCESCO MALLEGNI, <i>I reperti biologici umani: un archivio per la ricostruzione dei personaggi storici. Un caso particolare: i Montefeltro</i>	203

ALESSANDRO MAGINI

ASPETTI DELLA CULTURA MUSICALE ALLA CORTE FELTRESCA

SONO ben note le notizie di Vespasiano da Bisticci intorno alla competenza musicale di Federico da Montefeltro,¹ così come l'attenzione che la sua corte e quella del figlio Guidobaldo (1472-1508) riservarono alla musica e alla danza. Se ne parla nel *Cortegiano*² o in documenti come il codice Vat. Urb. 1248.³ La documentazione relativa ai musicisti che effettivamente operarono alla corte feltresca è invece meno esauriente. Sono rimaste tracce di artisti non certo tra i più celebri del Quattrocento,⁴ insieme ai nomi più conosciuti del liutista Pietrobono da Ferrara, già lodato anche da Tintoris,⁵ del veronese Marchetto Cara,⁶ del celebre ballerino e teorico Guglielmo Ebreo da Pesaro,⁷ che recenti studi⁸ hanno voluto identificare con

¹ VESPASIANO DA BISTICCI, *Comentario de la vita del signore Federico, duca d'Urbino*, in ID., *Le vite*, a cura di A. Greco, 2 voll., Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1970, I, pp. 355-416: 383-384.

² BALDASSARRE CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano*, a cura di E. Bonora, commento di P. Zoccola, Milano, Mursia, 1976², in particolare pp. 77 (I, XXXVII); 90-92 (I, XLVII); 117-118 (II, XIII); 119 (II, XIV); 143 (II, XXXV).

³ *Ordini et Offitij, alla corte del Serenissimo signor Duca di Urbino. Dal manoscritto della Biblioteca Vaticana n. 1248*, a cura di G. Ermini, Urbino, Regia Accademia «Raffaello», 1932, pp. 75-80.

⁴ Come un Nicolò e un Magio «cantarini», Don Giohanni fiorentino, gli organisti Baldassarre da Camerino e Pier Andrea da Ferrara.

⁵ K. WEINMANN, *Johannes Tinctoris (1445-1511) und sein unbekannter Traktat De invention et usu musicae*, Regensburg, F. Pustet, 1917, pp. 43-45. Su Pietrobono cfr. N. PIRROTTA, *Musica e orientamenti culturali nell'Italia del Quattrocento*, in ID., *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 213-249 e F. A. GALLO, *Musica nel castello. Trovatori, libri, oratori nelle corti italiane dal XIII al XV secolo*, Bologna, Il Mulino, 1992, pp. 107-152.

⁶ Marchetto Cara (Verona, ca. 1465-Mantova, dopo 1525), ricordato da CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano*, cit., p. 77: «Né men commove nel suo cantar il nostro Marchetto Cara, ma con più molle armonia; ché per una via placida e piena di flebile dolcezza intenerisce e penetra le anime, imprimendo in esse soavemente una dilettevole passione».

⁷ F. A. GALLO, *L'autobiografia artistica di Giovanni Ambrosio (Guglielmo Ebreo) da Pesaro*, «Studi musicali», XII, pp. 189-202; *Guglielmo Ebreo da Pesaro e la danza nelle corti italiane del XV secolo*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Pesaro, 16-18 luglio 1987), a cura di M. Padovan, Pisa, Pacini, 1990; P. CASTELLI, *Il moto aristotelico e la 'licita scientia'. Guglielmo Ebreo e la speculazione sulla danza nel XV secolo*, in *Mesura et arte del danzare. Guglielmo Ebreo da Pesaro e la danza nelle corti italiane del XV secolo*, a cura di P. Castelli, M. Mingardi, M. Padovan, Pesaro, Gualtieri, 1987, pp. 35-57.

⁸ N. GUIDOBALDI, *La musica di Federico. Immagini e suoni alla corte di Urbino*, Firenze,

il personaggio inginocchiato nell'*Allegoria della Musica*, commissionata da Federico e attribuita a Giusto di Gand (Londra, National Gallery).

Non mancano, infine, notizie riguardo la presenza di trattati musicali nella biblioteca ducale, ove Federico aveva voluto raccogliere, insieme a rari manoscritti greci, latini ed ebraici,¹ «tutti i libri di pittura, di scultura e di musica». Il famoso 'indice vecchio' cita, infatti, il commento di Porfirio sugli *Harmonica* di Tolomeo, i *De Musica* di Plutarco, Boezio, Agostino, il *Musica enchiridiadis* e il *De institutione harmonica* di Hucbald, il più recente *Musica* di Ugolino da Orvieto; inoltre un libro di polifonia (Vat. Urb. lat. 1411), con composizioni su testi italiani e latini di Binchois, Ciconia, Dufay e Dunstable, donato da Piero di Cosimo Medici.² Tra quei compositori la figura di Guillaume Dufay (? ca. 1390/1400-Cambrai 1474), contemporaneo di Federico, ben simboleggia il rapporto tra scuola 'oltremontana', in particolare quella franco-borgognona, e le sollecitazioni culturali provenienti dalle maggiori corti italiane. Dufay è colui che inaugura la tradizione del viaggio in Italia dalla Borgogna: lo troviamo nel 1420 al servizio dei Malatesta a Pesaro e a Rimini e dal 1435 a Firenze dove, come tutti sanno, partecipò all'inaugurazione della Cupola brunelleschiana nel 1436 con il suo mottetto *Nuper rosarum flores*.

Sull'idea stessa di 'musica' resta invece la significativa testimonianza lasciata per volontà del medesimo Federico da Montefeltro. Si tratta delle famose tarsie negli studioli di Gubbio e di Urbino, dove la rappresentazione degli strumenti e dei simboli della musica segue un programma da intendersi non solo come 'metafora musicale del Buon governo' – incentrato sul rapporto Federico/Armonia e, più in generale, sulla 'costituzione musicale' del regno come sarà teorizzata anche da Ficino⁴ –, ma anche come ideale punto di convergenza di vari modi di intendere e praticare la musica, spesso considerati in contrasto tra loro, coerentemente inseriti, invece, in una medesima realtà che assorbe esperienze culturali distanti

Olschki, 1995, pp. 75-98. Rimando a questo studio anche per quanto riguarda l'esauriente bibliografia relativa agli studi di Urbino e di Gubbio.

¹ CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano*, cit., p. 33: «Appresso con gran spesa adunò un gran numero di eccellentissimi e rarissimi libri latini, greci ed ebraici [...]» (*Proemio*, 1).

² VESPASIANO DA BISTICCI, *Comentario de la vita del signore Federico*, cit., p. 390; cfr. anche in GUIDOBALDI, *La musica di Federico*, cit., p. 39. Si vedano, inoltre, L. MICHELINI TOCCI, *La formazione della biblioteca di Federico da Montefeltro: codici contemporanei e libri a stampa*; M. MORANTI, *Organizzazione della biblioteca di Federico da Montefeltro*, in *Federico da Montefeltro. La Cultura*, a cura di G. Cerboni Baiardi, G. Chittolini, P. Floriani, Roma, Bulzoni, 1986, pp. 9-49 e relativa bibliografia.

³ MORANTI, *Organizzazione della biblioteca*, cit., p. 39; GUIDOBALDI, *La musica di Federico*, cit., p. 43.

⁴ Marsilius Ficinus florentinus *Federico duci Urbinati semper invicto, et apprime et sapienti atque clementi. Epistolarum liber II*, in MARSILII FICINI *Opera*, réimpr. suivie et préf. par S. Toussaint, 2 voll., Paris, Phénix, 2000, I, pp. 675-720 (facs. dell'ed. Basilea, H. Petri, 1576). Su questo argomento cfr. l'ampia trattazione fatta da GUIDOBALDI, *La musica di Federico*, cit., pp. 12, 17 sgg.

tra loro e che si riflette in un pensiero artistico di notevole complessità. Vi convivono, ad esempio, i simboli del canto polifonico e di quello monodico, due diversi modi, cioè, di concepire il rapporto suono-parola che hanno acceso lunghi e irrisolti dibattiti; ma grande rilievo è riservato anche agli strumenti musicali e in particolare al liuto.

La musica, dunque, è rappresentata nelle stanze del Duca come suono, canto, danza, arte del quadrivio, armonia superiore, sapienza, fino al ciclo pittorico del Tempietto delle Muse¹ le quali, con i loro strumenti, circondano Apollo mentre suona la lira da braccio; è un'immagine cara a Ficino, ma anche a Vittorino da Feltre,² maestro di Federico e principale responsabile della formazione musicale di quest'ultimo durante gli anni giovanili nella Ca' Gioiosa. Tale sensibilità artistica è trasmessa anche a Guidobaldo, come ricorda un'annotazione nel Vat. Urb. 1248: «[...] amava circondarsi di musici eccellenti, et maxime doi o tre che cantino sotto voce et cum dolceza [...] et che sapessino sonora liuti et cetere [...]»; probabilmente per intonare *chansons* a tre voci come quelle di Dufay, che rispecchiano il clima musicale determinato dall'incontro tra la tecnica polifonica franco-fiamminga e la cultura letteraria italiana. Ad esempio, il 'rondeau' *Quel fronte signorille in paradiso*,³ fa parte di un repertorio che, come attesta il codice urbinato, andava per la maggiore nelle corti italiane. Si tratta di composizioni in cui l'impianto polifonico è strutturato in modo tale da lasciare inalterata la perfetta comprensibilità del testo poetico; quasi manifestazione di un ideale equilibrio tra *dulcedo* e *subtilitas* (per parafrasare il titolo di un celebre saggio di Nino Pirrotta),⁴ cioè tra

¹ Melpomene (corno), Talia (ribeca), Polimnia (organo portativo), Erato (tamburello), Euterpe (aulos doppio), Calliope (tuba) e Clio (che danza). Cfr. M. G. PERNIS, *Le Platonisme de Marsile Ficin et la Cour d'Urbino*, trad. de l'anglais et révisé par F. Roudant, Paris-Genève, Champion/Slatkine, 1997, in particolare pp. 137-173 e relativa bibliografia: «Il *De Imaginibus gentilium deorum* di Lodovico Lazzarelli, che era presente in due copie nella biblioteca di Urbino, costituisce una fonte maggiore per lo studio del Tempietto. Una delle copie del *De Imaginibus* prova che il testo di Lazzarelli subì un processo di cristianizzazione, voluto da Federico per riconciliare il contenuto ermetico con la religione cristiana» (ivi, p. 145). Cfr. anche GUIDOBALDI, *La musica di Federico*, cit., p. 78.

² Come si evince dalle biografie di Vittorino redatte da Sassolo da Prato, Francesco da Castiglione, Francesco Prendilacqua, Bartolomeo Platina: cfr. *Il pensiero pedagogico dell'Umanesimo*, a cura di E. Garin, Firenze, Giunti/Sansoni, 1958, pp. 529, 545, 679. Vittorino stesso cantava alla lira.

³ Oxford, Bodleian Library, Canon. Misc. 213. Sulla biografia di Dufay, i rapporti di quest'ultimo con i Medici e l'ambiente fiorentino, cfr. F. A. GALLICO, *Storia della Musica*, II. *Il Medioevo*, Torino, EDT, 1977, pp. 92-97.

⁴ N. PIRROTTA, 'Dulcedo' e 'subtilitas' nella pratica polifonica franco-italiana al principio del '400, in ID., *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, cit., p. 130. Su *dulcedo/subtilitas* cfr. anche R. STROHM, *Filippotto da Caserta, ovvero i Francesi in Lombardia*, in *In Cantu et in Sermonem*, a cura di F. Della Seta e F. Piperno, Firenze, Olschki, 1989, pp. 65-74.

intuito segreto – che nella creazione determina la scelta di certi elementi musicali – e i sottili artifici derivati da un progetto razionale fondato su numeri e procedimenti simbolici. Dufay, al pari di vari compositori franco-borgognoni, ricorre alla proporzione aurea e a procedimenti combinatori ispirati alla gematria e derivati da analoghe tecniche praticate in varie tradizioni cabalistiche.¹

Si tratta di modi di procedere ampiamente adottati nel repertorio franco-italiano del xv secolo come, ad esempio, in una eccezionale ballata di Johannes Suzoy.² L'interesse per questa composizione non risiede solo nelle 'sottili' strutture numeriche che generano e che regolano i rapporti tra le voci, ma anche nel fatto di avere individuato in tali procedimenti i mezzi più adatti a svolgere un testo poetico inteso quale tributo ai «maestri venerabili» della musica. Il titolo è infatti *Pictagora, Jabol et Orpheüs*:³ le voci della ballata seguono un intricato e complesso percorso ritmico-numerico, che si scioglierà nel 'giusto numero' solo alla fine. Infatti, secondo Boezio, Pitagora avrebbe trovato le regole matematiche e aritmetiche degli intervalli musicali perché non si fidava più dell'orecchio come solo giudice per valutarli. Nella ballata in questione la musica parla di se stessa nel linguaggio che le è proprio ed esorta gli eredi dei mitici fondatori a trasmettere col loro sapere e con la loro maestria l'idea che «musique est fontane / de tout honnour et d'amour souverayne»,⁴ uno dei temi, insomma, che giustificheranno successivamente la figura umanistica del Principe/Musico, ispirato dall'armonia per compiere le sue nobili azioni.

L'Apollo suonatore di lira, rappresentato nella porta della Sala degli Angeli, evoca la figura di Ficino mentre improvvisa, con lo stesso strumento, canti orfici a voce sola e dalla parola perfettamente percepibile; a tale immagine si contrappongono i libri polifonici nelle pareti ovest e nord dello studiolo d'Urbino, libri dove la 'scrittura' di meditate strutture sonore 'vela' il senso delle parole, altre ne nasconde per rivelarle solo a

¹ Sulla gematria in musica e sull'uso pertinente di questo termine nella prassi compositiva, cfr. A. W. ATLAS, *Gematria, Marriage Numbers, and Golden Sections in Dufay's Resveillies vous*, «Acta Musicologica», LIX, 1987, pp. 111-126. Cfr. inoltre l'ampia trattazione riservata a questo tema in GUIDOBALDI, *La musica di Federico*, cit., pp. 49-73.

² Johannes Suzoy (Susay), compositore proveniente dalla Picardia. La sua attività è attestata nel periodo 1474-1507. Fu tra gli ultimi rappresentanti della Scuola di Avignone che, all'inizio del '400, cominciò a fondersi con quella fiammingo-borgognona.

³ Contenuta nel ms. Chantilly, F-CH 564, f. 30r e incisa recentemente a cura del «Ferrara Ensemble» in *Fleurs de vertus, chansons subtiles à la fin du xiv^e siècle*, direzione di Crawford Young, CD Arcana/Westdeutscher Rundfunk (WDR), Köln, 1996.

⁴ *Pictagoras, Jabol et Orpheüs* (Ballade): «Pictagoras, Jabol et Orpheüs / Furent premier pere de melodie; / selonc le scripture, molt pourveüs / furent de sa douçour et armonie. / Si doivent donqz ceulz qui or sont en vie / leur science louer et leur maestrie / pour droit prouver que musique est fontane / de tout honnour et d'amour souverayne [...]».

chi saprà penetrare i segreti dei procedimenti combinatori. Il programma iconografico urbinato, insomma, prevede:

– da una parte la rappresentazione nello studiolo di brani polifonici (scelti anche per il loro stretto legame con personaggi ed eventi della corte feltresca) che contemplano il ricorso ad un'arte combinatoria, numerica, proporzionale, capace – tra l'altro – di evocare una «terza dimensione» sonora e significativa (quasi in effetto prospettico)¹ dove ritmi, suoni e parole subiscono processi di scomposizione e ricomposizione;

– dall'altra parte, la raffigurazione dei simboli dell'intonazione a voce sola: in particolare l'insistente presenza del liuto e della lira da braccio, quest'ultima simile allo strumento sul quale Ficino improvvisava la declamazione dei canti che conducono i numeri sensibili al risveglio dell'anima, indirizzandola alla contemplazione dei numeri intelligibili.²

Coesistono dunque due ideali: *subtilitas/dulcedo*-razionalità/ispirazione, così come sarà registrato più tardi anche da Paolo Cortese nel *De Cardinalatu*,³ ove pari apprezzamento viene riservato al canto polifonico e a quello solista. Com'è ben noto cantavano *ad lyram* o *ad citharam*, oltre Ficino, Domenico Benivieni, Antonio Naldi, Piero dei Medici, Lorenzo Tornabuoni, Leonardo, Baccio Ugolini e Poliziano, quest'ultimo accolto a Urbino per consultare i manoscritti della biblioteca. Un altro ospite della corte feltresca, Serafino Aquilano,⁴ sarà lodato ancora da Paolo Cortese come sommo

¹ Sul rapporto musica-prospettiva, cfr. F. DELLA SETA, *Proportio. Vicende di un concetto tra scolastica e Umanesimo*, in *In Cantu et in Sermone*, cit., pp. 90-93; GUIDOBALDI, *La musica di Federico*, cit., p. 37.

² Il confronto tra la pratica di «cantare a libro» e quella di recitare o «cantare alla viola» ricorre ancora in CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano*, cit., p. 117: «Bella musica, rispose messer Federico, parmi il cantar bene a libro sicuramente e con bella maniera; ma ancor molto di più il cantare alla viola perché tutta la dolcezza consiste quasi in un solo, e con molto maggior attenzione si nota ed intende il bel modo e l'aria non essendo occupate le orecchie in più che in una sol voce, e meglio ancora vi si discerne ogni piccolo errore [...]. Ma sopra tutto parmi gratissimo il cantare alla viola per recitare; il che tanto di venustà ed efficacia aggiunge alle parole, che è gran maraviglia [...].»

³ PAULI CORTESII... *De Cardinalatu libri tres*, in Castro Cortesio, Symeon Nicolai Nardi, 1510, trascritto e commentato in N. PIRROTTA, *Music and Cultural Tendencies in 15th Century Italy*, «Journal of the American Musicological Society», XIX, 1966, pp. 151-161.

⁴ CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano*, cit., p. 174. Serafino Aquilano (Serafino de' Ciminelli, L'Aquila, 1466-Roma, 1500). In una recente incisione (CD *La favola di Orfeo*, a cura del «Huelgas Ensemble» diretto da Paul van Nevel, Sony-Seon, 1998) vengono proposte alcune musiche attribuite a Serafino sui versi dell'*Orfeo* di Poliziano: *O regnator di tutte quelle genti* (Orfeo e Coro, *Actus quartus*), *Qual sarà mai sì miserabil canto* (Orfeo, *Actus ultimus*), *Quanto è misero l'uom* (Coro, *Actus ultimus*), *Fanne di questo Giove intera fede* (Orfeo, *Actus ultimus*). Sull'Aquilano e Baccio Ugolini, cfr. N. PIRROTTA, *Li due Orfei*, Torino, Einaudi, 1981, pp. 23-44. Sempre su Serafino Aquilano e la musica, cfr. anche G. CATTIN, *Il Quattrocento*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, VI. *Teatro, musica, tradizione dei classici*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 305-313.

esempio di cantore *ad lembum*,¹ come poeta e come musicista, come artista capace di intonare con grande perizia i versi propri e quelli di altri autori (quale Poliziano) accompagnandosi al liuto o alla lira.²

Nelle tarsie dello studiolo di Urbino, insomma, vengono raffigurati non solo strumenti come la lira, il liuto, l'organo portativo (parete sud con l'allegoria della prima virtù teologale), ma anche libri di musica pratica, in controtendenza comunque a una consolidata tradizione quattrocentesca di prassi improvvisatoria e di musica non scritta, che si sovrappone all'idea di scrittura musicale insita nel concetto stesso di polifonia. Non mancano poi precisi riferimenti ai simboli della speculazione teorico-filosofica intorno al concetto d'armonia celeste. Nelle tarsie della parete sud, il liuto e la lira sono sovrastati dall'organo portativo,³ da libri, astrolabio, sfera armillare e mazzocchio (qui come sintesi dei cinque corpi regolari della cosmogonia platonica). Nei quattro riquadri superiori della porta nella Sala degli angeli appaiono inoltre – in disposizione incrociata – liuto, organo, libri e sfera armillare.

Il particolare rapporto che viene a instaurarsi tra libro-testo/strumento-intonazione-esecutore, aveva avuto modo di essere trattato anche dal punto di vista dei contenuti, come nel caso di Francesco di Vannozzo⁴ – poeta e musicista alla corte di Giangaleazzo Visconti a partire dalla fine del '300 – che cantava i propri versi accompagnandosi al liuto: nel suo *Canzoniere* egli immagina di scambiare un gruppo di sonetti con il proprio strumento. Il liuto, quasi in sembianze umane, apre la tenzone rimproverando Francesco di averlo abbandonato per un altro strumento.

Nel programma iconografico dello studiolo urbinato, dunque, un medesimo rilievo è riservato al 'sapere' trasmesso dai libri e a quello trasmesso dalla scrittura musicale, intesa come parte fondamentale dello stesso processo creativo. L'indissolubile connubio polifonia/scrittura (rappresentato

¹ CORTESI *De Cardinalatu*, cit., III, c. 164v.

² La lira da braccio, derivante dalla fidula medievale, apparteneva ad una famiglia di strumenti ad arco soppiantata (tra XVI e XVII sec.) dalle viole. Nel Rinascimento corrisponde alla 'cithara classica' che però era a plectro. Il ponticello quasi piatto consentiva alla lira esecuzioni strumentali polifoniche. Lira e viole convissero nel '500. Il Vasari, commentando la *Presentazione al Tempio* di Carpaccio, parla di «lira ovvero viola» e Vincenzo Galilei, nel *Dialogo della musica antica e moderna* (1581), dice «una viola da braccio detta non molti anni indietro lira»; cfr. la voce *Lira* in *Dizionario Universale della Musica e dei Musicisti. Il lessico*, II, Torino, UTET, 1983, p. 730.

³ Strumento usato anche per l'accompagnamento della voce, come nel caso di Francesco Landino (1325-97), la cui figura e la cui opera sono rievocate non solo all'inizio del '400 nel *Paradiso degli Alberti* di Gherardo da Prato, ma anche dal suo discendente Cristoforo Landino, l'autore delle *Disputationes Camaldulenses* (1473), colui che aveva contribuito a introdurre la filosofia di Ficino a Urbino (Vat. Urb. lat. 508).

⁴ Cfr. GALLO, *Musica nel castello*, cit., pp. 69-70.

dalla fedele riproduzione di partiture aperte) coesiste con l'associazione *furor* poetico/improvvisazione (ricordata dalla lira che tali improvvisazioni sosteneva). Da un lato insomma un'arte combinatoria che procede dalla *ratio* per innalzarsi verso un livello superiore, dall'altro – con percorso inverso – il furore poetico che s'impadronisce di un'anima pura e le ispira canti e poesia.¹

L'elaborazione di repertori poetico-musicali in versioni monodiche, polifoniche e strumentali è ulteriore segno del complesso articolarsi del pensiero musicale quattrocentesco e del suo concretarsi, almeno nella pratica cortigiana, in prodotti diversificati, ove suono strumentale e suono delle parole hanno pari dignità. Ne è esempio la ballatina monostrofica *O rosa bella*,² di probabile provenienza popolare, attribuita poi a Leonardo Giustinian e inserita almeno come testo nelle 'giustiniane', elaborata polifonicamente da Dunstable, John Bedingham e, all'inizio del '400, da Johannes Ciconia, la versione del quale era stata incisa nello studiolo di Gubbio (l'intarsio è oggi perduto) e conservata anche nel codice Vat. Urb. lat. 1411.

È possibile ascoltare *Rosa bella* di Ciconia in versioni dove la polifonia a tre viene realizzata – secondo usuali prassi dell'epoca – dalle voci degli strumenti rappresentati anche nelle tarsie di Urbino: «lire ovvero cithare o viole» e liuto, gli stessi raffigurati anche nello studiolo. In particolare, la 'cithara' è ricordata anche da Ficino che – nella lettera a Federico «Divina lex fieri a coelo non potest sed forte significari»³ – fa riferimento alle corde di una «mundana cithara» a proposito dell'interpretazione dei segni celesti. Anche Lorenzo il Magnifico, nell'*Altercazione*, paragona la lira di Orfeo/Ficino a quella che gli Dei posero fra le costellazioni («Forse caduta è dal superno regno la lira ch'era tra le stelle fisse», recitano i versi 7-8 nel II capitolo).

E a proposito delle simbologie – ricorrenti in varie aree geografiche e culturali – che identificano nel liuto o nella lira gli strumenti più adatti a rappresentare l'armonia, o i quattro elementi, o l'anima, mi piace ricordare come nel mondo arabo le corde del liuto corto (considerato lo strumento dei filosofi) rappresentino i quattro elementi (per le quattro corde di base) più l'anima (la quinta corda). Ma un liuto a cinque corde era anche il *kinnör* (un cordofono ebraico della famiglia delle lire, menzionata per la prima volta in *Gn* 4,21, e di origine assira), l'unico strumento a corda in uso presso gli Ebrei sino all'apparizione dell'arpa *Nebel*, la cui invenzione

¹ PLATONE, *Fedro*, a cura di A. Guzzo, Milano, Mursia, 1984-87, p. 89. «Ma quegli che, senza mania delle Muse, si avvicina alle poetiche porte, persuaso che sarà per arte buon poeta, è imperfetto egli stesso, e la poesia del savio è oscurata da quella dei folli»; cioè: «la poesia composta a freddo secondo regole sapientissime rimane inferiore a quella di chi canta ispirato».

² N. PIRROTTA, *O rosa bella*, in ID., *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, cit., pp. 195-212.

³ MARSILII FICINI *Epistolarum Liber VII*, in EIUSD. *Opera*, cit., pp. 850-851.

è attribuita a Jubal. Il *kinnör* era anche lo strumento eletto a svolgere un ruolo fondamentale nella *Qabbalah estatica* di Abraham Abulafia, il mistico nato a Saragozza nel 1240, vissuto anche a Capua e in Sicilia dove ebbe molti seguaci.

Vari testi di Abulafia (come il *De secretis legi* nel Vat. Ebr. 190, i *Liber redemptionis*, *Summa brevis Cabalae* o *La vita dell'anima*, un commento a Maimonide, testi ove riecheggia il tema della lira e della corrispondenza simpatetica tra due liuti¹) vennero tradotti proprio dall'ebreo siciliano convertito Flavio Mitridate (Guglielmo Raimondo Moncada) – maestro di Pico – che, intorno al 1475, aveva preparato un codice per Federico contenente anche un trattato magico, astrologico, forse di Ibn al-Haytham (Vat. Urb. lat. 1384).² Inoltre esistono non poche somiglianze tra alcuni aspetti della mistica abulafiana (ad esempio sulla nascita dell'intelletto) e il pensiero di umanisti in contatto con la corte feltresca, come Lodovico Lazzarelli.³

«L'esperienza mistica in Abraham Abufalia» è stata magistralmente trattata da Moshe Idel che fornisce sull'argomento le notizie più esaurienti,⁴ qui sintetizzate: «Il sistema di Abulafia, si differenzia da quello di altri pensatori ebraici medievali e appare piuttosto come un adattamento delle tradizioni ebraiche mistiche (imparate nel mondo ashkenazita franco-germanico) alle necessità spirituali degli ebrei istruiti nelle scuole filosofiche di Spagna e d'Italia. A differenza dei Cabalisti delle *sefirot*, per i quali l'esperienza profetica è caratterizzata dalla rivelazione di Luce, Abulafia privilegia invece l'elemento sonoro-verbale rispetto a quello visivo».⁵

Per Abulafia il *kinnör* è anche il simbolo di tutta la musica, che, insieme a gematria e altre tecniche combinatorie agenti su numeri, suoni, parole,

¹ Sulla corrispondenza simpatetica tra strumenti come lira o 'cithara', cfr. MARSILII FICINI *In Timaeum Commentarium*, in EIUUSD. *Opera*, cit., p. 1456.

² Sui rapporti tra Pico, Alemanno e la cabala estatica di Abulafia, cfr. M. IDEL, *Jewish Mystical Thought in the Florence of Lorenzo il Magnifico*, in *La cultura ebraica all'epoca di Lorenzo il Magnifico*, a cura di D. Liscia Bemporad e I. Zatelli, Firenze, Olschki, 1988, pp. 17-42.

³ Tali somiglianze sono state evidenziate da M. IDEL, *L'esperienza mistica in Abraham Abulafia*, trad. it., Milano, Jaca Book, 1992, pp. 240-241, in particolare in riferimento al *Crater Hermetis* di Lazzarelli; cfr. anche *supra*, p. 137, nota 1.

⁴ Ivi, pp. 77-94.

⁵ Ivi, p. 103. Cfr. F. A. YATES, *Giordano Bruno e la tradizione ermetica*, trad. it., Bari, Laterza, 1969, pp. 108-109: «Persino i canti orfici, gioia e orgoglio di Ficino, sono inefficaci in qualsiasi operazione magica senza la cabala [...]. La cabala, quale si sviluppò in Spagna durante il Medioevo, si basava sulla dottrina delle dieci *sefirot* e delle ventidue lettere dell'alfabeto ebraico. La dottrina delle *sefirot* è esposta nel libro della creazione, o *Sefer yesirah* e ad essa si fa costante riferimento in tutto lo *Zohar* [...]. Una branca [del cabalismo spagnolo] va sotto la denominazione di "Sentiero delle *sefirot*"; l'altra di "Sentiero dei nomi". Un esperto del "Sentiero dei nomi" fu Abraham Abū'l-ʿĀfiya [...].»

costituisce il fondamento delle tecniche per il raggiungimento dell'estasi, secondo la cabala detta del «Sentiero dei nomi» basata sul potere della lingua e diversa da quella detta del «Sentiero delle *sefirot*». Nell'opera *Il Giardino chiuso*, Abulafia scrive:

Sappi che la combinazione [delle lettere] è come l'ascolto delle orecchie, perché l'orecchio ascolta e i suoni sono combinati secondo la forma del tono e della melodia del suono. Ne sono prova gli strumenti a corda *kinnör* e *nevel*;¹ i loro suoni sono armonizzati, e con la combinazione dei suoni le orecchie odono variazioni e scambi nelle angosce dell'amore. Le corde che sono percosse con la mano destra e la sinistra vibrano, portando la dolce sensazione alle orecchie,² dalle quali il suono scende al cuore, e dal cuore alla milza. Nello stesso tempo si rinnova la gioia per il piacer della variazione dei toni, che può essere rinnovata solo dalla forma delle combinazioni [...].³

Secondo la *qabbalah* 'estatica', l'esecuzione musicale e la combinazione delle lettere operano per mezzo dell'armonia che è prodotta dal congiungimento di principi differenti: due strumenti diversi (come lira e arpa, oppure lira e liuto), più voci diverse, unione di differenti lettere grazie ad elaborati processi combinatori. È previsto insomma un sistema complesso di rapporti 'orizzontali/verticali' tipico di un pensiero polifonico. La combinazione delle lettere, come la combinatoria musicale, produce gioia per «mezzo delle cose nascoste» che si trovano nella trasposizione delle lettere e nella combinazione e trasformazione delle parole attraverso i suoni. Come la musica, anche la combinazione delle lettere e delle parole è un'attività che si svolge al di fuori dell'anima, ma che la influenza internamente. Il parallelo tra musica e combinazione delle lettere si ritrova anche nel *Libro del desiderio*, dove Abulafia afferma:

Tu devi prima verificare nel tuo cuore [...] che le lettere sono nella loro essenza segni e suggerimenti [...] e furono create perché esse sono strumenti mediante i quali all'uomo è insegnata la via della comprensione; e per noi esse sono simili alle corde della lira (*kinnör*).

Il *kinnör* diviene non solo simbolo stesso della musica, ma il suono che pro-

¹ *Nevel* o *nebel*, identificato nel XVII secolo da Abraham Portaleone col liuto chitarronato.

² Sull'abilità delle dita che percuotono le corde del liuto è interessante il raffronto con le descrizioni delle esecuzioni strumentali di Pietrobono («la cui mano pare mossa da un Dio», che ricorda la mano di David, descritta da Abulafia nel *Bei detti*, quando pizzicava il *kinnör* solo dopo aver ricevuto l'emanazione divina) fatte nel 1473 da Filippo Beroaldo («*Exprimat hic fidibus resonantia verba canoris, / est testudo loquax huius in arbitrio. / Perstringunt acies oculorum et lumina fallunt / Petri docta manus articulique leves*») e da Brandolini (*Lippi Brandolini praefatio in Libellum de laudibus musicae et Petriboni ferrariensis ad summam maiestatem regis Ferdinandi*), pubblicate in GALLO, *Musica nel castello*, cit., pp. 114-120, 143-152.

³ IDEL, *L'esperienza mistica in Abraham Abulafia*, cit., pp. 77-78.

duce acquista una dignità pari, se non superiore, a quella della significazione vocale:¹

E per il fatto che le lettere si spostano, si cambiano, si uniscono [...] e saltano all'inizio, o al termine della parola [...] e per il tipo della combinazione dei punti vocalici e della loro pronuncia, questi [consonanti e vocali] sono condotti al secondo grado, che è la forma del suono e della melodia, finché questo suono melodico è reso simile a un *kinnör* e mette in movimento l'anima con la bellezza della melodia e con la sua varietà. Allora viene rivelata la vera pronuncia della lettera secondo le loro specifiche nature che funzionano per mezzo della variazione della melodia, in un movimento che opera per l'anima [...].²

Infine, Abulafia compara anche il corpo umano ad una lira³ che può far musica 'da sé' quando il vento soffia, cioè solo dopo aver ricevuto l'emanazione divina.⁴ Il sistema combinatorio delle lettere produce effetti sulle parole stesse, sui punti vocalici di attacco, sulla loro pronuncia e sull'effetto sonoro che ne deriva, vale a dire l'innalzamento ad un grado superiore ove il suono delle parole avvia un processo di sublimazione, mettendo in movimento l'anima con la bellezza della sua varietà.⁵ Solo allora si scopre il vero suono della lettera. Similmente, il principio sui cui si basa il concetto stesso di polifonia prevede sistemi combinatori che trasformano lettere e

¹ Sull'importanza e la funzione della musica strumentale in Abulafia e in Johanan Alemanno, cfr. ivi, p. 92, nota 65.

² Ivi, p. 79. Si tratta di un passo tratto da *Le porte della giustizia* di anonimo (forse un discepolo di Abulafia).

³ Marsilio Ficino comparerà il canto ad un essere animato, un animale aereo e razionale: «Iam vero materia ipsa concentus purior est admodum coeloque similior quam materia medicinae: est enim aer etiam hic quidem calens, sive tepens, spirans adhuc et quodammodo vivens, suis quibusdam articulis artibusque compositus, sicut animal, nec solum motus ferens affectum praeferens, verum etiam significatum efferens quasi mentem, ut animal quoddam aerium et rationale quodammodo dici possit [...]» (MARSILII FICINI *De Vita Coelitus Comparanda*, in EIUSD. *Opera*, cit., p. 563).

⁴ Ancora sul parallelo tra *kinnör* e organismi viventi, cfr. il passo tratto da *La chiave del pensiero* di Abulafia e riportato in IDEL, *L'esperienza mistica in Abraham Abulafia*, cit., p. 80: «È noto che un suono si sente più forte in un luogo che sia scavato o con delle cavità per la purezza dell'aria spirituale che entra in esso, come nel caso del *kinnör* e di simili strumenti musicali che producono suono senza carattere verbale, e così fanno anche le concavità dei piani superiori, le grotte [...] il cui interno è cavo. Nota che da esse viene anche prodotto un suono simile a un uomo che parla. Per mezzo di questo segreto capirai anche il significato di "Mosè parlava e Dio gli rispondeva con voce [...]", cioè in una voce simile a quella di Mosè. Devi sapere che il corpo umano è pieno di buchi e cavità, dal che puoi comprendere come la Shekinah abiti nel corpo che è bucato e [contiene] cavità che produce discorso».

⁵ Ivi, p. 88: «Proclamava [il Sacerdote] il Nome con questa melodia mentre si trovava nel Santo dei Santi, e lo doveva vocalizzare impiegando una modulazione [...] così da coprire le lettere del Nome. Accadeva così che quelli che ascoltavano udivano la piacevole melodia, ma non avevano bisogno di comprendere le lettere del Nome, tanto gioivano le loro anime ascoltando la melodia. [...]» (da *Il segreto della catena* di Abulafia).

parole nella manifestazione di nuove entità sonore, proiettate oltre la pura funzione significante.

Il sistema di dividere e atomizzare il nome è la caratteristica più distintiva della tecnica di raggiungimento dell'estasi di Abulafia. L'uso della «gematria, basata sui valori numerici assegnati a ciascuna lettera dell'alfabeto ebraico e che implicava un sistema matematico di estrema complessità. Grazie ad essa, una volta che le parole fossero state convertite in numeri, e i numeri in parole, si poteva leggere la complessiva organizzazione del mondo in termini di parole-numeri [...]».¹ La struttura del Nome e delle parole deve essere annullata e ricombinata – al fine di trarre da questi nomi le loro potenzialità segrete e profetiche –, creando nuove strutture mediante le combinazioni di lettere e parole: «nei pensieri della tua mente combina e sarai purificato», afferma Abulafia.²

Esistono evidenti analogie tra le tecniche combinatorie di questa particolare cabala fondata sul suono e sulla musica (al di là delle specifiche finalità e del contesto spirituale in cui sono inserite) e certe forme di 'ermetismo polifonico' (almeno dal punto di vista operativo) diffuse ancora nel '300, nel '400 e oltre,³ usate da Dufay e da altri polifonisti franco-borgognoni attivi in Italia, come vedremo nei successivi due esempi riferiti ai libri polifonici rappresentati nello studiolo di Urbino: appunto l'inno *Bella gerit* e la canzone *J'ay prins amours*, rispettivamente poste nella parete nord e in quella ovest.

L'inno, indirizzato a Federico, consiste nel distico elegiaco «Bella gerit musasque Federicus omnium / italorum Dux foris atque domi» e utilizza anche il celebre motivo *L'homme armé*. Secondo recenti indagini, la composizione pare attribuibile a Tinctoris – che forse fu a Urbino nel 1474 al seguito di Federico d'Aragona – e che avrebbe potuto conoscere Federico in occasione del suo soggiorno a Napoli e del conferimento dell'Ordine dell'Ermellino.⁴ Sulla raffigurazione di questi libri di musica intesi come vere e proprie 'imprese musicali' di Federico alcune ipotesi sono state formulate da Nicoletta Guidobaldi, così come per quanto riguarda il complesso sistema strutturale-formale secondo il quale vennero composte: in particolare, l'individuazione in *Bella gerit* di un progetto costruttivo basato sulla sezione aurea (che Luca Pacioli, autore nel 1494 del *Summa de arithmetica geometria proportioni et proportionalita* dedicato a Guidobaldo, trattò anche nel *Divina*

¹ YATES, *Giordano Bruno e la tradizione ermetica*, cit., p. 110.

² IDEL, *L'esperienza mistica in Abraham Abulafia*, cit., p. 44.

³ Sull'influenza della musica ebraica nella polifonia, ma del tardo Rinascimento, cfr. D. HARRÁN, *Cultural Fusions in Jewish Musical Thought of the Later Renaissance*, in *In Cantu et in Sermone*, cit., pp. 141-154 e relativa bibliografia.

⁴ GUIDOBALDI, *La musica di Federico*, cit., p. 71.

proportione) e sull'uso della gematria.¹ Tali procedimenti fondati sul simbolismo dei numeri gematrici erano d'altronde stati precedentemente impiegati anche da Dufay nella ballata *Resveilles vous* del 1423, composta per le nozze di Carlo Malatesta e Vittoria Colonna, la nipote del papa Martino V.

Qabbalah e *ars combinatoria* ispirano procedimenti che trovano analogie nel simbolismo e nelle tecniche combinatorie della composizione polifonica (il tema dello svelamento dei caratteri oscuri ad opera di chi penetra e supera le forme estrinseche² ritorna nelle *Conclusiones* di Pico). È chiaro, comunque, che non si devono mai perdere di vista le finalità originali e i contesti ove tali procedimenti compositivi polifonici erano impiegati, secondo pratiche che riflettono un'impostazione intellettuale influenzata dalla consuetudine con procedimenti cabalistici come la gematria, quest'ultima inserita, a volte, quale branca della matematica nel curriculum di studi.

Un ultimo esempio dell'uso di procedimenti ermetici polifonici è dato da alcune versioni della canzone *J'ay prins amours*, una delle *chansons* fra le più frequentemente elaborate dai compositori fiamminghi del Quattrocento³ e presente anche ad Urbino.⁴ Citata in vari codici, questa canzone viene usata per sviluppare composizioni sempre più complesse ed enigmatiche, ove vengono nascoste parole, formule, invocazioni che, con altre parole devono essere svelate. La più 'ermetica' e affascinante è la versione anonima contenuta anonima in un canzoniere quattrocentesco della Biblioteca Capitolina di Verona (cod. DCCLVII), pubblicata e 'risolta' da Benvenuto Disertori in un articolo del 1946.⁵

Se eseguita come appare scritta – spiega Disertori –, la composizione risulta incomprensibile sotto tutti i punti di vista, anche se la melodia di *J'ay prins amours* appare scritta al *superius*. La soluzione, seguendo il percorso investigativo del musicologo che qui sintetizzo, è possibile solo confrontando questa versione con quella del codice Vaticano Mediceo Cappella Giulia XIII 27, attribuita a Jean Jopart, compositore fiammingo impiegato alla corte ferrarese di Ercole I d'Este dal 1479 al 1481, esperto nella *quodlibet chanson* dove venivano combinati due o più testi e melodie preesistenti. Nella versione di Jopart la voce superiore riporta l'inizio di testo *J'ay prins*

¹ Ivi, pp. 65-72.

² *Il libro dello splendore*, a cura di E. Toaff ed A. Toaff, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1988, p. xvii: «È sotto il velame dei simboli misteriosi del testo che pulsa la realtà vivente di Dio, e l'uomo la può intuire solo ricercandola col travaglio della propria anima e solleccitando tutto se stesso in questo sforzo».

³ P. CASTELLI, *La 'kermesse' degli Sforza pesaresi*, in *Mesura et arte del danzare*, cit., p. 20.

⁴ La versione urbinata di *J'ay prins amours* è una delle più antiche (ca. anni settanta del '400). Il testo è un *rondeau* del quale esiste una versione di Johannes Ciconia.

⁵ B. DISERTORI, *Il manoscritto 1947-4 di Trento e la canzone J'ay prins amours*, «Rivista musicale italiana», XLVIII, 1946, pp. 1-29.

amours, mentre un altro motto indica il procedimento nascosto del canone *Vade retro Sathanas*, coniato da quello di Pierre de La Rue,¹ che lo aveva celato nella parte del tenore della messa *Alleluja*. La voce deve essere cioè letta rovesciata dalla fine verso l'inizio. La soluzione arriva però solo quando si applica un'altra prescrizione indicata in un'ulteriore versione raccolta posteriormente dal Petrucci, nel 1501, che porta il motto «fit aries piscis in lycanosypaton» (il primo segno zodiacale diventa l'ultimo), cioè la lettura deve essere 'cancrizzante', partendo dalla nota Re (detta dai greci *lichanòs ypatòn*) invece che dalla nota La originale.

La pratica di celare, tra le chiavi risolutive, il motto *Vade retro Sathanas*, da una parte conferma l'abitudine (ereditata dall'*ars nova* trecentesca) di comporre canoni utilizzando formule e segni cabalistici indispensabili per svelarne la struttura segreta;² dall'altra suggerisce interessanti confronti con i procedimenti di Abulafia usati per combinare le lettere di un nome in un altro, producendo così lo svelamento, non tanto qui di una tecnica di scrittura segreta, ma dell'esatto procedimento per annullare – attraverso una particolare combinazione di respirazione ed emissione dei suoni – l'impulso cattivo di Satana. Ne *La chiave dei nomi*, infatti, Abulafia descrive la tecnica per articolare il suono durante l'emissione dell'aria. Ebbene, nell'intonare il nome di quarantadue lettere (simbolo nella cabala delle *sefirot* di *Gevurah*, cioè la *sefirot* del rigore) si deve incorporare tra esse il motto nascosto *qera'satan*, cioè «distruggi Satana».³

La dimensione sonora e musicale nell'esperienza mistica di Abulafia, assume un ulteriore grado d'interesse anche per il rilievo riservato all'aspetto tecnico-operativo, proiettato in un contesto di forte spessore intellettuale e teologico nel pieno del XIII secolo, ma in grado di non lasciare indifferente anche il mondo della successiva cultura umanistica.⁴ In tale prospettiva, infine, è più facile spostare l'attenzione dalla consueta teorizzazione degli 'effetti' della musica – motivo principale che ha alimentato una sconfinata trattatistica e una serie innumerevole di polemiche – alla questione dei 'processi compositivi', i quali, più chiaramente, possono dare il senso dello stretto rapporto tra produzione artistica e speculazione intellettuale in periodi e contesti così ricchi, quali il '400, e la vita culturale di una corte come quella dei Montefeltro.

¹ Tournai, ca. 1455-60/Courtrai 1518, cantore dal 1483 al 1485 nella cattedrale di Siena.

² Tale prassi ebbe nuova fioritura proprio tra il 1475 e il 1525: la formula *Vade retro Sathanas*, così come *Canit more Hebraeorum*, spesso era usata per indicare la lettura retrograda di una melodia.

³ IDEL, *L'esperienza mistica in Abraham Abulafia*, cit., p. 53.

⁴ Sulla possibile derivazione della cabala definita da Pico (*Apologia*) come *ars combinandi*, paragonata all'*ars Raymundi* (Raimondo Lullo), derivante probabilmente dai procedimenti combinatori di Abulafia, cfr. YATES, *Giordano Bruno e la tradizione ermetica*, cit., pp. 112-113.