

Capitolo Quinto

IL PRIMO RINASCIMENTO: SECOLO XV

5



La pacifica invasione dei Fiamminghi



Il nuovo secolo si apre su un'Italia devastata dalle guerre regionali, attraversata da bande mercenarie straniere, disposta ad accettare il passaggio dalle autonomie locali alla tirannide del Principe (Signoria). Si afferma progressivamente la figura del despota illuminato, un aristocratico che alterna l'esercizio delle armi al culto delle arti. Quando depone la spada il signore rinascimentale diventa protettore della cultura e degli artisti (mecenatismo). Proverbiale risulta il patronato esercitato nelle corti di Urbino, Milano, Ferrara, Mantova, Firenze, Milano, e nella Roma dei Papi.

In termini musicali gli italiani, per il momento, tacciono. Estintasi la prolifica schiera dei maestri dell'Ars Nova inizia il fenomeno di immigrazione di compositori e musicisti provenienti dalla Borgogna e dalle Fiandre. Molti di questi ottimi professionisti vivono solo saltuariamente nella penisola, altri vi si stabiliscono stanzialmente, accedendo a posizioni di prestigio.

Tra i generi musicali maggiormente coltivati dai compositori d'Oltralpe figurano il *mottetto* polifonico in lingua latina e la *Messa*.

Il *mottetto* dei Fiamminghi è una composizione di genere sacro o celebrativo e di stile imitativo. È costruito su un tema (*cantus firmus*) tratto dal repertorio gregoriano. Si canta in chiesa, sia per sottolineare certi momenti della liturgia che per tessere le lodi di qualche illustre personaggio.

Agli inizi del secolo XV, grazie al determinante contributo dei maestri del Nord, la Messa viene musicata polifonicamente nelle cinque componenti dell'*Ordinarium*: *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei*.

Dufay

Tipico esempio della storia di un musicista ultramontano trapiantato in Italia è quello di Guillaume Dufay. Nato probabilmente nel 1400, educato come fanciullo cantore a Cambrai, Dufay opera dal 1420 in Italia. Lo si trova a Rimini dal 1420 al '26, al servizio dei Malatesta. Scrive pagine celebrative quali il mottetto *Vassilissa ergo gaude* (per le nozze di Cleofa Malatesta con Teodoro Paleologo, *basileus* di Bisanzio) e *Apostolo glorioso*, scritto per Pandolfo Malatesta, Vescovo di Patraso. Carlo Malatesta riceve la canzone *Resveillez vous* (luglio 1423).

In occasione del conferimento (1428) del titolo di "Baccelarius in decretis" attribuitogli dall'Università di Bologna, Dufay redige il mottetto *Juvenis qui puellam*, una esposizione, in chiave comica, di una disputa di diritto canonico.

Dal 1428 al '33 Dufay è a Roma come cantore della cappella papale. In queste funzioni scrive mottetti quali *Sancte Sebastiane* (per scongiurare la pestilenza), *Ecclesia militantis* (elezione al soglio pontificale di Eugenio IV, 1431) e *Supremum est*, in coincidenza del trattato stipulato tra il Papa e l'imperatore Sigismondo (1433).

Seguendo il pontefice profugo a Firenze, Dufay lega il suo nome alla consacrazione della cupola del Brunelleschi in santa Maria del Fiore: è del 1436 il mottetto *Nuper rosarum flores*.

Tornato a Cambrai ricco e famoso viene nominato canonico della cattedrale. Muore in tarda età, nel 1474, dopo aver esercitato ancora il mestiere di musicista presso la corte di Savoia (dal 1452 al '58) e aver indirizzato i suoi inquieti passi anche in Svizzera.

Josquin Desprez

Analogamente a Dufay, anche la vita di un altro illustre immigrato, Josquin Desprez (1440-1521) si svolge principalmente in Italia. Dal 1459 al '79, infatti, Desprez, che era nato in Piccardia, è cantore nel duomo di Milano. Al servizio del cardinale Ascanio Sforza, Josquin lo segue a Roma, ove entra nella Cappella papale. Il successo conseguito sia a Milano che a Roma non addolcisce il carattere del musicista, che viene ricordato sempre ombroso e insoddisfatto; un suo illustre amico così lo dipinge:

"Josquin, non dir ch'ciel sia crudo et empio, che t'adornò di sì sublime ingegno".

Nel 1501 gli emissari del duca di Ferrara contattano il musicista per una proposta di lavoro: le loro impressioni sono piuttosto guardinghe:

■ Guillaume Dufay e Gilles Binchois



■ Josquin Desprez



"[...] Isaac è più apto molto più che Josquin perché è di miglior natura fra li compagni... Josquin compone meglio, ma fa quando li piace, non quando l'homo vole, e demanda 200 ducati e Isaac istà per 120".

Chiarissimo il senso della missiva: Josquin è uno spirito indipendente, che scrive musica solo quando è ispirato e non quando glielo chiede il suo padrone; inoltre costa caro ed è piuttosto superbo nei confronti dei cantori e dei musicisti che lavorano con lui.

Ad onta delle cautele diplomatiche, Josquin viene assunto al servizio dei signori di Ferrara. Inizia il suo lavoro nel 1505 e, prima di risolvere bruscamente il suo ingaggio, scrive capolavori come il *Miserere* e, probabilmente, la messa *Hercules Dux Ferrariae*.

Lasciata l'Italia si trasferisce, in Francia, alla corte di Luigi XII. Muore al culmine della sua fama, salutato come "Princeps musicae".

Nella cultura alto-Rinascimentale Josquin rappresenta colui che, per primo, sa elevare la composizione al rango delle altre arti coltivate dall'Umanesimo. Grazie a lui la musica entra nelle corti non solo come momento edonistico, ma anche come struttura intellettuale in grado di valutare e commentare gli eventi pubblici.

È da ricordare, a tale proposito, il rapporto tra Josquin e Leonardo da Vinci, intessuto all'ombra della signoria milanese: nel 1489 il musicista scrisse un mottetto sul testo virgiliano *Fama malum*, eseguito in occasione degli spettacoli leonardeschi allestiti per le nozze di Gian Galeazzo Sforza con Isabella d'Aragona.

Facendo breccia nell'atteggiamento dei fiamminghi a lui precedenti e coevi, spesso ermetici ed eccessivamente tecnici, Josquin fa della musica un fatto sensibile, in grado di obbedire e reagire a sue regole specifiche. In tal modo viene a realizzarsi il dettato leonardesco:

"[...] la musica è sorella della pittura conciosia che essa è subietta dell'udito, secondo il senso dell'orecchio".

Attratto dalla musica italiana di ispirazione popolare, Josquin non disdegna di bagnare la sua penna in questo fecondo repertorio: tra i migliori risultati si ricordano le canzoni *Scaramella va alla guerra* e *El grillo è bon cantore*.

Il consolidamento della fama di Josquin è attestato dalla citazione del suo nome nel *Libro del cortegiano* di Baldassarre Castiglione (1518-21, Libro II, XXXV). Cosimo Bartoli paragona il musicista a Michelangelo:

"Josquin [...] si può dire che nella musica fosse un mostro di natura, sì come è stato nella scultura, pittura e architettura il nostro Michelangelo; per ché, sì come Josquin non ha ancora avuto nessuno che lo arrivi nella composizione, così Michelangelo è solo senza compagno".

(*Ragionamenti accademici*, Venezia, 1567).

I teorici della musica

Inizialmente povero di musicisti-compositori nazionali, il secolo XV vede gli italiani presenti sulla scena come teorici.

Personalità guida del Quattrocento è infatti **Franchino Gaffurio** (1451-1522). Cantore alla corte dei Gonzaga a Mantova dal 1474, dieci anni dopo è maestro di cappella del duomo di Milano. Qui rimane per quaranta anni. Ludovico il Moro, lo nomina "Musicae professor" nel Ginnasio da lui fondato.

Sono accertati rapporti tra Gaffurio e gli uomini di scienza del suo tempo: Luca Pacioli, Cardano, Da Vinci: quest'ultimo era solito servirsi della ricca biblioteca dell'amico.

Il pensiero speculativo di Gaffurio è raccolto in due opere, il *Theoricum opus* (1480) e *Practica musicae* (1496). Viene ripresa la tradizione classica, conosciuta attraverso gli scritti di Boezio e rivitalizzata dalla conoscenza dei codici greci diffusi in Occidente dopo la caduta di Bisanzio.

A Firenze

Nella città del fiore risulta determinante la presenza della dinastia politica dei Medici, banchieri speculatori, ma anche uomini attenti alla realtà del loro tempo. Straordinaria è la capacità dei Medici di utilizzare la cultura e le arti come strumento di buon governo. Esponenti della borghesia imprenditoriale, i nuovi padroni di Firenze assimilano un concetto fondamentale del Rinascimento: l'uomo compie il suo destino attraverso il suo "sapere", elevando il suo livello di cultura.

La musica rappresentativa

Lo sviluppo della *lauda* monodica di ispirazione religiosa conduce i fiorentini verso uno spettacolo di argomento devoto: processioni di monaci e chierici raffigurano scene di argomento biblico e neotestamentario. Il meccanismo delle feste religiose prevede la introduzione di *edifici*, carri allegorici sui quali vengono allestite scene di momenti evangelici o della vita dei santi. Il popolo, sostanzialmente estraneo all'attività musicale ecclesiastica, tenuta in pugno dai fiamminghi, si raccoglie intorno a queste forme rappresentative cariche di suggestione immediata.

Analogamente avviene nella musica profana che, sempre a Firenze, vede la *canzone a ballo* trasformarsi in *canto carnascialesco* (= canto di Carnevale). Si tratta di brevi brani poetico-musicali, di autori anonimi, che descrivono momenti di vita pratica, desumendo gli argomenti dalla realtà quotidiana.

Ancora, per quanto riguarda il mondo fiorentino, è caratteristica l'immagine delle "corti d'amore" tramandate dal Villani (*Cronica*, VII, 89): brigate canore e musicali, costituite da decine di individui, percorrevano le vie di Firenze con "trombe e diversi strumenti, in gioia ed allegrezza".

Alla corte dei Medici

Un'impronta di segno marcatamente laico viene impressa nel patrimonio musicale fiorentino da **Lorenzo de' Medici**. Nato nel 1449, signore della città dal 1469, il Magnifico ha educazione musicale molto intensa: Antonio Squarcialupi, organista in santa Maria del Fiore e suo maestro di musica asserisce:

"Come di tutte le arti, così si diletta con gran passione della musica".

Il suo precettore, **Marsilio Ficino**, il restauratore della filosofia platonica, era, a sua volta, grande conoscitore di musica. Il Ficino (1433-1499) gode del favore di Cosimo il Vecchio che gli dona una villa a Careggi. Questo luogo diventa sede dell'Accademia Platonica (1462), epicentro culturale dell'epoca, luogo di unione tra la cultura greca della diaspora e il filone del classicismo latino. Dalla meditazione sul patrimonio artistico dell'antichità Ficino, che è anche autore di un piccolo trattato, *De rationibus musicae*, ricava la convinzione che "il cantare alla maniera dei Greci" consiste nel canto accompagnato da uno strumento a corde.

Tra le attitudini musicali di Lorenzo, oltre al suo amore per la danza, è accertata la capacità di cantare accompagnandosi con la lira, "canto ad lyram, ad lembum, ad citharam". Il canto con la lira, costituisce una prerogativa tutta fiorentina: è una tecnica di improvvisazione vocale, basata su testi noti, sostenuta dal suono della lira, una *viella* di bordone.

Suona la lira da braccio l'Apollo effigiato da Raffaello nel suo *Parnaso* (1512, Stanze Vaticane).

Gran parte della produzione poetica dello statista fiorentino (*Rime*, *Selva d'amore*, *Canti carnascialeschi*) è oggetto di trasposizioni sonore, prima fra tutte *Quant'è bella giovinezza* (Codice Magliabechiano, VII, 1225).

L'Orfeo di Poliziano

Presente nella cerchia del Magnifico, come precettore del figlio Piero, Angelo Ambrogini detto il **Poliziano** (1454-1494), oltre ad intrattenere stretti rapporti con i musicisti Isaac e Squarcialupi, lascia tracce di documentazione musicale: in *Penepistemon* riprende elementi della teoria tolemaica sulla distinzione tra "musica naturalis" e "musica artificialis", quest'ultima prodotta dalla speculazione intellettuale dell'uomo.

Il contributo più interessante, tuttavia, Poliziano lo fornisce nel 1480, nel breve periodo in cui, caduto in disgrazia presso il Magnifico, scrive a Mantova, per il cardinale Francesco Gonzaga, la *Favola di Orfeo*. È uno dei primi esempi teatrali di dramma profano, prototipo della "favola pastorale" cinquecentesca. Molte parti della favola sono destinate esplicitamente al rivestimento musicale: canto di Orfeo, canto di Aristeo, cori delle

Driadi, esclamazioni delle Baccanti. La *favola*, sin dal suo apparire, accoglie un repertorio musicale variabile, prevalentemente desunto dall'ambiente frottolistico mantovano.

Pubblicata a stampa nel 1494, la *Favola di Orfeo* ha molte repliche, tra cui, nel 1490, un allestimento milanese per il quale Leonardo da Vinci progetta le decorazioni sceniche.

Il tramonto della cultura musicale medicea

Si inserisce, accanto alla figura del Magnifico, il compositore fiammingo **Heinrich Isaac** (1450–1517). Noto come "Arrigo il tedesco", il musicista si firma "Ugonis de Flandria". Chiamato a Firenze nel 1480, diviene "chantore e chompositore" di Lorenzo e partecipa alla educazione dei suoi figli. La riforma religiosa e gli sconvolgimenti politici che seguono la morte del Magnifico allontanano Isaac da Firenze. Dopo un servizio presso l'imperatore Massimiliano, nel 1512 il musicista torna a Firenze, protetto dal suo ex-discepolo, Giovanni de' Medici, divenuto papa col nome di Leone X. Il soggiorno fiorentino di Isaac è molto importante per l'inserimento della tecnica contrappuntistica franco-fiamminga nel nascente filone della musica frottolistica.

La turbinosa riforma religiosa del domenicano Gerolamo Savonarola (1494–1498) impone un forzato ritorno alle forme della pietà devozionale medievale. Riappare la *lauda*. Molti canti profani vengono adottati come "travestimenti" di nuove poesie religiose: alla musica originale viene sottoposto un nuovo testo, di argomento sacro. Accade così che *Quant'è bella giovinezza* del Magnifico diviene, su "travestimento" di Bernardo Giambullari, *Quant'è grande la dolcezza*.

Nuova sensibilità musicale: la frottola

Gli italiani reagiscono alla massiccia dominazione culturale dei fiamminghi con la **frottola**.

Composizione poetico-musicale in lingua italiana, prevalentemente di soggetto amoroso, raccoglie nel suo ambito varie formule letterarie: l'*ode*, lo *strambotto*, il *sonetto*, il *capitolo*, la *canzone*, la *barzelletta*.

Musicalmente la frottola è a quattro voci, di andamento omoritmico. È modellata sul testo ispiratore, al fine di tradurne, in simboli sonori, la naturalezza e la scorrevolezza declamatoria.

■ Lorenzo de' Medici



■ Marsilio Ficino



■ Poliziano



La voce superiore ha solitamente un notevole rilievo, ottenuto con l'intonazione sillabica del testo. Spesso le frottole sono cantate da una voce solista, accompagnata da uno strumento a corda che raccoglie le voci inferiori. Questo procedimento prepara l'avvento della monodia accompagnata e l'affermazione della tonalità.

Liberandosi dagli schemi franco-borgognoni i musicisti italiani inventano una formula compositiva agile, scorrevole, semplicissima nella scrittura e nell'esecuzione. La frottola attinge la sua linfa vitale dal patrimonio letterario italiano, si tinge di sonorità di sapore popolare, ed è il ponte di raccordo tra le forme dell'**Ars Nova** e il madrigale cinquecentesco.

Accolta di buon grado nell'ambiente rinascimentale, destinata a un felice sviluppo nelle corti di Ferrara, Urbino, Mantova e Venezia, la frottola, oltre a costituire l'elemento di coesione della nuova generazione di maestri italiani, attira anche l'attenzione dei franco-fiamminghi che si accostano ad essa con interesse, a volte con risultati sorprendenti (Josquin des Prez).

A Mantova, per volere di Isabella

L'innesto della **frottola** nella cultura italiana avviene a Mantova, per opera di Isabella Este, sposa, dal 1490, del marchese Francesco Gonzaga.

La frottola viene coltivata dai musicisti mantovani come canzone italiana da contrapporre alla *chanson* francese.

Espone della pattuglia di musicisti patrocinati da Isabella è **Bartolomeo Tromboncino**. Nato a Verona, al servizio dei Gonzaga dal 1478 al 1495, è attivo anche a Ferrara (1502-1508). Qui partecipa alle nozze di Lucrezia Borgia con Alfonso Este (1502). In questa circostanza vengono allestite anche rappresentazioni di commedie latine, *Asinaria* e *Casina* di Plauto. Tromboncino scrive una *barzelletta* da intonarsi, in onore degli sposi, avanti l'inizio di *Casina*.

La posizione di preminenza raggiunta dal musicista è testimoniata dal fatto che, avendo egli ucciso la moglie, non è arrestato. Fuggito a Venezia non perde l'appoggio finanziario dei Gonzaga, sinché, nel 1512, non viene graziato. Lo stile frottolistico di Tromboncino è caratterizzato dall'adozione di testi di alta cultura quali *Adspicias utinam* da *Heroides* di Ovidio e *Integer vitae* da Orazio. Intona anche testi di Petrarca e del Pontano.

Pietro Aretino cita il musicista nel Prologo della sua commedia *Il marescalco* (1533) dandolo ancora per vivente.



Il pupillo dei Gonzaga: Marchetto Cara

Nativo di Verona, al servizio dei Gonzaga sin dal 1495, Cara raggiunge una eccezionale posizione di intimità con il marchese Francesco, tanto da seguirlo sul campo di battaglia, nel corso della guerra della Lega Veneta contro Carlo VIII di Francia.

Isabella invia il suo musicista a Venezia, onde allietare, col suo canto, la cognata, duchessa di Urbino. Ricercato da molti signori dell'epoca per la sua sapienza vocale e strumentale, Cara è spesso sul punto di essere sottratto ai Gonzaga. Il marchese di Bitonto, ricevendo certi suoi canti, asserisce che essi sono "[...] di tale perfezione che ognuno desidera di vederli come cose sacre".

La testimonianza più autorevole su Cara appare nelle pagine del *Cortigiano* di Castiglione:

"Né meno commuove nel suo cantare 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". (Libro I, capitolo XXXVII).

La villotta

Genere affine alla frottola è la **villotta** (da *villa* = residenza di campagna). Di origine popolare la villotta, nel suo accostamento alle classi colte e curiali, si trasforma in un piccolo affresco elegante, carico di significati, spesso giocosi, molto ben comprensibili ai destinatari.

Distribuita su un organico di quattro voci, equamente divisa tra sezioni imitative ed omoritmiche, la villotta utilizza anche accenti dialettali, in particolare quello veneto.

I Pontefici e la musica

Nello scorcio della seconda metà del secolo anche la corte papale gode di un felice stato di simbiosi con la musica.

Il cardinale Francesco della Rovere, salito al soglio col nome di Sisto IV (1471-1484) è il primo Pontefice rinascimentale. Si deve a lui la costruzione della cappella Sistina (1471-1479), affrescata tra il 1481 e il 1483 da Perugino, Pinturicchio, Botticelli, Signorelli e Ghirlandaio.

Nel 1473 Sisto riordina la cappella musicale papale: denominato da questo momento **Cappella Sistina**, l'insieme dei cantori è adibito esclusivamente alle cerimonie musicali riservate al Sommo Pontefice. Sisto forma, nel 1480, un'altra *schola cantorum* che, riordinata nel 1512 da papa Giulio II, prende il nome di **Cappella Giulia**, ovvero cappella musicale della Basilica di san Pietro. Il coro della Cappella Sistina partecipa, ancor oggi, alle cerimonie liturgiche accanto al Papa.

Tutti suonavano il liuto

Lo strumento principale del Rinascimento è il liuto. Per la preziosità della voce e per la dolcezza dell'emissione sonora è particolarmente indicato ai piccoli spazi delle camere dei palazzi patrizi.

Derivato dallo strumento arabo denominato *ud* = legno, il liuto è maneggevole e molto versatile, adatto ad ogni circostanza pubblica e privata: la sua accordatura lo rende idoneo ad accompagnare la voce.

Innumerevoli sono le testimonianze iconografiche del liuto rinascimentale, a partire dalle miniature castigliane, sino alle scene del Battistero di Firenze o alle sculture dell'oratorio di san Bernardino, in Perugia.

La prima raccolta di musica si deve alle edizioni veneziane del Petrucci (1507).

Tra i motivi che rendono popolare il liuto è anche la sua capacità di raccogliere, sulle sue corde, le voci delle composizioni polifoniche. Pertanto sul liuto era facile eseguire frottole e villotte vocali.

Ma la forma per eccellenza è il **ricercare**. Si tratta di una composizione atta a saggiare (= tentare, cercare) le possibilità tecniche e sonore del liuto. È anche sinonimo di studio, di preludio.

Si avverte, nel ricercare, la presenza di un atteggiamento improvvisativo. Una espressione sovente usata è: "Tastar de corde coi soi ricercari dietro".

Tra i molti compositori per liuto si ricorda **Francesco Spinacino** (1470-1507), autore di ricercari (pubblicati da Petrucci) in cui il carattere toccatistico si alterna a sequenze di passaggi di agilità.

Notevole anche la figura di **Francesco da Milano** (1497-1543), musicista dei Gonzaga dal 1510.

Nel 1538 papa Paolo III lo nomina maestro del nipote Ottavio e lo conduce al Concilio di Nizza. Qui il musicista è ammirato da Francesco I di Francia e Carlo V imperatore. Venne soprannominato dai contemporanei "il divino" per la sua abilità di suonatore.

QUADRO RIASSUNTIVO

Estintasi l'**Ars Nova** fiorentina, l'Italia conosce l'invasione dei maestri franco-fiamminghi. Tra costoro si segnalano **Dufay** e **Desprez**.

A Firenze brilla la stella dei Medici, mecenati di musicisti, poeti e teorici. La decadenza della cultura fiorentina coincide con la morte di **Lorenzo il Magnifico**.

Nasce un'altra culla della cultura musicale rinascimentale, la corte di Mantova.

Sotto il patronato di **Isabella Gonzaga Este** si afferma un nuovo genere poetico-musicale, la **frottola**. In essa si manifestano i contenuti della musica popolare.

Strumento essenziale per l'esecuzione del repertorio frottolistico è il **liuto**, il protagonista sonoro del Rinascimento.

BIBLIOGRAFIA

W. APEL, *La notazione della musica polifonica*, Firenze, 1984.

A. BERTOLLOTTI, *Musicisti alla corte dei Gonzaga, in Mantova*, 1890.

A. BORNSTEIN, *Gli strumenti musicali del rinascimento*, Padova, 1987.

A. GAREFFI, *La scrittura e la festa. Teatro, festa e letteratura nella Firenze del rinascimento*, Bologna, 1991.

P.O. KRISTELLER, *Il pensiero filosofico di Marsilio Ficino*, Firenze, 1953.

P.O. KRISTELLER, *Musica e letteratura nel primo Rinascimento*, Firenze, 1978.

La musica e il mondo. Mecenatismo e committenza musicale in Italia tra '400 e '600 (a.c. di C. Annibaldi), Bologna, 1993.

La musica al tempo di Lorenzo il Magnifico (a.c. di P. Gargiulo), Firenze, 1993.

S. LEONI, *Le armonie del mondo. La trattatistica musicale nel Rinascimento: 1470-1650*, Genova, 1988.

F. LUISI, *La musica vocale nel rinascimento*, Torino, 1977.

Musica e immagine. Tra iconografie e mondo dell'opera (a.c. di B.M. Brumana e G. Ciliberti), Firenze, 1993.

L. PARIGI, *Laurentiana. Lorenzo de' Medici cultore della musica*, Firenze, 1954.

N. PIRROTTA, *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, Torino, 1975.

N. PIRROTTA, *Poesia e musica e altri saggi*, Firenze, 1994.

D. RESTANI, *L'itinerario di Girolamo Mei, dalla "Poetica" alla musica*, Firenze, 1990.

Sacre rappresentazioni del Quattrocento, Torino, 1974.

L. SAMPOLI, *Guillaume Dufay, un musicista alla corte dei Malatesta*, Rimini, 1985.

M. TITLI, *Marsilio Ficino e la musica*, in "Musica-Realtà", n. 30, dicembre 1989.

F. TORREFRANCA, *Il segreto del Quattrocento*, Milano, 1939.

G. ZENOBI, *Corti principesche e oligarchie formalizzate come luoghi del politico nell'Italia dell'età moderna*, Urbino, 1993.