

**Ottavio de Carli**  
**LA MUSICA DI PACE E LA MUSICA DI GUERRA**  
**AL TEMPO DI BARTOLOMEO COLLEONI**

I termini cronologici entro cui la vita di Bartolomeo Colleoni trascorse coincisero approssimativamente con una fase transitoria della cultura musicale italiana: dopo la scomparsa del grande Francesco Landini (1397) e il tramonto di una stagione trecentesca indubbiamente fiorente, bisognò infatti attendere l'ultimo quarto del sec. XV per cogliere i sintomi chiari di un'autentica rinascita musicale, stimolata naturalmente dal rapido sviluppo della vita culturale nelle corti. In questa sorta di parentesi, gli influssi d'oltralpe si fecero particolarmente sentire, grazie ad una circolazione di cultura senza dubbio vivace: l'assenza di riferimenti musicali precisi nella movimentata biografia di Colleoni trova quindi come sfondo un panorama complesso, la cui descrizione costringerebbe lo studioso ad ampliare l'orizzonte delle indagini ben oltre i limiti qui previsti. Basti ricordare gli stretti legami instaurati con l'Italia da parte di un importante musicista d'oltralpe quale fu Guillaume Dufay, la cui esistenza terrena da un punto di vista cronologico si sovrappose quasi perfettamente a quella del Colleoni, per rendersi conto della complessità dell'argomento<sup>1</sup>. Ben lungi dal voler svolgere un'indagine a tutto campo, cercheremo dunque di attenerci il più possibile ad una prospettiva che in qualche modo non perda di vista la figura del grande capitano di ventura bergamasco.

Senza dubbio uomo di guerra, ma anche ambizioso personaggio che seppe dominare la scena nei tempi di pace, Bartolomeo Colleoni fu, come altri condottieri del suo tempo, una figura davvero emblematica di quel secolo che ai nostri occhi appare così ricco di contraddizioni. Il Quattrocento fu infatti l'epoca dell'umanesimo, delle arti, della pittura, ma anche l'epoca di sanguinosi conflitti tra città e città, tra regione e regione, tra fazione e fazione, l'epoca di raccapriccianti esecuzioni, di feroci delitti e indicibili crudeltà. Fu il secolo di personaggi - pensiamo solo agli Sforza - capaci di apprezzare le più sottili raffinatezze dell'arte, e al tempo stesso di macchiarsi delle più orrende colpe, magari attraverso intrighi di corte, congiure e tradimenti.

Tuttavia Colleoni era un condottiero, un soldato per il quale la guerra era un mestiere, non una delittuosa attività; non era le congiure di palazzo, ma lo scontro frontale in battaglia, lo scalpitare dei cavalli, lo squillare delle trombe...: ecco dunque la prima immagine che balza alla mente, cercando di evocare la musica che doveva risuonare nelle orecchie di un condottiero quattrocentesco e dei suoi contemporanei. Cominceremo allora da qui la nostra rapida indagine sulla musica di pace e di guerra al tempo di Bartolomeo Colleoni.

### **Squillo di trombe**

La presenza di strumenti musicali nell'esercito, il loro uso nel corso delle battaglie, è documentato fin dall'antichità: già in epoca assira appaiono raffigurazioni di trombe diritte suonate da soldati<sup>2</sup>. Basti poi ricordare la *tuba* romana, nient'altro che una tromba di bronzo il cui suono, definito "horribilis, raucus, rudis e terribilis" ne faceva lo strumento militare per eccellenza<sup>3</sup>. Lo scopo, naturalmente, era duplice: da un lato gli strumenti avevano una funzione puramente pratica, essendo utilizzati per comunicare gli ordini alle grandi distanze; dall'altro essi ricoprivano un importante ruolo

---

<sup>1</sup> La questione è bene sintetizzata da Lewis Lockwood nella sua introduzione al saggio sulla musica rinascimentale a Ferrara: "Pare che nella vita musicale italiana prenda l'avvio una nuova fase intorno al 1430, in virtù di una serie di iniziative sino allora mai promosse. Il patronato si sviluppa e si diffonde e si fa più intensa la competitività culturale, come effetto sia del ritorno in Italia del papato dopo il cosiddetto 'esilio' o 'cattività avignonese', sia della ricostruzione del prestigio e dell'autorità del papa come sovrano temporale, in grado di competere pienamente con stati italiani più potenti sul piano culturale e su quello politico. Di conseguenza, il quadro dell'attività musicale si presenta più espanso e variamente diversificato. Le corti ricercano un maggior prestigio, legando al proprio *entourage* fior di artisti e di intellettuali: indubbiamente, sia per nascondere la loro innata debolezza politica, economica e militare, sforzandosi di eguagliare nel campo culturale le celebrate corti francesi e borgognone, sia per allargare e completare il patronato, già instaurato nelle lettere e nelle arti visive. Così, è inevitabile che le famiglie regnanti, tanto le dinastie appena insediate, quanto quelle ritornate in auge, cerchino di assicurarsi cantori di mestiere, per poter formare una cappella di corte (*cappella di cantori*) e quindi procedano ad un reclutamento su larga scala di cantori non italiani, che si fa endemico nella seconda metà del secolo" (LEWIS LOCKWOOD, *Music in Renaissance Ferrara 1400-1505*, Oxford, 1987; trad. it. *La musica a Ferrara nel Rinascimento: La creazione di un centro musicale nel XV secolo*, Bologna, Il Mulino, 1987, p. 14)

<sup>2</sup> In Egitto l'uso delle trombe militari è testimoniato a partire all'incirca dagli inizi del Nuovo Regno, cioè dal sec. XV a. C. Cfr. CURT SACHS, *The History of Musical Instruments*, New York, 1940; trad. it. *Storia degli strumenti musicali*, Milano, 1980, pp. 71 e 106.

<sup>3</sup> Altri strumenti da segnali, normalmente usati per scopi militari, erano il *lituus*, il *cornu* e la *buccina*. L'uso militare era talmente connaturato con tali strumenti, che ad esempio in Claudiano si trovano le espressioni *in medias tubas* e *post lituos* col significato di "nel mezzo della battaglia" e "finita la battaglia" (CLAUDIANO, *Il consolato di Stilicone*, III, pref. 12, 13, citato in GIAMPIERO TINTORI, *Gli strumenti musicali*, Torino Utet, 1971, p. 565; cfr. inoltre C. SACHS, *Storia degli strumenti musicali* cit., pp. 166-7).

psicologico, poiché servivano per incitare i soldati e al tempo stesso intimorire i nemici<sup>4</sup>. In questo senso l'epoca tardo-medievale non offrì particolari elementi di novità, tanto che i testi sull'arte militare d'epoca quattrocentesca da questo punto di vista non solo non dicevano nulla di nuovo rispetto a quello che già asserivano gli autori della classicità, ma ad essi si richiamavano esplicitamente. Chi in proposito si aspettasse informazioni di qualche interesse dalla lettura di un testo come il *De re militari* di Roberto Valturio (datato 1483), sarebbe prontamente deluso: il trattatista verso la fine del libro X, nel capitolo intitolato *De signis militaribus*, si dilunga infatti in inutili divagazioni sull'uso degli strumenti musicali nel mondo antico<sup>5</sup>, ma nessun cenno di alcun genere fa sull'uso bellico della musica ai tempi suoi.

Più precisi riferimenti alla prassi contemporanea offre la lettura di un altro testo quattrocentesco sull'arte militare, che a noi stuzzica una ben più viva curiosità, dal momento che il nome dell'autore è strettamente collegato a quello del Colleoni: ci riferiamo al *De re militari* di Antonio Cornazano<sup>6</sup>, autore che come è noto, e come sottolineeremo più avanti, fu almeno per un certo periodo vicinissimo al condottiero bergamasco. Il testo di Cornazano è però utile soltanto a confermarci quanto già sapevamo: il richiamo all'uso delle trombe per i segnali di battaglia non costituisce infatti alcuna novità, né per noi né per gli antichi. Riportiamo alcuni passi, tratti dal Libro VII (capitoli III e V):

*Svegliami un suon di tromba in parte externa  
tal che se bene el suo schillo comprendo  
convien far facto darmi a la moderna  
[...]  
A quel che scrivo parmi esser presente  
veggio fra ferri avvilluppati i fanti  
et ogni homo da ben pare un serpente  
Di qua cascha spallazi e di la guanti  
di trombe el suono el strido delle schieri  
fereno el cielo e van perfino i santi  
[...]  
Alhor tu del suo contrario voi  
o tanti almeno o più contra gli manda  
e se la migliore hai, calca su i soi  
Stringello di qua e là per ogni banda  
e fa a tutto poter senz'alcun fallo  
chi vol del sangue tuo prima el suo spanda  
Alhor vedrai da pede e da cavallo  
incominciar da lato a son di tromba  
le maschare di Marte un altro ballo  
Scocha el ballestro e la spingharda spiomba  
in ruina va d'armi ogni elemento  
el ciel del furor suo suona e rimbomba.  
[...]  
Continuando la battaglia presa  
con quel tantarara stridente canto  
che mi tiene in sul dir l'anima accesa  
[...]*

Il testo, dunque, non dice nulla più di quanto non dicano i dipinti d'epoca: per citare una sola eloquente testimonianza tra le numerose possibili, la presenza di trombe nella vita militare è ben documentata nel grande affresco presente nel cortile del castello di Malpaga e raffigurante lo scontro tra le milizie di Bartolomeo Colleoni e quelle del Piccinino alle porte di Bergamo. D'altra parte Cornazano era un cortigiano che qui si proponeva di fare il poeta, non il trattatista; e sarebbe stato in verità ancor più pretenzioso aspettarsi che un autore come il Valturio si mettesse a fare il musicografo,

---

<sup>4</sup> Vi sono testimonianze anche di un uso più sottilmente astuto degli strumenti musicali in guerra: il generale, magistrato e console Sextus Iulius Frontinus (ca. 40-103/4 d.C.), nei suoi *Stratagemata* (I, 5) attribuiva infatti ai generali romani l'arte di ingannare il nemico con il suono della *tuba*, dislocando i suonatori lontani dalle effettive posizioni della truppa (citato in G. TINTORI, *Gli strumenti musicali* cit., p. 565).

<sup>5</sup> Citiamo solo qualche passo tra i tanti possibili: "Gradiendi deinde sistendique ordinatio dispositio et totius exercitus moderatio signorum cantibus gubernatur quom ad bellum progressioni et item receptui cantetur cantu et excitante et rursus militum animos sedante: haec animorum excitatio sedatioque aliquibus ex tubis est [...]. Tuba aenea est et hac Tyrrhenos prius fuisse usus tradunt et apud eos Pisetum primum atque ab illis propterea Tyrrhenam appellatam [...]. Propertius: Buccina cogeat priscos ad bella Quirites", ecc.

<sup>6</sup> In conformità con la lezione della maggior parte dei manoscritti che contengono le opere di questo autore, si preferisce qui usare la grafia Cornazano, anziché Cornazzano, così come anche altri commentatori hanno scelto (cfr. ad es. ALESSANDRO PONTREMOLI - PATRIZIA LA ROCCA, *Il ballare lombardo. Teoria e prassi coreutica nella festa di corte del XV secolo*, Milano, 1987, p. 21).

spiegando nei dettagli quale ruolo effettivo svolgessero gli strumenti musicali nella vita militare, quali melodie intonassero, che tipo di formazione avessero i trombettieri, e così via.

In realtà, a parte le generiche notizie che abbiamo ricordato, praticamente nulla sappiamo riguardo a ciò che effettivamente veniva suonato nelle file degli eserciti e negli ambienti militari: ma là dove non giungono i documenti, può giungere il buon senso. La battaglia non era luogo per artistiche composizioni musicali, e possiamo facilmente immaginare quale uso si facesse degli strumenti a disposizione. Se per musica intendiamo una consapevole espressione artistica, è facile obiettare che un semplice segnale di tromba, realizzato come mero richiamo, come segno di riconoscimento o come qualsiasi altra forma di comunicazione elementare, non costituisca di per sé una manifestazione di cultura musicale di particolare rilievo. Ciò è tanto vero, che ancora in epoca molto più tarda si distingueva nettamente tra *Feldtrompeter* (trombettieri da campo, cioè militari) e *Kammertrompeter* (trombettieri da camera, cioè di corte): dai primi non ci si aspettava nemmeno che sapessero leggere la musica, dal momento che dovevano eseguire solo squilli e note lunghe nei registri medio e grave, mentre i secondi erano invece musicisti altamente rispettati, in grado di suonare, attraverso gli armonici superiori nei registri più acuti, vere e proprie melodie<sup>7</sup>. La distinzione era anche nel XV secolo tanto evidente da costituire un facile spunto per ironizzare proprio sulle differenze tra la vita di pace e quella di guerra. È ancora Cornazano ad offrirci materiale che, sebbene vada certamente inteso in chiave ironica, rappresenta un'eloquente testimonianza sulla musica e la concezione che di essa si aveva nel Quattrocento: nella *Novella ditta la Ducale*, pubblicata nei *Proverbi di Messer Antonio Cornazano in Facetie*, l'autore narra di un tentativo della moglie di Francesco Sforza di mitigare l'eccessiva fucosità del duca in campo amoroso, attraverso l'intervento di due ambasciatori fiorentini allora ospiti a Milano; il marito la tradiva infatti fin troppo spudoratamente, e si trattava di convincerlo ad assumere un comportamento più adeguato al suo status di duca. Così dunque gli aveva detto l'ambasciatore Angelo Azaioli:

“Credo, eccellente Signore, che voi più fiate habbiate udito dire, che amore e maestà non si conviene, ne queste due signorie si comportano, o vero dimorano insieme in una sede, perche al principale conviene havere pensieri alti et eccelsi, per governo dello stato, et degli popoli, ne quali mai non è di che da dire e da fare assai non occorra. Ad amare bisogna havere uno cervello tutto contrario, molli e lascivi pensieri dentro dell'animo, subiettione ad un vile animale, et imperfetto, cioè alla femina, diletatione di molte cose vane, e di poco preggio, come è danzare, sonare, vedere feste et udire dolci canti; le quali cose da signorile gravità sono molto aliene, se non fatte per honorare i tempi, et le conditions delle gran corti...”<sup>8</sup>.

Al che lo Sforza aveva risposto rivolgendosi agli ambasciatori con parole ironiche e sprezzanti:

“et voi et gli altri potenti per cui le guerre mie si agitavano, nelle murate terre vostre ben sicuri, in feste et in sollazzo dispensati il tempo, a fonti et a giardini con belle donne, spargendo acqua con mano ne' chiari visi, quando i soldati miei spargeano il sangue; arpe e liuti chiamavano voi al ballo, quando la tromba noi chiamava e l'arme: al suon del tin tin voi entravi in danza, noi col tan ta ra ra fora a far carne; le zazare voi pettinavate alle fresche ombre, noi sotto l'elmo al sole ardente con scaramusare di lanze, et menare spade, sonando in fino al cielo de tich tach, con gran pericolo della vita e gran sudore tentavamo de gli hosti havere vittoria...”<sup>9</sup>.

Si può dire dunque che le trombe fossero gli strumenti militari per antonomasia; tuttavia la loro presenza nella vita sociale e civile era nel Quattrocento ben più viva di quanto potremmo oggi pensare<sup>10</sup>.

### Musica 'alta'

Tra gli avvenimenti più memorabili della storia del castello di Malpaga al tempo in cui Bartolomeo Colleoni l'aveva trasformato nella propria residenza signorile, figura la visita compiuta sul finir dell'estate dell'anno 1465 da Borso d'Este, marchese di Ferrara e duca di Modena. Ufficialmente giunto per cacciar quaglie e fagiani (in realtà per compiere una segreta missione diplomatica), Borso fu accolto dal Colleoni con ogni riguardo e ospitato per sei giorni, dal 17 al 23 settembre, durante i quali quel “loco in campagna fabricato a la soldatesca” si vivacizzò di cerimonie, ricevimenti e banchetti. In tale occasione, la musica dovette svolgere un ruolo non indifferente, se è vero, come si narra, che a recare omaggio all'illustre ospite si erano mossi i *piffari* di Bergamo, di Trezzo, di Lodi, di Monza, di Melzo e di Caravaggio, oltre a quelli di Tristano Sforza ed altri ancora. Erano venuti anche i *piffari* della città di Milano, e quattro *trombetti* di

---

<sup>7</sup> Cfr. C. SACHS, *Storia degli strumenti musicali* cit., pp. 386-7.

<sup>8</sup> *Proverbi di Messer Antonio Cornazano in Facetie*, Parigi, P. Didot il magg., 1812, p. 104.

<sup>9</sup> *Ivi* p. 108-109. Nell'edizione pubblicata a Bologna nel 1865 il passo è a p. 114.

<sup>10</sup> È bene ricordare che lo strumento quattrocentesco non era più quello del mondo antico. Nel XV secolo la tromba non era più un semplice tubo diritto, ma cominciava ad avere quella piegatura che permetteva l'estensione della gamma sonora senza ne che fosse sacrificata la maneggiabilità; inoltre un bocchino estensibile permetteva di realizzare un maggior numero di armonici superiori e rendeva quindi lo strumento più versatile. Un riflesso di tale evoluzione è riscontrabile anche nel fatto che si iniziò in questo periodo a porre in diretta relazione la sonorità della tromba con quella della voce umana: il *Gloria ad modum tubae* di Guillaume Dufay è in questo senso una testimonianza tra le più significative. Cfr. L. LOCKWOOD, *La musica a Ferrara nel Rinascimento* cit., p. 179.

Francesco Sforza, che accompagnarono i suoi due figli Sforza (detto Sforzino) e Filippo, bene accolti da Colleoni nonostante i rapporti non del tutto facili che a quel tempo intercorrevano tra il condottiero bergamasco e il duca di Milano<sup>11</sup>.

Pifferi<sup>12</sup> e *trombetti* in gran quantità, dunque. I documenti, in verità, non dicono molto di più sul singolo avvenimento: ma uno sguardo più ampio sul panorama italiano può venirci in aiuto, e poiché nella cronaca qui sopra ricordata si parla sia dei pifferi e *trombetti* di Milano e degli Sforza (e Milano e gli Sforza costituivano come sappiamo un termine di riferimento costante per Colleoni - anche geografico: Malpaga era ben più vicino a Milano che a Venezia), sia di Borso d'Este, converrà lanciare uno sguardo particolare da un lato alla città sforzesca e dall'altro alla corte ferrarese per cogliere a riguardo qualche utile indizio.

Paradossalmente, è consultando soprattutto gli aridi registri di contabilità delle diverse corti e municipalità che otteniamo notizie interessanti sull'argomento: in tutta l'Europa tardo-medievale i suonatori di strumenti a fiato (i citati *pifferi* e *trombetti*) primeggiavano infatti tra i musicisti regolarmente stipendiati, dal momento che le loro mansioni non erano solo musicali, ma anche più in generale di ordine civico.

All'epoca di Colleoni ogni città italiana, repubblica o principato che fosse, manteneva alle proprie dipendenze alcuni trombettieri, e ogni signore che si rispettava doveva averne qualcuno nei propri libri paga, se voleva aspirare ad un minimo di onorabilità. Il diritto di mantenere trombettieri costituiva infatti un privilegio limitato alle famiglie più potenti (un drappo con l'arme del signore era quasi sempre appeso alla tromba) e come tale rappresentava per quel tempo una sorta di *status symbol*, un'esplicita manifestazione di potere e una chiara affermazione di autorità. Bisogna d'altra parte tenere presente che la funzione svolta da questi musicisti non era solo 'coreografica', finalizzata alla mera cura di un'immagine esteriore, ma era a volte di effettiva e fondamentale importanza, dal momento che essi erano impiegati anche come emissari, agenti politici e spie.

La tradizione era antica e diffusa: sappiamo ad esempio che l'imperatore Federico II, risiedendo ad Arezzo, disponeva nel 1240 di quattro *tubae* d'argento e di una *tubecta* (= trombetta) per la trasmissione degli ordini<sup>13</sup>. Anche il comune di Firenze manteneva un drappello di sei *tubatores* fin dal 1297 e ciascun quartiere della città aveva il proprio banditore, il cui compito era di leggere ad alta voce annunci di interesse pubblico, cavalcando per le strade, vestito in rosso e verde e con in mano una tromba d'argento. Perugia impiegava regolarmente otto trombettieri, cui si dava salario, cavallo e uniforme: ad essi era affidato il compito di notificare alle porte della città tutte le decisioni del governo in modo che venissero udite da tutti; inoltre essi ricevevano un compenso straordinario per annunciare testamenti, donazioni e altri atti legali di carattere personale<sup>14</sup>.

Anche a Milano la tradizione dei *trombetti* municipali era antica: già da tempo il Comune ne stipendiava di regola sei<sup>15</sup>, equipaggiati con trombe d'argento, fregiate di pennoni a colori vivissimi<sup>16</sup>. A questi si aggiungeva un più numeroso

---

<sup>11</sup> BORTOLO BELOTTI, *La vita di Bartolomeo Colleoni*, Bergamo, 1951, p. 260.

<sup>12</sup> La terminologia non sempre chiara, anzi spesso ambigua e confusa, riferita agli strumenti musicali del passato impone qui un chiarimento. I pifferi ai quali d'ora in poi si farà riferimento in questo saggio altro non sono che bombarde o cialamelli, cioè strumenti ad ancia doppia e caneggio leggermente conico in legno, quindi in qualche modo antenati del moderno oboe. Presenti nelle civiltà più antiche del Medio Oriente, essi si diffusero in tutto il mondo arabo e da qui, dopo le Crociate, penetrarono in Occidente, dove comparvero intorno al XIII secolo. In epoca rinascimentale lo strumento conquistò tutta l'Europa, e si diffuse in tutte le taglie, dal soprano al basso. Ancora nel 1636 Marin Mersenne considerava la bombarda (cioè il piffero) adatta "alle grandi assemblee, ai balletti, alle nozze, alle feste di villaggio, alle riunioni pubbliche"; essendo "il più sonoro e il più violento tra tutti gli strumenti, ad eccezione solo della tromba" (*Harmonie universelle*, vol. II, p. 303). Cfr. G. TINTORI, *Gli strumenti musicali* cit., pp. 732 e 775-777; inoltre ANTHONY BAINES, *Musical Instruments through the ages*, London 1961; trad. it. *Storia degli strumenti musicali*, Milano, Rizzoli, 1983, p. 248.

<sup>13</sup> Cfr. C. SACHS, *Storia degli strumenti musicali* cit., p. 330.

<sup>14</sup> Cfr. L. LOCKWOOD, *La musica a Ferrara nel Rinascimento* cit., p. 178.

<sup>15</sup> Dei sei *trombetti* comunali dava già notizia Galvano Fiamma (ca. 1283 - ca. 1344) nel paragrafo 'De tubis comunitatis' del suo *Chronicon Extravagans*: egli riferiva che quando il podestà di Milano "apparebat in exercitu, erant sex tybicines sive trumbatores, quorum quilibet tres aut quatuor equos habuit et salarium, et duo tentoria a comunitate. Et erat clangor terribilis in nulla alia civitate auditus similis. Hii secuntur potestatem civitatis cum ad bella procederet" (EMILIO MOTTA, *Musici alla corte degli Sforza*, Milano 1887 [Rist. Genève, 1977], pp. 39-40). Di costoro i documenti hanno tramandato i nomi; per il periodo che può qui interessare, un elenco datato 22 novembre 1451 cita i seguenti *Sex tubatores Communis Mediolani*: Giovanni e Antonio da Onate, Beltramo da Borgo, Ambrogio da Lacchiarella (poi sostituito nel 1465, per ragioni di anzianità, dal figlio Martino), Ambrogio da Lacchiarella (altro figlio di Ambrogio) e Giacomino da Reggio (morto nel 1464 e sostituito da Bartolomeo dei Cainarchi). Cfr. GUGLIELMO BARBLAN, 'Vita musicale alla corte sforzesca', in *Storia di Milano*, vol. IX, Milano, 1961, p. 789.

<sup>16</sup> Per strumenti di tanto valore veniva naturalmente richiesta una garanzia: è ad esempio datata 30 settembre 1473 quella prestata dal trombetta Domenico di Lacchiarella (subentrato al posto del defunto padre) per la tromba d'argento consegnatagli, del valore di 100 lire imperiali (cfr. E. MOTTA, *Musici alla corte degli Sforza*, cit., p. 40).

gruppo di *trombetti* al servizio del duca, cioè ad esclusiva disposizione della famiglia Sforza<sup>17</sup>; inizialmente 12, essi vennero portati nel 1463 a 18 e di loro conosciamo anche i nomi e lo stipendio, che ammontava a 16 fiorini<sup>18</sup>. Come risulta dai nomi stessi dei musicisti, si trattava di professionisti di origine non necessariamente locale ma provenienti da località diverse, spesso anche lontane: di alcune loro trasferte abbiamo fra l'altro notizie documentate<sup>19</sup>. Essi si spostavano del resto anche per accompagnare il loro signore: il 22 gennaio 1469 Galeazzo Maria Sforza deliberava di tenere presso di sé 20 *trombetti*<sup>20</sup>, la metà dei quali incaricata di seguirlo in ogni suo spostamento<sup>21</sup>. I compiti di tali suonatori non erano comunque diversi da quelli dei musicisti comunali, e anch'essi svolgevano incarichi spesso molto prosaici<sup>22</sup>. Ogni volta comunque vi fossero feste o cerimonie religiose cui intervenissero il Duca e i suoi Consiglieri, vi assistevano pure i suoi *trombetti*, *pifferi*, ecc.<sup>23</sup>: alla festa di S. Giorgio i *trombetti* erano soliti avere "de honorantia una giornea cum le calze per acaduno".

Per quanto si sa, la città di Ferrara, contrariamente a Milano, non disponeva di *trombetti* propri e il servizio civico era assicurato da quelli della corte estense<sup>24</sup>. Sappiamo che nel 1401 Niccolò III d'Este aveva al suo servizio un *piffaro* chiamato Filippo da Padova, e che costui era stato preso in prestito per insegnare lo strumento a un tal "ser Pellegrino". Negli anni seguenti Niccolò aveva ingaggiato altri musicisti: nel 1416 ne aveva prestati tre a Giacomo di Borbone, marito di Giovanna II regina di Napoli, mentre nel 1424 tre *piffari* e due *trombetti* erano stati mandati in Schiavonia (l'attuale Slavonia). Per gli anni che seguirono e che trascorsero sotto il governo di Leonello d'Este purtroppo non ci sono pervenuti i registri delle paghe e non possiamo avere informazioni dettagliate; ma i documenti indicano che normalmente a corte erano presenti due o tre *piffari* e altrettanti *trombetti*. Paragonato a Milano, tale numero appare decisamente esiguo, tuttavia "a motivo della relativa stabilità del governo di Leonello e della sua propensione ai piaceri raffinati piuttosto che all'ostentazione pubblica, una formazione ridotta di questi strumentisti può bastare"<sup>25</sup>. Sappiamo comunque che nel 1436 e nel 1441 un cantore di corte, proveniente da Basilea e chiamato semplicemente "Niccolò Tedesco", venne inviato nella sua città di origine per reclutare altri *piffari*<sup>26</sup>. Può essere in proposito interessante rilevare che in quegli stessi anni Filippo il Buono manteneva presso la corte di Borgogna un organico di 5-7 *trompettes de guerre*, più almeno una *trompette de ménestrels*, che era un trombettiere espressamente adibito all'accompagnamento dei *piffari*<sup>27</sup>.

Sebbene gli elenchi dei musicisti assoldati al tempo del principato di Borso d'Este non si siano conservati in forma completa, è possibile ricostruire almeno approssimativamente l'organico presente a corte all'epoca della citata visita del marchese a Malpaga. Probabilmente cinque erano i *trombetti*, altrettanti i *piffari*, e ad essi si aggiungeva un trombone<sup>28</sup>.

---

<sup>17</sup> "Trombetti furonvi dacché è musica; e ve n'erano di speciali del Comune di Milano, di speciali pel Duca ed anche di particolari pei figli suoi. Anzi vi erano per quest'ultimi anche dei *cantarini*, forse dei cantastorie sul genere di quelli stipendiati nel medioevo dal comune di Perugia" (*Ivi*, pp. 35-36).

<sup>18</sup> I 18 trombetti erano: Michele da Cremona, Antonio e Giovanni de Colli, Luigi da Milano, Garavello e Cristoforo da Soncino, Moscardino da Correggio, Pietro da Roma, Luigi da Gallarate, Tecla da Fiorenza, Cristoforo da Siena, Giacomino da Carmagnola, Giovanni da Besozzo, Pietro da Soncino, Giuliano da Correggio, Nano da Imola, Nicolao di S. Angelo, Giovanni Simone da Mortara (*cf. ibi*, p. 37).

<sup>19</sup> Un esempio per tutti: il citato Giovanni de Colli venne mandato nel 1461 a Urbino da Federico da Montefeltro, e due anni dopo nel Mezzogiorno, assieme ad un altro *trombetto*, Biagio de Colli (forse un fratello). *Cfr. ibid.*

<sup>20</sup> La delibera in realtà corrispondeva a una decisione presa fin dal 1466 (*cf.* G. BARBLAN, 'Vita musicale alla corte sforzesca', cit., pp. 790 e 794).

<sup>21</sup> Il salario di ciascuno era fissato in 22 lire e 18 soldi mensili, per una complessiva spesa annua relativa a tali sonatori di lire 4122 (*cf. ibid.*).

<sup>22</sup> Un esempio per tutti: il 10 gennaio 1470 venne data la commissione ai *trombetti* ducali Aloigi da Gallarate e Ambrogio da Milano "de fare spazare la neve fuori de la strata tra qui [cioè Milano] et Mortara, et da Mortara ad Robio" (*cf.* E. MOTTA, *Musici alla corte degli Sforza*, cit., p. 37, nota 3).

<sup>23</sup> Un ordine ducale del 7 giugno 1474 comandava ad esempio ai *trombetti* di portarsi velocemente da Milano a Pavia per la ricorrenza della festa del Corpus Domini (*ivi*, p. 39).

<sup>24</sup> *Cfr.* L. LOCKWOOD, *La musica a Ferrara nel Rinascimento* cit., p. 84.

<sup>25</sup> *Ibid.*

<sup>26</sup> Nel 1437 compaiono infatti a Ferrara un Gaspare de Alemagna, *trombeta*, e un Clemente d'Alemagna, *piffaro*. *Cfr. ibi*, pp. 27 e 391.

<sup>27</sup> *Cfr.* JEANNE MARIX, *Histoire de la Musique et des Musiciens de la Cour de Bourgogne sous le règne de Philippe le Bon*, Strasbourg, 1939, pp. 104 e 264-275, dove riporta, anno per anno dal 1420 al 1474, gli elenchi degli strumentisti stipendiati.

<sup>28</sup> Nel 1462 i documenti attestano la presenza delle *trombete* Baptista da Norsa, Guasparo, Nicolo da Modena, Pierino, Tomaso de Faenza, tutte già comparse fin dal 1455, dei *piffari* Corrado d'Alemagna, Luca, Stefano de Savoia, Zoanne d'Alemagna e del trombone Augustino; ad essi si aggiungevano un Blasio Montolino, un Paulo Grillo, e un Fiascho sonatore dei quali non era specificato l'incarico. Nel 1466 le *trombette* ricordate sono Giovanni da Faenza, Guasparo, Luzido, e Tommaso; resta il trombone

La prassi di farsi accompagnare dai propri *trombetti* nel corso dei viaggi e delle missioni di rappresentanza fa supporre che Borso d'Este avesse al proprio seguito alcuni di questi strumentisti quando giunse in visita a Malpaga nel 1465.

Come i *trombetti*, anche i *pifferi* (o *piffari*) assoldati dai principi italiani non erano necessariamente locali e anzi spesso (a differenza dei *trombetti* che erano comunque quasi sempre italiani) provenivano dai paesi d'oltralpe, in particolare da quelli tedeschi: Basilea e Norimberga erano in proposito rinomate<sup>29</sup>. Il nome stesso, piffero, derivava in fondo dal tedesco *pfiff*, (forma arcaica di *Pfeiff*)<sup>30</sup>. Abbastanza ampia è la documentazione riguardo alla presenza di pifferi tedeschi nelle corti italiane, soprattutto nella seconda metà del sec. XV<sup>31</sup>. Nel 1469 la corte sforzesca aveva al proprio servizio cinque pifferi tedeschi, oltre a quelli italiani. Il loro incarico naturalmente non era circoscritto alla sola città di Milano, ma era svolto anche in altre città del ducato, quali Lodi o Cremona. Quattro pifferi erano stipendiati dal comune di Genova ed altrettanti dal signore di Mantova: di questi, uno era di provenienza locale, e tre erano tedeschi<sup>32</sup>.

Trombe e pifferi erano gli strumenti utilizzati per le musiche pubbliche e le cerimonie ufficiali, nelle mostre, nelle sfilate e in tutti gli spettacoli realizzati all'aperto. Esempio dovette essere in questo senso la spettacolare cerimonia svoltasi a Venezia il 24 maggio 1458, quando il doge Pasquale Malipiero consegnò il bastone del comando supremo a Bartolomeo Colleoni. Così descrive lo Spino l'accoglienza riservata al condottiero bergamasco: "Approssimatosi poi alla città il più del popolo, parte in su le fondamenta, e per terra; parte per acqua, in lunghe schiere di barchette, e gondole, tra suoni di trombe, e di tutte le sorti de' musicali stromenti, uscì ad incontrarlo"<sup>33</sup>.

Nelle grandi occasioni, era prassi rinforzare gli organici prendendo a prestito *trombetti* e *piffari* delle corti vicine e amiche. Sappiamo ad esempio che nel 1465, in occasione delle nozze di Ippolita Maria Sforza con Alfonso d'Aragona, duca di Calabria, la duchessa madre Bianca Maria chiese in prestito al marchese Borso d'Este i suoi pifferi per rendere più sontuosi i festeggiamenti. La richiesta non fu soddisfatta solo per ragioni 'logistiche'<sup>34</sup>, mentre in altri casi le

---

Augustino (che dovette prestare servizio ininterrottamente dal 1455 al 1471), mentre non abbiamo notizie dei *piffari*, a parte il fedele Corrado d'Alemagna, che fu una figura decisamente rilevante dell'apparato musicale della corte ferrarese: reclutato nel 1441 dalla corte di Monferrato, rimase infatti al servizio degli Este ininterrottamente per 40 anni, fino cioè al 1481. Sappiamo che nel 1445 venne mandato dal marchese Leonello in un viaggio d'affari, nel 1447 divenne cittadino ferrarese e nel 1449 fu inviato in Alemagna per reclutare un altro *piffaro*. La sua fama inoltre era tale che strumentisti di altre corti venivano mandati da lui a perfezionarsi (ad esempio Mantova inviò alcuni *piffari* nel 1458). Cfr. L. LOCKWOOD, *La musica a Ferrara nel Rinascimento* cit., pp. 128, 181, 392-394.

<sup>29</sup> Così cantava Pandolfo Malatesta, signore di Rimini (1417-68): "Ancora voi maestri d'instromenti / In el cantar voi non sariti muti: / Siché di farne morir costei [Isotta da Rimini] si penta. / Arpe sonate, citere e lauti / E pifari e trombetti de Lamagna / Siché col vostro son d'amor m'aiuti" (cfr. E. MOTTA, *Musici alla corte degli Sforza*, cit., p. 43). Va ricordato che con l'accezione *Alemagna* si intendeva probabilmente qualsiasi regione di lingua germanica. Abbiamo tuttavia notizia anche di *piffari* francesi e perfino di un trombetto borgognone: nel luglio 1424, dopo due anni di ricerche, Niccolò III d'Este prese a servizio un *piffaro* chiamato Giovanni d'Avignon, mentre dal 1428 al 1433 stipendiò un certo Hennequin Coppetrippe, *trompette de guerre* proveniente dalla Borgogna. Fu probabilmente quest'ultimo a sollecitare nel 1426 l'invio in dono a Niccolò III, da parte di Filippo il Buono, duca di Borgogna, di un intero *set* di strumenti a fiato, comprendente "quatre grans instrumens de menestrels, quatre douchaines et quatre fleutes". Cfr. L. LOCKWOOD, *La musica a Ferrara nel Rinascimento* cit., p. 27; inoltre J. MARIX, *Histoire de la Musique et des Musiciens de la Cour de Bourgogne* cit., pp. 42 e 105.

<sup>30</sup> Cfr. G. TINTORI, *Gli strumenti musicali* cit., pp. 732-3.

<sup>31</sup> È in proposito interessante ricordare quanto scrive Lewis Lockwood: "Che l'importazione di piffari dalle regioni germaniche sia in questo periodo un'operazione normale, è chiaro, ma non del tutto facile da spiegare. Il cialamello, loro abituale strumento, nel corso del XIV secolo, e forse prima, diventa lo strumento usuale impiegato dalle sentinelle nelle città fortificate del nord Europa [...] La sua costruzione è apprezzato oggetto di specializzazione di quelle zone. La maestria germanica nel confezionare strumenti a fiato lignei resta famosa per molti secoli, mentre in itali prende il sopravvento la manifattura di strumenti a corda, ancorché probabilmente non prima del XVI secolo. Particolarmente importante per la fabbricazione di trombe e tromboni, ma pure di altri aerofoni, è Norimberga, da dove tali strumenti vengono esportati per tutta l'Europa occidentale" (L. LOCKWOOD, *La musica a Ferrara nel Rinascimento* cit., p. 112). In ogni caso, nel 1460 compaiono alla corte di Milano i pifferi Giorgio, Ghirardo e Giovanni Mayno e Giovanni Piccinino de Alamania. I primi tre ottennero un congedo nel 1461 e un altro nel 1463 per recarsi a Ravensburg, loro città d'origine. I tedeschi Marco e Giovanni Piccinino erano stati invece mandati nel 1458 dalla marchesa Barbara di Brandeburgo a Ferrara, perché imparassero dal già citato Corrado d'Alemagna, anch'egli tedesco, *piffaro* del marchese d'Este (cfr. E. MOTTA, *Musici alla corte degli Sforza*, cit., p. 43). Quest'ultimo, come abbiamo già ricordato, nel 1449 fu inviato in Alemagna per reclutare un altro *piffaro*. Da quell'anno compare in effetti nei registri un Giovanni (o Zoanne) d'Alemagna, rimasto poi a Ferrara per oltre quarant'anni. Altri *piffari* d'oltralpe sono in seguito registrati, come Michele Tedesco (presente dal 1479) (cfr. L. LOCKWOOD, *La musica a Ferrara nel Rinascimento* cit., pp. 84-85, 392-397).

<sup>32</sup> L'italiano era un certo Iohanne Leonardo de Mantova; i tre tedeschi erano Marcho, Lorenzo e Angiolino de Lamagnia (quest'ultimo era qualificato come *trombono*). Cfr. G. BARBLAN, 'Vita musicale alla corte sforzesca', cit., p. 793.

<sup>33</sup> PIETRO SPINO, *Historia della vita et fatti dell'Eccellentissimo capitano di guerra Bartolomeo Coglione*, Venezia, Gratosio Percaccino, 1569.

<sup>34</sup> La richiesta non fu esaudita, come documentato dalla risposta del signore di Ferrara: "Illustris et Excelsa domina Soror nostra honoranda. La Ill.<sup>ma</sup> Sig.<sup>ria</sup> Vostra ha ad renderse certissima che non solo di piffari nostri che la mi richiede per honorare la sponsalitie del Inclita sua figliola Madona Hipolita Maria, ma de qualonca altra nostra cossa quantunca a noi carissima et gratissima

risposte furono positive. Il primo gennaio 1468 il nuovo anno fu ad esempio salutato da un magnifico raduno di 50 fra *pifferi* e *trombetti* in rappresentanza musicale delle signorie alleate degli Sforza (oltre ai Savoia e ai Gonzaga, il marchese di Monferrato, il Conte di Urbino, il comune di Genova, ecc.)<sup>35</sup>. Il raduno si ripeté il 19 luglio di quell'anno, quando il duca celebrò le fastose nozze con Bona di Savoia: anche in quell'occasione gli esecutori superarono la cinquantina<sup>36</sup>. Ancora, organizzando la sua spedizione a Firenze nel 1471, Galeazzo Maria Sforza si trovò a dover chiedere in prestito dei pifferi al Marchese di Mantova perché i propri li aveva imprigionati “per certo delicto commisso”, e non aveva intenzione di liberarli per l'occasione<sup>37</sup>: ottenuto il prestito, il duca poté partire con un seguito di ben 40 suonatori.

Con l'andar del tempo l'entità numerica dei complessi che si potevano formare in occasione di cerimonie particolari aumentò sempre più: ad esempio per le nozze bolognesi di Lucrezia d'Este con Annibale Bentivoglio nel 1487 vennero ingaggiati “cento trombetti, settanta pifferi”<sup>38</sup>; e quando Lucrezia Borgia entrò a Ferrara nel 1502 fu accompagnata dal suono di “più di cento trombetti, e pifferi”<sup>39</sup>. Anche la testimonianza delle nozze di Alfonso d'Este con Anna Maria Sforza, celebrate a Milano nel 1491, è in proposito eloquente: “Giunti alla Basilica, e acclamata la sposa, volgono verso la città, dando la destra agli ospiti, mentre le trombe rompono l'aria con i loro squilli; sono quarantasei coppie di suonatori”<sup>40</sup>.

La mobilità degli strumentisti di corte o comunali costituiva dunque una prassi ben diffusa<sup>41</sup>, e giustifica la presenza più o meno occasionale di musicisti anche alla piccola corte di Malpaga, dove peraltro sappiamo che almeno un paio di *trombetti* dovevano prestare regolare servizio. Una testimonianza precisa risale ad esempio al 1473, ai tempi in cui Colleoni stava conducendo le trattative con il duca di Borgogna; il popolino aveva preso a beffeggiarlo con il nomignolo di “Servaliaio” ed egli aveva dovuto prendere provvedimenti: “et multiplicando a Bartolomeo il nome de Servaliaio, con assay demonstratione de displicentia ha mandato proprii trombetti fin a Bressa a bandire, a pena de la forcha, nessuno nomini Servaliaio a modo”<sup>42</sup>.

Nella vita sociale degli ambienti più altolocati l'accompagnamento musicale rappresentava evidentemente un elemento di assoluta necessità e costituiva come abbiamo detto una sorta di *status symbol*, a cui l'ambizioso Bartolomeo Colleoni non poteva rinunciare. Nelle relazioni formali e ufficiali, la musica giocava una parte determinante non solo come nobile intrattenimento ma, conferendo solennità alle cerimonie, anche come simbolo di potere e di fasto. È sintomatica ad

---

la voressemo sempre compiacere come nostra amatissima honorevole et singularissima sorella. Ma considerando nui che la festa vostra nanti che la se cominci ha ad intrare parecchij di in aprile, et cussì simili feste, non vedemo, che se mandassemo epsi nostri piffari, potessero esser tornati per modo alcuno a la festa nostra et a la Solennità de San Zorzo, a la quale per nostro honore et de la terra non solo sono necessarij ma necessarijssimi. Et oltre da questo sapemo chel ni ha ad accadere cossa che ancora inanti loro ni bisognarano. Si che pregamo che la Ill. S. V. voglia acceptare questa nostra scuxa, como quella che è verissima et necessarijssima, et reputare che se questo non fusse, molto più voluntiera gli li haressemo mandati che lei non li haria acceptato, paratissimi ad ogni altro suo piacere più che per nuy proprij. Ferrariae XXV Martij 1456 [la data è erronea e va corretta in 1465]. Borsius Dux Mutine et Regij, Marchio Estensis Rodigijque Comes etc.” (cfr. E. MOTTA, *Musici alla corte degli Sforza*, cit., pp. 46-47).

<sup>35</sup> Gli archivi milanesi conservano ancora la *Lista de piffere et trombetti venuti dal nostro Illustrissimo Signore al di de anno novo 1468*, contenente nomi, provenienza e compensi relativi a ciascun musicista (“li quali lo nostro Illustrissimo Signore ie feze dare per manza ut infra videlicet”). Cfr. G. BARBLAN, ‘Vita musicale alla corte sforzesca’, cit., pp. 791-793.

<sup>36</sup> Anche di questo avvenimento resta la *Lista de trombetti venuti ala festa del nostro Illustrissimo Signore quando che amarito la Illustrissima Madona Bona Maria sua consorte videlicet*. Cfr. *ivi*, pp. 793-794.

<sup>37</sup> Così diceva la lettera: “Domino Marchioni Mantue. Illustis ac potens Domino tamquam pater noster carissime. Perché in questa nostra andata ad Fiorenza ne manchano li nostri pifari et tromboni, quali havevamo deliberato menarli con noi; havendo loro commisso certo delicto li havemo facto mettere in pregione: et non volendoli noi liberare al presente, pregamo la Vostra Signoria ne voglia in questa andata, prestarne li soi, il che haveremo gratissimo, como credemo però però farà la Sig.<sup>ria</sup> V.<sup>a</sup> Confortandola ad mandarceli presto, adciò possamo a loro provvedere, al suo bisogno et ad tempo. Mediolani 6 februarij 1471. Galeaz Maria Sfortia Vicecomes Dux Mediolani etc. Papie Anglerieque Comes ac Genuet et Cremone dominus” (cfr. E. MOTTA, *Musici alla corte degli Sforza*, cit., p. 47).

<sup>38</sup> Cfr. DIETRICH KÄMPER, *La musica strumentale nel Rinascimento*, Torino, ERI, 1976, p. 189: l'autore tuttavia confonde Lucrezia d'Este con la più nota Lucrezia Borgia. Nata nel 1473, la sposa di Annibale Bentivoglio era figlia naturale e riconosciuta di Ercole I d'Este.

<sup>39</sup> *Ibid.*

<sup>40</sup> La cronaca di Tristano Calchi è citata in L. LOCKWOOD, *La musica a Ferrara nel Rinascimento* cit., p. 179.

<sup>41</sup> A quanto sembra, una delle prime qualità richieste ad un musicista d'allora era di saper bene tenersi in sella: nei documenti dell'epoca ricorrono assai frequenti le notizie di donativi di cavalli che i principi facevano ai loro musicisti. Cfr. BENVENUTO DISERTORI, ‘Una storica mistificazione mensurale di Josquin des Prés: sue affinità con Leonardo da Vinci’, in *Liber Amicorum Charles van den Borren*, Anversa, 1964, p. 55.

<sup>42</sup> Lettera di Giovanni Zucchi al duca di Milano (2 giugno 1473), citata in B. BELOTTI, *La vita di Bartolomeo Colleoni* cit., p. 366. Sull'argomento torneremo più avanti.

esempio l'accoglienza rivolta agli ambasciatori fiorentini<sup>43</sup>, giunti a Milano l'8 novembre 1461, da parte di Francesco Sforza: il duca e la sua famiglia andarono ad incontrarli a tre miglia dalla città "con trombetti et pifferi et grande cavalleria"; quindi gli illustri ospiti, una volta alloggiati, furono intrattenuti da "parecchi gentili huomini, i quali continue splendidamente apparecchiaron, et sera et mattina, vari et nuovi sonatori di liuti, arpe, trombe, pifferi, dolcimeli et altri instrumenti, et buffoni et predicatori contrafatti et gente varia da sollazo"<sup>44</sup>.

Nel pieno rispetto delle convenzioni, e nei limiti imposti da una corte naturalmente meno sfarzosa di quella dei duchi di Milano, anche la vita di Bartolomeo Colleoni era segnata da momenti che non potevano prescindere da un'adeguata forma di accompagnamento musicale. Precise e inequivocabili testimonianze abbiamo in merito, tramandateci attraverso i secoli dalle interessanti decorazioni pittoriche che vennero realizzate sia per abbellire lo stesso castello di Malpaga, sia per mantenere vive nel ricordo le gesta del condottiero bergamasco.

Ci riferiamo in particolare ai sette affreschi che ricordano la famosa visita a Malpaga del re Cristiano I di Danimarca, avvenuta nel marzo del 1474. Il re era diretto a Roma in pellegrinaggio, e si muoveva con un seguito di 200 persone; il Colleoni lo accolse con una magnificenza e uno splendore che lasciò meravigliato lo stesso sovrano. Così è riferito l'evento da Pietro Spino<sup>45</sup>:

"Cristierno re della Dacia [sic!] tornandosene dal pellegrinaggio di Roma, prima ch'egli uscisse d'Italia, volle vedere il Coglione e visitarlo in Malpaga, ove con grande e sontuoso apparecchio Bartolomeo il raccolse e trattenne in conviti, in torneamenti, in caccie ed altri diporti reali, con meraviglia di quel re grandissima, che in una quasi solitaria terretta, avesse tanto di magnificenza e splendore e copia di tutte le cose elettissime. Ma soprattutto di nuovo e di giocondo spettacolo fu a Cristierno l'incontro che Bartolomeo gli fece. Il quale per lasciare al re ed a' suoi, che furono molti (ed era tempo d'estate), libera la stanza di tutta la rocca, e dare insieme al re straniero alcun saggio dell'armi e della disciplina militare d'Italia, s'era poco fuori di Malpaga lungo la via di un piano, per dove il re veniva, posto sotto a padiglioni e tende e dentro a' fossi o steccati, in apparenza e forma d'un vero e ben inteso alloggiamento campale. Di dove nell'approssimarsi del re, Bartolomeo, uscendo sopra un gran corsiero bardato, e ben guernito da guerra, ed esso, fuori che il capo, imperatoriamente armato a tutt'arme, seguendolo due soli scudieri, che gli portavano elmo e lancia e di poco intervallo tutta la sua banda, ch'era da seicento cavalli in battaglia, co' suoi condottieri e squadrieri, tutti gente fiorita e nobilissima armata e montata a bandiere spiegate ed a suono di trombe, come se da vero si conducesse loro a giornata, in vista veramente meravigliosa e superba venne ad incontrarlo".

Sebbene la precisione storica di tale testimonianza sia da valutare con la dovuta circospezione, non ci sembra discutibile l'affermazione che qui ci interessa, quella cioè riguardante la presenza di *trombetti*, vistosamente confermata dai citati affreschi della sala terrena del castello, primo fra tutti quello che rappresenta la partenza del re di Danimarca: proprio in centro al dipinto spiccano infatti due *trombetti* a cavallo, raffigurati nell'atto di dar fiato ai loro strumenti, adorni dello stendardo colleonesco; due *trombetti* compaiono anche nell'affresco del torneo, questa volta in semplice attesa, mentre un *trombetta* è chiaramente visibile nel dipinto che rappresenta la distribuzione dei doni all'interno della corte del castello: qui lo strumento non è usato, ma portato a tracolla. Naturalmente anche questi dipinti sono da considerarsi opera posteriore agli avvenimenti almeno di una generazione, tuttavia non vi sono ragioni valide per dubitare della verosimiglianza di tali dettagli: tanto più se si accetta l'ipotesi che le ricostruzioni pittoriche siano state realizzate su precise indicazioni dell'anziano Alessandro Colleoni Martinengo, che da giovane aveva direttamente partecipato agli avvenimenti<sup>46</sup>. Si tratta semplicemente di un'ulteriore testimonianza che conferma una volta di più quanto fosse rilevante la presenza di tali strumenti nella vita sociale del tempo. Notizie più precise purtroppo non le abbiamo e ci sembra azzardato fare ipotesi. Non sappiamo ad esempio quanti *trombetti* effettivamente militassero al servizio del Colleoni: la presenza di sei *trombetti* "cum i pennoni negri dietro le spalle"<sup>47</sup> in testa al lungo corteo che il 4 gennaio 1476 accompagnava le solenni esequie del condottiero non è testimonianza particolarmente utile - abbiamo visto che era uso frequente prendere a prestito tali esecutori in occasione di manifestazioni particolari. La presenza di soli due *trombetti* negli affreschi di Malpaga, sebbene tutto sommato abbastanza credibile, può d'altra parte essere frutto

---

<sup>43</sup> Si trattava di Filippo di Vieri de' Medici, arcivescovo di Pisa, Buonaccorso di Luca Pitti e Piero de' Pazzi, di passaggio a Milano nel loro viaggio a Parigi per rendere omaggio al nuovo re Luigi XI (cfr. E. MOTTA, *Musici alla corte degli Sforza*, cit., pp. 46-7).

<sup>44</sup> Può essere eloquente in proposito la lista dei compensi elargiti dagli ambasciatori in segno di apprezzamento per l'accoglienza, e riportata dal Motta: 8 novembre: ai pifferi e trombetti di Lodi, fiorini 3 d'oro larghi; 10 novembre: 1 fiorino cadauno a due "tamburini con li zufoli", a 8 trombetti, 6 pifferi e un trombone del Duca di Milano, a 2 trombetti di Tiberto Brandolino, e a un trombetta del conte Gaspare da Vimercate; al trombetta di messer Antonello, che lor fece compagnia da Piacenza venendo a Milano, 10 grossi di Firenze; a un suonator di liuto che "sonò alli Imbasciatori", fior. 2; 11 novembre: "a uno giocholatore" del Duca di Milano, fior. 2; 12 novembre: "a uno giocholatore di bachatelle in Milano" fior. 1; a 1 suonatore di liuto "et uno altro gli tiene il tinore, stanno col Signore", fior. 2; a uno suonatore "duno instrumento grande, sonò colli sonatori del liuto", 8 grossi di Firenze (cfr. E. MOTTA, *Musici alla corte degli Sforza*, cit., p. 50).

<sup>45</sup> P. SPINO, *Historia della vita et fatti dell'Eccellentissimo capitano di guerra Bartolomeo Coglione* cit.

<sup>46</sup> Lo stesso Alessandro sarebbe stato ritratto, insieme al fratello Estore, negli affreschi commissionati: ad esempio nella scena della caccia con un cane al guinzaglio, o in quella del banchetto, come uno dei due paggi in piedi, dietro alla tavolata. Sull'argomento cfr. BORTOLO BELOTTI, 'Il banchetto di Malpaga', in *Archivio Storico Lombardo*, LII (1925), pp. 352-361.

<sup>47</sup> Cfr. B. BELOTTI, *La vita di Bartolomeo Colleoni* cit, p. 416.

dell'inevitabile semplificazione dovuta a precise esigenze pittoriche. E anche per questo ci sembra azzardata, benché in fondo di per sé convincente, l'ipotesi formulata dal Belotti riguardo all'identificazione del trombettiere nell'affresco del banchetto con il re di Danimarca. Belotti ha infatti proposto il nome di quello stesso Lorenzo della Scarparia che è citato anche nel testamento come creditore evidentemente di stipendi arretrati<sup>48</sup>.

Ai fini del discorso che intendiamo qui sviluppare, ci sembra tuttavia che la questione non sia semplicemente di individuare, nel corso della quotidiana esistenza di un uomo del Quattrocento quale fu il Colleoni, la presenza o meno di momenti scanditi dall'accompagnamento di strumenti musicali; ci sembra che il punto sia piuttosto di individuare il tipo di musica effettivamente realizzata.

Ancora una volta però all'enorme quantità di documenti che toccano l'argomento, corrisponde una desolante povertà di tutte quelle informazioni che allo storico servirebbero per ricostruire almeno con un certo rigore filologico la musica del tempo. In altre parole non sappiamo praticamente nulla riguardo a ciò che effettivamente veniva suonato. Se è vero che la musica strumentale costituisce un intricato enigma per lo studioso del Quattrocento, ancor più il repertorio realizzato non nel chiuso delle corti ma all'aria aperta rappresenta un'autentica e irrisolvibile incognita, per la quale si procede più per supposizioni che per informazioni certe.

"I documenti milanesi - scrisse Emilio Motta a proposito della Milano di Francesco e di Bianca Maria Sforza, ma si tratta di una situazione generalizzata - ci descrivono spesso feste e banchetti sontuosi con accompagnamento di canti, suoni e balli<sup>49</sup>; ma purtroppo nella descrizione non entrano nei particolari delle produzioni musicali eseguite. È appena se citano nomi o strumenti, né ci informano dell'organizzazione di quelle orchestre"<sup>50</sup>.

La ragione per cui documenti diretti - spartiti delle musiche, potremmo dire brutalmente, con un termine moderno - non ci sono pervenuti sta quasi certamente nel fatto che tali documenti non sono mai esistiti.

Già all'epoca veniva chiaramente percepita la distinzione tra la musica realizzata con strumenti più adatti ad esecuzioni all'aperto, e quella eseguita con strumenti meno sonori e quindi destinata ad ambienti chiusi: la prima veniva definita "alta" (dal francese *haute musique*, con riferimento naturalmente non all'altezza dell'intonazione ma al grado di sonorità), la seconda, al contrario, "bassa" (*basse musique*). L' "alta", a quanto ci risulta, non veniva quasi mai scritta, e se tale circostanza è tutto sommato facilmente spiegabile con motivazioni di ordine pratico, è anche al tempo stesso un elemento sufficientemente valido per giustificare le lacune nelle nostre conoscenze. Ci sono tuttavia ragioni valide per ritenere che non si trattasse necessariamente di un genere considerato inferiore. Il fatto che la musica "alta" tendesse a configurarsi entro piccoli complessi ben bilanciati sul piano della resa sonora lascia intuire che almeno nei casi più fortunati ci fosse comunque una cura particolare nella realizzazione anche di questo repertorio<sup>51</sup>. Crediamo anzi che si possano azzardare ipotesi con ben maggiore convinzione rispetto a quanto concludeva Guglielmo Barblan trattando dei musicisti alla corte sforzesca di Milano, e cioè che "ai trombetti ed ai pifferi non fosse affidato soltanto il compito di salutare le apparizioni del duca con squilli fanfareschi, o d'accompagnare pomposamente la famiglia ducale in viaggi rimasti celebri; o di commentare con 'una grande sonata' alcuni straordinari spettacoli pubblici; o di essere utilizzati come banditori di *crida*; o di rifulgere nella ricercata bellezza delle ricche uniformi e nel luccichio delle trombe d'argento la festa di S. Giorgio; ma che essi partecipassero anche ad esecuzioni di musiche dotte trascritte e adattate per strumenti a fiato. La pratica dell'epoca - che non conosceva ancora ben delimitati confini fra la tecnica strumentale e quella della composizione vocale - lo indurrebbe a credere"<sup>52</sup>. Sappiamo infatti che almeno dagli anni '80 del XV secolo

---

<sup>48</sup> Cfr. B. BELOTTI, 'Il banchetto di Malpaga' cit., p. 360.

<sup>49</sup> A titolo di esempio il Motta ricorda i festeggiamenti del 21 settembre 1453 per il solenne ingresso in Pavia di Renato d'Angiò.

<sup>50</sup> E. MOTTA, *Musici alla corte degli Sforza*, cit., p. 34.

<sup>51</sup> Scrive il Lockwood, riguardo ai *piffari*: "Il loro principale strumento è il cialamello, sia in versione *discantus* che il suo complemento in versione *tenor*, spesso chiamato «bombarda». Ad essi viene di norma aggiunto, a decorrere dal 1450 circa, uno strumento d'ottone «da tirarsi» in registro di *altus*, per il quale comincia a entrare nell'uso il nome di «trombone». [...] questo strumento, che esegue la parte del *contratenor* nel complesso di fiati a tre voci noto come *alta*, assolve normalmente l'ufficio di suonare i *tenores* per la danza di corte" (L. LOCKWOOD, *La musica a Ferrara nel Rinascimento* cit., p. 85). Per quanto riguarda la corte di Ferrara all'epoca di Borso d'Este, ci è dato conoscere anche i nomi degli strumentisti di musica "alta": essi furono Corrado d'Alemagna (*soprano piffaro*), Zoanne d'Alemagna (*tenorista piffaro*) e Pietro Agostino (trombone). Costoro potrebbero addirittura essere stati ritratti nella miniatura dell'*Ecclesiaste*, inserita nella Bibbia di Borso datata tra il 1455 e il 1461 (*ivi*, pp. 181-182). Nel suo *De inventione et usu musicae*, compilato a Napoli intorno al 1487, Johannes Tinctoris offre un'interessante testimonianza relativa a questo tipo di formazione: "Ma per quanto riguarda le parti di controttenore più basse, e non solo queste, bisogna aggiungere ai suonatori di piffero gli ottoni, e specialmente i suonatori di quel tipo di tuba che era chiamata in Italia *trompone* e in Francia *sacque-boute*. La combinazione di tutti questi strumenti insieme è ciò che di solito si chiama 'la musica alta'". Numerose sono infine le testimonianze iconografiche, oltre a quella ferrarese citata, della cosiddetta 'musica alta'. Ricorderemo solo a titolo di esempio il dipinto del famoso cassone nuziale Adimari di Firenze (ca. 1450), dove sono appunto raffigurati tre pifferi e un trombone; inoltre l'*Incoronazione della Vergine* del toscano Zanobi Machiavelli (un allievo di Benozzo Gozzoli), datata 1474 e conservata nel Museo di Digione. Per quest'ultima rimandiamo alla descrizione pubblicata in EMANUEL WINTERITZ, *Musical Instruments and their Symbolism in Western Art*, New Haven e Londra, 1979, trad. it. *Gli strumenti musicali e il loro simbolismo nell'arte occidentale*, Torino, Boringhieri, 1982, pp. 61-117.

<sup>52</sup> G. BARBLAN, 'Vita musicale alla corte sforzesca' cit., p. 799.

era diffuso a Ferrara un repertorio di *Cantiones a la pifarescha*, cioè un repertorio di opere polifoniche profane (appositamente scritte o trascrizioni di composizioni vocali) espressamente destinate ai complessi di fiati, cioè evidentemente alla musica 'alta'<sup>53</sup>. Ciò significa che gli strumentisti della musica 'alta', almeno nei casi più fortunati, erano perfettamente in grado di leggere la notazione, vocale o strumentale che fosse, e di realizzare una polifonia di un certo livello di complessità.

Tali considerazioni rendono ancor più difficile la soluzione al problema di quale musica effettivamente ascoltasse Bartolomeo Colleoni, perché proprio la musica 'alta', meglio di altre si confaceva alla sua posizione di uomo di guerra e di personalità pubblica di notevole rilievo.

Se davvero non è troppo azzardato prestare fiducia, anche per ciò che riguarda i dettagli meno importanti, all'attendibilità storica degli affreschi di Malpaga, dipinti come abbiamo detto una generazione dopo gli avvenimenti descritti ma sulla base di precisi ricordi vissuti in prima persona, è dunque da prendere in seria considerazione a questo proposito la scena del banchetto con il re di Danimarca. Sulla destra sono infatti raffigurati quattro strumentisti, che effettivamente potrebbero corrispondere a un organico ben bilanciato di musica "alta": una tromba, due pifferi, e sulla sinistra una bombarda tenore, strumento di registro più grave. Se l'ipotesi non è errata, ci sembrerebbe di poter concludere che la funzione dei musicisti non dovesse limitarsi a dare "il segnale delle portate"<sup>54</sup>, né a "disturbare i commensali con le loro pive"<sup>55</sup>, ma fosse quello di creare una più elaborata forma di accompagnamento musicale. Il che ci porterebbe a concludere che la preparazione tecnica di trombettieri e pifferai non dovesse limitarsi soltanto alla capacità di realizzare più o meno elementari squilli di fanfara, ma fosse per lo meno equiparabile a quella di tutti gli altri esecutori strumentali del loro tempo.

### Musica di corte

La frequentazione, anche saltuaria, delle diverse corti italiane dovette certamente offrire occasioni diverse a Colleoni di venire a contatto con tutte le forme di intrattenimento musicale in uso nella sua epoca. La creazione di una piccola corte privata a Malpaga dovette d'altra parte creare le condizioni favorevoli per una fruizione musicale che non fosse solo occasionale. Non dimentichiamo che la musica doveva rappresentare non solo una forma di intrattenimento, ma in qualche modo anche uno *status symbol*, che una persona ambiziosa come Colleoni non poteva trascurare.

Lo studioso alla ricerca di un indizio che offra qualche preciso spunto di indagine non può non imbattersi prima di tutto nel nome di Antonio Cornazano<sup>56</sup>, interessante figura di cortigiano che abbiamo già più sopra evocato e sul quale converrà soffermarsi un momento ancora. Lasciamo la parola ad Alessandro Pontremoli che così sinteticamente ed efficacemente ne ha presentato il profilo: Cornazano "appartenne alla nutrita schiera degli umanisti minori del '400 e la sua vasta produzione, non molto esaltante dal punto di vista letterario, è tuttavia interessante per la varietà dei temi trattati. Fu poeta encomiastico, lirico, religioso; fu biografo, scrittore d'argomenti militari, nonché maestro di ballo e provetto danzatore. Grazie a tali molteplici attività è oggi considerato uno dei personaggi più rappresentativi del XV secolo"<sup>57</sup>. Non è naturalmente il caso di soffermarci qui sulla biografia di questo importante personaggio, per la quale esiste una bibliografia specifica: ricorderemo solo brevemente che, nato a Piacenza intorno al 1429, "ricevette un'educazione molto raffinata, che spaziava dalle lingue classiche a quelle moderne; dalla teoria e pratica militare (e politica) all'arte della danza"<sup>58</sup>; quindi, dopo aver studiato giurisprudenza a Siena, cercò di accattivarsi la benevolenza di Francesco Sforza che aveva conquistato Piacenza: ottenne i primi risultati concreti sul cominciare del 1455, quando venne ufficialmente ammesso tra i cortigiani del duca, inizialmente con il compito specifico di maestro di ballo della principessa Ippolita<sup>59</sup>; per la giovane figlia di Francesco, in occasione del suo fidanzamento con Alfonso d'Aragona, Cornazano scrisse verso la fine di quello stesso 1455 un *Libro dell'arte del danzare*<sup>60</sup> che è assieme a quello di

---

<sup>53</sup> Il riferimento è in particolare al cosiddetto *chansonier Casanatense*, redatto appunto a *la pifarescha* e destinato quindi a Corrado d'Alemagna e compagni. Il manoscritto è datato intorno al 1480 e potrebbe essere stato compilato "per dare un tocco speciale alle feste per il fidanzamento di Isabella d'Este e Francesco Gonzaga" (L. LOCKWOOD, *La musica a Ferrara nel Rinascimento* cit., p. 182). Lockwood ipotizza perfino che dietro alla redazione di tale raccolta si possano intravedere i sintomi di una vera e propria concorrenza musicale tra le corti di Ferrara e di Mantova.

<sup>54</sup> B. BELOTTI, *La vita di Bartolomeo Colleoni* cit., p. 379.

<sup>55</sup> Nella sua interessante lettura del dipinto, Belotti liquida piuttosto frettolosamente il "gruppo di quattro suonatori che sono dietro la tavola all'altro capo e che, così vicini ai commensali, devono averli disturbati assai con le loro pive" (B. BELOTTI, 'Il banchetto di Malpaga' cit., pp. 352-361).

<sup>56</sup> Cfr. nota 6.

<sup>57</sup> A. PONTREMOLI – P. LA ROCCA, *Il ballare lombardo* cit., p. 29.

<sup>58</sup> *Ivi*, p. 30.

<sup>59</sup> Era stato nel frattempo a Venezia e a Roma, dove aveva conosciuto altri umanisti quali Poggio Bracciolini e Leon Battista Alberti.

<sup>60</sup> Il manoscritto del sec. XV è oggi custodito alla Biblioteca Apostolica Vaticana (Codice Capponiano 203). Va però specificato che tale copia non è quella originale, perduta, ma un rifacimento redatto nel 1465 per Sforza Secondo, fratello di Ippolita; in quell'anno

Domenico da Piacenza<sup>61</sup> e a quello di Guglielmo Ebreo (*alias* Giovanni Ambrosio) da Pesaro<sup>62</sup> uno dei tre fondamentali trattati di danza del Quattrocento<sup>63</sup>. Rimasto a Milano fino alla morte di Francesco Sforza, Antonio Cornazano si trasferì quindi a Venezia, dove entrò in contatto con Bartolomeo Colleoni, al servizio del quale rimase per quasi dieci anni, fino cioè alla morte del condottiero<sup>64</sup>. Non va neppure dimenticato, sebbene ciò vada oltre gli orizzonti cronologici che a noi qui interessano, che dopo la morte di Colleoni il cortigiano piacentino si trasferì immediatamente a Ferrara, dove fu subito assunto da quel Borso d'Este che già aveva conosciuto a Milano nel 1455 in occasione del fidanzamento di Ippolita Sforza<sup>65</sup> e che abbiamo già più sopra ricordato.

Dunque Antonio Cornazano fu maestro di danza, ed è ancora oggi annoverato come uno dei più importanti trattatisti dell'arte coreutica del secolo XV; ma come giustamente sottolinea Alessandro Pontremoli, più che un vero e proprio professionista del ballo (come lo fu Guglielmo Ebreo) pienamente cosciente della sua dignità professionale, egli fu un cortigiano la cui natura eclettica e le cui doti lo avevano spinto a occuparsi anche di danza, ma il cui insegnamento “dovette piuttosto somigliare a quello di un precettore di buone maniere, conoscitore del saper vivere, dell'etichetta e quindi anche della danza; ma solo perché quest'arte era requisito indispensabile per il perfetto cortigiano e la perfetta donna di palazzo”<sup>66</sup>.

È dunque lecito pensare che Colleoni avesse voluto tenere con sé il cortigiano non solo perché costui gli cantasse le lodi in versi o gli redigesse una biografia per i posteri - opera che peraltro venne effettivamente scritta, ma con buona probabilità su incarico degli eredi dopo la morte del condottiere<sup>67</sup> -, né tanto meno perché lo affiancasse come consigliere militare<sup>68</sup>: ma soprattutto, pensiamo, perché svolgesse le mansioni di precettore per le figlie e magari di cerimoniere per la vita della piccola corte.

Le credenziali che Antonio Cornazano offriva erano ottime, e crediamo che le sue abilità e la sua notorietà come ballerino e maestro di danza dovettero giocare un ruolo determinante nell'immagine che egli diede a Colleoni di sé. Non sarà fuori luogo ricordare che nella società di corte la danza ricopriva un ruolo di enorme importanza e costituiva uno degli ingredienti essenziali delle feste, che erano appunto manifestazioni esclusive di prestigio sociale. Troppo lungo sarebbe soffermarsi qui sull'argomento, che gode di un'ampia documentazione nel corso di tutto il Quattrocento (ma soprattutto nella seconda metà del secolo): matrimoni, feste civili, ricevimenti ufficiali e intrattenimenti di pubblico interesse di ogni altro genere venivano celebrati con la danza, che sempre più diveniva specchio di una condizione sociale prestigiosa. Non solo era divertimento, ma nelle manifestazioni ufficiali importanti era parte di quel complesso

---

Ippolita si era sposata e, trasferitasi a Napoli, aveva portato con sé il volume; non potendo più disporre di quello della sorella, Sforza Secondo ne richiese una copia a Cornazano, che redigendo la nuova versione apportò anche delle modifiche al testo (“...anchor gli ho gionte assai cose le quale l'ingegno più maturo intender face...”).

<sup>61</sup> *De arte saltandi et choreas ducendi / De la arte di ballare et danzare*, Parigi, Bibl. Nat. F. ital. 972.

<sup>62</sup> *De pratica seu arte tripudii vulgare opusculum*, Parigi, Bibl. Nat. F. ital. 973. Il trattato è tramandato anche in altre redazioni, conservate nella stessa biblioteca di Parigi, a New York, a Firenze, a Siena, a Modena, a Venezia e a Foligno.

<sup>63</sup> La comune città di origine fa pensare che Cornazano fosse stato fin da giovane allievo diretto di Domenico. In ogni caso tutti e tre i danzatori si trovavano nel 1455 a Milano “e qui forse ebbero modo di elaborare insieme i dettami della moda del *ballare lombardo*, come verrà definita qualche anno dopo da Giovanni Ambrosio” (A. PONTREMOLI – P. LA ROCCA, *Il ballare lombardo* cit., p. 25).

<sup>64</sup> Non del tutto chiare sono le cause del trasferimento di Cornazano a Venezia: probabilmente erano molteplici, e tra queste dobbiamo sottolineare innanzitutto il fatto che a Milano egli era sottopagato (tanto che contrasse numerosi debiti); inoltre va ricordato che Ippolita Sforza, alla quale era particolarmente legato, si era definitivamente trasferita a Napoli. Riguardo al legame con il Colleoni, può essere non senza un qualche significato il fatto che nel redigere la seconda versione del *Libro dell'arte del danzare* per Sforza Secondo nel 1465, Cornazano aveva espresso il desiderio di essere al fianco del suo signore quando costui fosse stato chiamato in guerra ad affrontare i rischi di una battaglia. Se Antonio Cornazano coltivava davvero l'ambizione di trovarsi al seguito di un valoroso condottiero impegnato in eroiche imprese (magari per cantarne le gesta), allora Bartolomeo Colleoni doveva apparire come la persona più adatta.

<sup>65</sup> Nel 1465 Antonio Cornazano dedicò a Borso d'Este due bellissimi codici dell'opera bilingue *De excellentium virorum principibus*: a quel tempo egli stava decidendo di abbandonare la corte degli Sforza (il duca Francesco sarebbe morto di lì a pochi mesi) ed evidentemente stava prendendo in considerazione anche l'ipotesi di trasferirsi a Ferrara. Poiché Borso d'Este, come abbiamo ricordato, venne a Malpaga nel settembre di quell'anno, non sarebbe a nostro parere impensabile ipotizzare che anche Cornazano fosse in quei giorni presente tra gli ospiti del castello di Colleoni, giunto al seguito dei due figli di Francesco Sforza.

<sup>66</sup> A. PONTREMOLI – P. LA ROCCA, *Il ballare lombardo* cit., p. 39.

<sup>67</sup> A questo proposito cfr. B. BELOTTI, ‘Il banchetto di Malpaga’ cit., p. 354: Belotti ipotizzava che il committente della biografia di Cornazano fosse lo stesso nipote del condottiero, Alessandro Martinengo Colleoni, che aveva commissionato anche gli affreschi del salone terreno del castello di Malpaga.

<sup>68</sup> Cfr. INGRID BRAINARD, voce ‘Cornazano, Antonio’, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* cit., 4, p. 780: “After Sforza's death in 1466, Cornazano went to Venice where he spent the next 11 years as military adviser to General Bartolomeo Colleone”. Il fatto che Antonio Cornazano figurasse come consigliere militare di Bartolomeo Colleoni francamente suona a dir poco curioso: quali consigli poteva dare nell'arte bellica il cortigiano, ballerino, poeta e umanista, a un vecchio condottiero che da mezzo secolo si batteva sui campi di battaglia?

cerimoniale che regolava i rapporti e le gerarchie, e rappresentava per questo un preciso dovere formale dettato dall'etichetta. Non è un caso che, almeno in alcune circostanze, la danza fosse accompagnata dal suono di quei *pifferi* che, come abbiamo ampiamente documentato, costituivano la voce musicale 'ufficiale' delle cerimonie di corte<sup>69</sup>. Nel campo dell'educazione, essa diveniva quindi una delle attività di maggior rilevanza, non solo per il diletto che procurava ma anche per l'importanza che essa assumeva nella discriminazione sociale. Il fatto che l'insegnamento della danza venisse impartito soprattutto alle fanciulle, era dato dal fatto che tale arte costituiva per costoro l'unico tipo di attività fisica ammissibile (gli uomini potevano dedicarsi anche alla lotta, all'equitazione, al gioco della palla, e soprattutto all'esercizio delle armi). Padre attento e premuroso nei confronti delle figlie - se non sul piano affettivo, per il quale non ci sentiamo di esprimere giudizi, almeno su quello del prestigio sociale - Colleoni dovette tenere presente tutto questo. Per inciso aggiungiamo che la pratica della danza non era solo preferibilmente destinata alle fanciulle: vi era infatti anche una relazione tra quest'arte e quella del combattimento. Curt Sachs nella sua *Storia della danza*<sup>70</sup> ha dimostrato che tale relazione è sempre stata presente in tutte le culture e in ogni epoca, nelle cosiddette 'danze frontali'. Ma nel Quattrocento una versione stilizzata di queste danze da combattimento si diffuse enormemente, divenendo di fatto la danza più citata nei documenti dell'epoca: ci riferiamo alla *moresca*, che costituisce un capitolo molto interessante nella storia dell'arte coreutica europea<sup>71</sup>. Non possiamo qui approfondire questo argomento che ci condurrebbe lontano, ma è un dato che soprattutto dal sec. XVI tra i principali requisiti del maestro di danza figurava anche l'abilità nella pratica delle armi<sup>72</sup>; e ciò ci richiama rapidamente al mondo guerriero del Colleoni. Per restare però nei binari del nostro tema, sottolineeremo che certo la conoscenza della danza implicava necessariamente anche conoscenze musicali, sia teoriche sia pratiche, anche se magari superficiali<sup>73</sup>; è vero che la capacità di suonare con perfetta padronanza uno strumento musicale sarebbe diventata una prerogativa del maestro di danza solo nel XVI secolo, ma ciò non toglie che si possa dire che Cornazano fosse in qualche modo anche musicista. Il suo trattato sulla danza ce lo lascia intendere, anche se è vero che le composizioni musicali riportate sono mutate dal *De arte saltandi* di Domenico da Piacenza.

Ora, siamo naturalmente ancora lontani dall'epoca del *Libro del Cortigiano* di Baldassare Castiglione (pubblicato nel 1528 ma scritto alcuni anni prima), per il quale ogni gentiluomo di corte doveva avere una buona familiarità con la musica<sup>74</sup>, ma certo queste considerazioni ci portano a pensare che nella piccola corte di Malpaga la musica rivestisse un ruolo ben più importante di quanto il silenzio dei documenti potrebbe far pensare. E se la fantasia non spinge le nostre deduzioni troppo oltre, potremmo aggiungere che Colleoni tentasse comunque più o meno velatamente di emulare per

---

<sup>69</sup> Una cronaca ferrarese del 1476 riferiva di una festa in cui il ballo di corte si svolgeva al suono dei *piffari* ducali, ritenuti i migliori d'Italia (cfr. L. LOCKWOOD, *La musica a Ferrara nel Rinascimento* cit., p. 182).

<sup>70</sup> Cfr. CURT SACHS, *Eine Weltgeschichte des Tanzes*, Berlino, 1933; trad. it. *Storia della danza*, Milano, 1966, pp. 180-5.

<sup>71</sup> Sulla moresca cfr. C. SACHS, *Storia della danza*, cit., pp. 367-376; inoltre *La Moresca nell'area mediterranea* a cura di Roberto Lorenzetti, Bologna, Forni, 1991.

<sup>72</sup> A. PONTREMOLI – P. LA ROCCA, *Il ballare lombardo* cit., pp. 73-4.

<sup>73</sup> Secondo Guglielmo Ebreo la danza nasceva come moto dello spirito che si accordava con la musica, intesa come armonia di suoni: "La virtute del danzare non è altro che un'azione dimostrativa di fuori di movimenti spirituali, li quali si hanno a concordare colle misurate et perfette consonanze d'essa armonia, che per lo nostro audito alle parti intellective et ai sensi cordiali con diletto descende; dove poi si genera certi dolci commovimenti, i quali, chome contra sua natura rinchiusi, si sforzano, quanto possano, di uscire fuori et farsi in atto manifesti. Il qual atto da essa dolcezza et melodia tirato alle parti exteriori colla propria persona danzando si dimostra quello, quasi con la voce e col harmonia congiunto et concordante, che [scaturisce] da l'accordato et dolce canto, ovvero dall'ascoltante et misurato suono" (Guglielmo Ebreo da Pesaro, *De practica seu arte tripudii vulgare opusculum*, Parigi, Bibl. Nat. F. ital. 973, cc. 5v e 6r). E più avanti: "...el danzare sia tratto e originato da essa melodia chome atto dimostrativo della sua propria natura. Senza la qual harmonia ovvero consonanza, l'arte del danzare niente seria ne fare si poria" (*Ivi*, c. 14 r). Tali considerazioni, in apparenza così ovvie, erano dettate dal desiderio di elevare la danza al rango goduto dalla musica, di dimostrare quindi che la danza era una vera arte liberale e non una mera arte meccanica (cfr. A. PONTREMOLI – P. LA ROCCA, *Il ballare lombardo* cit., pp. 79-84; BARBARA SPARTI, *Stile, espressione e senso teatrale nelle danze italiane del '400*, ne 'La danza italiana, n. 3, Autunno 1985, p. 41).

<sup>74</sup> "Avete a sapere ch'io non mi contento del cortegiano s'egli non è ancor musico e se, oltre allo intendere ed essere sicuro a libro, non sa di varii instrumenti; perché, se ben pensiamo, niuno riposo de fatiche e medicina d'animi infermi ritrovar si po' più onesta e laudevole nell'ocio, che questa; e massimamente nelle corti..." (BALDASSARE CASTIGLIONE, *Il Libro del Cortegiano*, I, 47). Più avanti il testo è anche più preciso: "Allora il signor Gaspar Pallavicino - Molte sorti di musica, - disse - si trovano, così di voci vive, come di instrumenti; però a me piacerebbe intendere qual sia la migliore tra tutte et a che tempo debba il cortegiano operarla -. - Bella musica, - rispose messer Federico - parmi il cantar bene a libro sicuramente e con bella maniera; ma ancor molto più il cantare alla viola, perché tutta la dolcezza consiste quasi in un solo, e con molto maggior attenzion si nota ed intende il bel modo e l'aria non essendo occupate le orecchie in più che in una sol voce, e meglio ancor vi si discerne ogni piccolo errore; il che non accade cantando in compagnia perché l'uno aiuta l'altro. Ma sopra tutto parmi gratissimo il cantare alla viola per recitare; il che tanto di venustà et efficacia aggiunge alle parole, che è gran meraviglia. Sono ancora armoniosi tutti gli strumenti da tasti, perché hanno le consonanze molto perfette e con facilità vi si possono far molte cose che empiono l'animo di musicale dolcezza. E non meno diletta la musica delle quattro viole da arco, la quale è soavissima et artificiosa. Dà ornamento e grazia assai la voce umana a tutti questi instrumenti, de' quali voglio che al nostro cortegiano basti aver notizia; e quanto più però in essi sarà eccellente, tanto sarà meglio..." (*Ivi*, II, 13).

quanto possibile i comportamenti sfarzosi del rivale Francesco Sforza e dei suoi discendenti: e sappiamo che tutta la famiglia del duca dimostrò in ogni occasione una grande passione per le feste, le danze e soprattutto la musica. In occasione del suo matrimonio con Bianca Maria Visconti, Francesco Sforza aveva danzato destando l'ammirazione di tutti i convenuti; di Galeazzo Maria scrisse il Corio che "assai se delectava il Duca di canto. Il perché tenea circha a trenta cantatori oltramontani: honorevolmente stipendiati da lui: e tra questi havea uno per nome Cordiero, al quale dava per suo stipendio cento Ducati il mese. Tanti ornamenti di capella havea che ascendeano al pretio de cento milia ducati"<sup>75</sup>; come abbiamo già ricordato, quando Galeazzo andò a Firenze nel 1471 con la consorte Bona di Savoia, si fece accompagnare "da 40 trombetti, pifari e altri sonatori, oltre la sua musica ordinaria, che non havea pari nell'Italia"<sup>76</sup>; Ippolita, da parte sua, era un'abile suonatrice di liuto, strumento che nel '500 divenne poi strumento diffusissimo negli ambienti di corte; e la lista potrebbe continuare, a confermare la cura e l'impegno con cui i rampolli ducali venivano educati all'arte della danza e della musica.

Poteva Bartolomeo Colleoni, che più o meno segretamente sognava di mettere le mani sul ducato di Milano, essere da meno?

### Grida di guerra

Certamente tutte queste considerazioni sono basate più su supposizioni che su certezze: la nostra conoscenza sui legami di Bartolomeo Colleoni con il mondo della musica non si fonda infatti su documenti diretti e inconfutabili, decifrabili con inequivocabile chiarezza.

Tuttavia la ricerca potrebbe assumere un significato più interessante se il tema venisse affrontato secondo una prospettiva diversa e più ampia.

Come abbiamo già accennato, Bartolomeo Colleoni fu in fondo una figura emblematica e come tale ci sembra debba essere considerata. Costretto qualche volta - fa davvero impressione affermarlo oggi - a vivere in pace, egli fu fondamentalmente un uomo di guerra, uno degli ultimi rappresentanti di una categoria di persone, quella dei Carmagnola, degli Sforza, dei Gattamelata, dei Piccinino che davvero segnò un'epoca. E il secolo dei condottieri condizionò anche l'espressione musicale, forse la più pacifica (perché la più angelica) delle arti.

Torniamo per un momento a Colleoni. Abbiamo ricordato la visita che il re Cristiano I di Danimarca gli fece a Malpaga nel marzo 1474. È interessante quanto scrisse a proposito di questa visita lo storico danese Johan Petersen:

"Il 12 marzo [il re] arrivava a Malpaga nel veneziano. Qui lo riceveva il signor di Koya con 500 cavalli tutti di un colore e lo conduceva al suo castello: il giorno dopo lo accompagnava al confine delle sue terre, gridando sempre «Koya, Koya!». Il 13 marzo il re arrivava a Treviglio. Ivi, all'ingresso del suo territorio, Galeazzo duca di Milano mandava a riceverlo e a salutarlo con grandissime grida 400 ragazzi a piedi, tutti vestiti di bianco e recanti in mano ciascuno un cestellino o una piccola bandiera con le armi del re da una parte e dall'altra quelle del duca. Dapprima tutti gridarono: «Cristiano, Cristiano!», «de Dania, de Dania!»; poi gridarono «Galeazzo, Galeazzo!», e in fine «Duca, Duca!». E continuarono così fino alla città..."<sup>77</sup>.

Questo racconto offre una chiara testimonianza della pratica delle grida, che in ambiente militare possiamo dire facessero parte sostanziale del linguaggio comunicativo dei soldati. In caso di battaglia le grida servivano naturalmente ad incitare i soldati, eventualmente far superare loro la paura, ma anche a comunicare messaggi, allarmi, ordini immediati: famoso era ad esempio il grido "Carne! Carne!", che significava combattimento all'ultimo sangue. E lo stesso Cornazano accennava a questa pratica nei suoi versi del *De re militari*, là dove descrive l'avvistamento del nemico:

*Gridate "Armi! armi!" alhor come è costume  
el campo in squadre debite dispone  
el fante in corno sel non passa fiume  
El stendardo nel mezo per ragione  
delle squadre si mette el Capitano..."*<sup>78</sup>

Il momento delle grida segnava il culmine dell'eccitazione emotiva, per la tensione del combattimento o per l'esaltazione della vittoria; per la sua forte carica espressiva, fu giocoforza che tale momento entrasse, filtrato naturalmente da un processo di stilizzazione artistica, anche nelle composizioni musicali. Non ci sembra un caso che i primi accenni alle grida compaiano - dapprima nelle cacce, è vero, ma la caccia era anch'essa una forma di cruento combattimento - al dischiudersi della stagione dei grandi condottieri. Già dal Trecento compare qualche testimonianza

---

<sup>75</sup> Citato in E. MOTTA, *Musici alla corte degli Sforza* cit., p. 31. Il Barbuò nella Vita di Galeazzo Maria Sforza ripeteva che il duca "della musica ebbe tanto gusto che da diverse parti, con grossi stipendi, condusse musici eccellentissimi". Egli stesso aveva del resto studiato canto sotto la guida di Guiniforte Barzizza.

<sup>76</sup> *Ivi*, p. 32.

<sup>77</sup> Riportato in B. BELOTTI, *La vita di Bartolomeo Colleoni* cit., p. 375.

<sup>78</sup> ANTONIO CORNAZANO, *De re militari*, Libro VII, Cap. IV.

di tale processo di acquisizione. La caccia a tre voci *Tosto che l'alba* di Gherardello da Firenze (ca. 1320/25 - 1362/63) risuona di grida sia nel testo sia nella musica e rappresenta certo uno dei primi esempi di musica descrittiva nella storia dell'occidente. Dice il testo della composizione:

*Tosto che l'alba del bel giorno appare  
isveglia i cacciator: - su ch'egli è tempo!  
Alletta i can: - Tè, tè, tè, tè, Viola. -  
Tè Primiera, tè. -  
- Sus'alto al monte co' buon cani a mano  
e gli bracchetti al piano  
e nella piaggia ad ordine ciascuno! -  
- Io veggio sentir uno  
de' nostri miglior bracchi: sta' avisato! -  
- Bussate d'ogni lato  
ciascun le macchie, ché Quaglina suona. -  
- Aiò, aiò! A te la cerba vene! -  
- Carbon l'ha presa e in bocca la tene. -  
Del monte que' che v'era su gridava:  
- A l'altra, a l'altra! - e suo corno sonava.<sup>79</sup>*

Ma il richiamo alle grida e alle manifestazioni di un'eccitazione collettiva doveva trovare nel mondo delle battaglie, più che in quello della caccia, un terreno fertile e ricco di spunti. Una composizione come il *virelai* a 4 voci *A l'arme, a l'arme*, del Magister Grimace (attivo intorno al terzo quarto del sec. XIV) rappresenta bene questa forma di acquisizione da parte della musica. Inserendosi in un filone che avrà largo seguito ma che esula dai nostri orizzonti, la composizione sfrutta il tema guerresco ambientandolo in un contesto amoroso. Così recita infatti il testo:

*A l'arme, a l'arme, sans sejour et sans demour,  
Car mon las cuer si est en plour.  
A l'arme, tost, douce figure,  
A l'arme, car navrés suis de telle pointure  
Que mors suy sans nul retour:  
Diex en ait l'ame.  
Si vous suppli, necte et pure,  
Pour qui tant de mal endure,  
Qu'armer vous voeilliés pour moy,  
Contre ma douleur obscure,  
Qui me tient en grief ardure,  
Dont souvent ploure en requoy.  
Wacarm', wacarme, quel dolour et quel langour  
Suefre, dame, pour vostre amour.  
Wacarme, douce creature,  
Wacarme, [ne] me lacez en tel aventure  
De mourir en grief tristour  
Sans confort d'ame.  
A l'arme, a l'arme, sans sejour et sans demour,  
Car mon las cuer si est en plour.  
A l'arme, tost, douce figure,  
A l'arme, car navrés suis de telle pointure  
Que mors suy sans nul retour:  
Diex en ait l'ame.*

Il brano, fra l'altro, è da considerarsi emblematico anche per la collocazione geografica: l'autore era infatti francese, ma la composizione è inclusa nel cosiddetto *Codex Reina*<sup>80</sup> che venne redatto intorno ai primissimi anni del '400 a Venezia

<sup>79</sup> Cfr. KURT VON FISCHER, voce 'Caccia', in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, cit., vol. 4, pp. 574-6. La composizione è tramandata in versioni leggermente divergenti in diversi manoscritti (Ms Squarcialupi, *I-FI* 87, f. 25v; *I-Fn* Panciatichiano 26; *F-Pn* fonds ital. 568) ed è stata pubblicata in DAVISON - APEL, *Historical Anthology of Music*, Cambridge Mass., 1946, 1949<sup>2</sup>, n. 52.

<sup>80</sup> Parigi, Bibl. Nat., nouv. acq. fr., Ms 6771. Un'edizione della composizione è stata curata da Willy Apel, in *French Secular Compositions of the Fourteenth Century* (Corpus Mensurabilis Musicae, LIII / 1, n. 37).

o a Padova: a quel tempo la circolazione di musica e musicisti d'oltralpe si era intensificata enormemente, alimentata dalla nuova situazione politica e culturale che si era venuta a creare dopo il ritorno del Papa a Roma e il Grande Scisma del 1378.

Nel secolo XV la circolazione dei musicisti stranieri in Italia divenne un fenomeno talmente diffuso che non è qui possibile parlarne in modo esauriente: citeremo tuttavia almeno i nomi di Guillaume Dufay o di Heinrich Isaac.

In particolare a quest'ultimo si fa risalire la paternità di una delle prime composizioni a noi pervenute espressamente dedicate a una vera e propria battaglia, nella quale cioè il riferimento non è quello allegorico dei conflitti d'amore ma quello diretto di una guerra realmente combattuta: il testo alluderebbe infatti alla battaglia di Sarzanello, avvenuta il 15 aprile 1487 tra fiorentini e genovesi<sup>81</sup>. Dice il testo della canzone di Isaac<sup>82</sup>:

*Alla battaglia, presto! Alla battaglia!  
Armisi ognun di sua corazza e maglia.  
Per parte dell'excelso capitano  
Ognun sia presto armato e sia in camino  
Su valenti Signor di mano in mano  
Signor Julio e Organtino  
O Signor Paulo Orsino.  
Schinier, falda e corazza  
Fiancaletto su lancia, stocco e mazza.  
Al caval, al caval!  
Su messer Hercole! Criaco e Cerbone,  
Conte Rinuccio e 'l signor Honorato  
Sir di Piombino, Annibale e Guidone,  
Giovan Savel Malaspina e Currado.  
Ognun sia presto armato e a caval montato,  
Su spade, sproni e alabarde,  
Aleardo, Aleardo, seguitiam lo stendardo!  
Bolognesi e Gallechi  
Alor che son prigionieri e rotti.  
Su' huom' valenti e franchi stradiotti.  
Su buon soldati e docti  
Leviam di qui questa brutta canaglia.*

Nasceva, sulla base delle prime canzoni contenenti imitazioni più o meno esplicite delle grida di guerra, un vero e proprio genere musicale, quello della *battaglia*, destinata ad avere una storia lunga e articolata nella musica occidentale dei secoli a venire (basti soltanto citare *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* di Monteverdi, la *Battalia* di Heinrich Ignaz Franz Biber, o *La Vittoria di Wellington ovvero La battaglia di Vitoria* di Beethoven<sup>83</sup>).

---

<sup>81</sup> La battaglia per "la recuperazion di Serazzanello" si concluse brillantemente a favore dei fiorentini, che ne conservarono un buon ricordo. Fausto Torrefranca (*Il segreto del Quattrocento*, Milano, Hoepli, 1939, pp. 50-51) ricorda anche "una Caccia che dobbiamo chiamare Battaglia", scritta da Giannozzo Sacchetti, tramandata dal codice Magl. VII, 10, 1978, e poi pubblicata anche dal Carducci. Si tratterebbe di un adattamento veneto di una Caccia fiorentina, che così recita:

*Mentre d'amor pensava udii gridare:  
«A l'arme, a l'arme! Su, buon cavalieri!  
Deh che fate,  
che non vi armate?  
Non vedete i nimici  
che son presso quici?»  
«Ohimè! Tu di' ver» «Sì». «O ragazzino,  
chiama Folco et Angelino.  
Trovate l'armadura,  
ch'el dice il banditore  
che noi siamo a cavallo,  
ché fengon senza fallo,  
quinci, con grande istrida» [...]*

<sup>82</sup> Ms. Firenze, Bibl. Naz., B. R. 337, cc. 69-71. La composizione si trova anche nel cod. Panc. 27, cc. 10-12, e se ne trova una trascrizione in BIANCA BECHERINI 'La canzone «Alla battaglia» di Henricus Isac' in *Revue Belge de Musicologie*, vol. VII (1953), fasc. I, pp. 11-21.

<sup>83</sup> Per una rapida ma esauriente panoramica storica del genere della *battaglia*, cfr. la relativa voce redatta da Hans Engel in *MGG (Die Musik in Geschichte und Gegenwart)*.

Più interessante della canzone *A la battaglia* di Isaac, è per il nostro discorso un'altra breve composizione anonima, databile intorno al 1480<sup>84</sup> e tratta dal cosiddetto Manoscritto Pixérécourt<sup>85</sup>. Si tratta di una canzone italiana a tre voci intitolata *Alla battaglia*, il cui testo ci richiama proprio quelle insistenti grida di incitamento ed eccitazione che abbiamo indicato come caratteristiche del genere:

*Alla battaglia, alla battaglia  
su, su, su, chavagli, su, su, fanti,  
su, su, su, su, mettetevi in punto, in punto.  
Arme, arme, ciascun si grida forte:  
chiesa, chiesa, chiesa,  
chi risponde: duca, duca, duca,  
Sforza, Sforza seguitando [...]*

L'alternanza delle grida "*Chiesa! Chiesa!*" e "*Duca! Duca! Sforza! Sforza!*" fa naturalmente pensare al riferimento specifico ad una qualche battaglia tra le truppe ducali e quelle pontificali, e ci richiama immediatamente alla memoria il grido "*Coglia! Coglia!*" che gli storici del Colleoni ben conoscono. L'andamento musicale è piuttosto semplice, ed evidenzia un'origine di provenienza popolare, lontana dalle sofisticate elaborazioni della dotta polifonia di stampo fiammingo: la struttura è infatti più di tipo armonico-accordale che propriamente contrappuntistica - vi sono fra l'altro procedimenti che anticipano vagamente i moderni schemi dell'armonia tonale -, e presenta un particolare vigore ritmico che bene riflette la "maschia concitazione del testo"<sup>86</sup>. Per questo ci sembra costituisca un documento abbastanza caratteristico di un repertorio in gran parte andato perduto.

Inoltre il manoscritto Pixérécourt ci pare sottolinei abbastanza chiaramente la presenza di quel processo di stilizzazione che a quell'epoca doveva essere ben diffuso: la disposizione del testo, infatti, riportato su una sola delle tre voci, rende alquanto problematica un'esecuzione esclusivamente vocale, e fa pensare a una trasposizione strumentale. Potremmo pensare a una *alta capella*, un piccolo complesso di fiati.

Che le grida militari, i movimenti delle truppe, i richiami di trombe e tamburi, gli esiti di una battaglia, o le vicende di una particolare situazione politico-sociale potessero essere all'origine di canzoni più o meno spontaneamente germinate dalla creatività dei soldati, o del popolo, è non solo scontato, ma anche documentato. In proposito abbiamo una testimonianza relativa proprio al nostro Colleoni. È ancora l'infaticabile Bortolo Belotti ad informarci, riportando in un articolo pubblicato su *Nuova Antologia* il testo di una *Chanzona di Bartolomeo da Bergamo*, composta con toni satirici e beffardi dai fiorentini quasi certamente subito dopo la battaglia della Riccardina, combattuta nel luglio del 1467. Di tale canzone ci resta però solo il testo e non la musica, che presumibilmente non fu nemmeno mai scritta, cosicché essa contribuisce ad arricchire quel corpus di documenti che forniscono informazioni anche preziose sui diversi argomenti in qualche modo attinenti alla storia della musica, ma che al tempo stesso restano completamente muti su quanto realmente interessa allo studioso della materia: cioè la musica vera e propria, come si presentava e come era eseguita. Dobbiamo quindi accontentarci del testo, che riportiamo in ortografia moderna così come venne pubblicato dal Belotti<sup>87</sup>:

#### ***Chanzona di Bartolomeo da Bergamo***

*Se non ispieghi lo tuo stendardo,  
Bartolomeo, in questa primavera,  
bandirassi ad ogni fiera  
lo tuo animo codardo.  
Cinque anni o più che tu hai detto  
di volere pure cavalcare,  
non se' venuto a niuno effetto  
di questo tuo istran parlare.  
Tu ti credevi fare tremare  
tutta Italia a tue parole:*

<sup>84</sup> La datazione proposta da Fernando Liuzzi era un po' precedente, intorno al 1450 ca. (cfr. FERNANDO LIUZZI, *L'opera del genio italiano all'estero*, Roma, Danesi, 1946, p. 55).

<sup>85</sup> Parigi, Bibl. Nat., f. fr. 15123, fol. 8. La musica è stata pubblicata nell'articolo di MICHEL BRENET, 'Essai sur les origines de la musique descriptive', in *Rivista Musicale Italiana*, 1907, pp. 750-751. Una più attenta valutazione del pezzo è stata compiuta nell'articolo di BIANCA BECHERINI 'La canzone «Alla battaglia» di Henricus Isac' in *Revue Belge de Musicologie*, vol. VII (1953), fasc. I, pp. 6-10.

<sup>86</sup> FERNANDO LIUZZI, *L'opera del genio italiano all'estero* cit., p. 55.

<sup>87</sup> La canzone venne per la prima volta pubblicata da F. Novati e Pellegrini in *Poesie politiche popolari dei sec. XV e XVI*, Ancona, Morelli, 1885, ed è stata riproposta in ortografia moderna da BORTOLO BELOTTI, 'Bartolomeo Colleoni nella poesia', in *Nuova Antologia*, 1921, fasc. 1178, pp. 313-4.

*chi fare paura ad altri vuole,  
 gli bisogna esser gagliardo.  
 Vattene nella Lombardia.  
 La Romagna e la Toscana,  
 Bartolomeo, cavalca via:  
 la campagna è tutta piana.  
 E ti parrebbe cosa istrana  
 l'armeggiare in tua vecchiezza,  
 perché in tua giovinezza  
 non fosti mai gagliardo.  
 Salvalaglio<sup>88</sup> è risuscitato,  
 tutto il mondo vuol fare tremare;  
 questo capitano pregiato  
 a lui si vuole somigliare.  
 E ti converrà or altro fare  
 che di gridare "coglione, coglione",  
 perché t'ha preso il liono  
 e terratti pel ciuffetto.  
 Non sa' tu che si dice in Ferrarese  
 che tu hai la mula presa?  
 Bartolomeo non fare più difesa  
 che il liono t'ha scavallato.*

### ***L'homme armé***

Certamente è un peccato che non sia stato tramandato anche il testo musicale di questa testimonianza che in fondo rende più viva la storia. Ma possiamo essere altrettanto certi che tale perdita non ci ha privato di un capolavoro dell'arte musicale. Tuttavia la storia della musica, se non dalla *Chanzona di Bartolomeo da Bergamo*, da un'altra canzonetta appartenente allo stesso genere è stata fortemente condizionata: ci riferiamo alla famosa *L'homme armé*, che godette di una fortuna immensa per tutto il periodo del Rinascimento. La melodia di questa canzone venne infatti presa come motivo ispiratore ed elemento portante di numerose composizioni non solo del tardo Quattrocento e del Cinquecento, ma perfino del primo Seicento, cioè di un'epoca successiva al divieto del Concilio di Trento di utilizzare *tenores* profani per la produzione sacra: ben 31 sono le Messe conosciute costruite su questo tema, opere di autori tra i più importanti del loro tempo, quali Dufay, Ockeghem, Busnois, Tinctoris, Obrecht, Pierre de La Rue (2 messe), Josquin Desprez (2), Pipelare, Brumel, Jean Mouton, De Silva, Morales (2), Palestrina (2), Costanzo Festa, Carissimi<sup>89</sup>.

Noi non ci occuperemo di questo vasto repertorio, ma ci limiteremo a considerare la canzone originaria, per restare entro gli orizzonti che qui interessano: forse la canzone è infatti più vicina alla figura di Bartolomeo Colleoni di quanto si possa pensare.

Converrà innanzitutto ricordare che il testo di questa composizione non ci è pervenuto in maniera diretta, ma è stato ricostruito sulla base di quelle rielaborazioni polifoniche che, come abbiamo detto, ne hanno sancito il definitivo successo. È in particolare un manoscritto del tardo sec. XV, conservato a Napoli<sup>90</sup> e contenente 6 Messe anonime in cui viene fatto uso del materiale tematico della *chanson*, ad offrirci le parole di quella che forse era solo la prima di un certo numero di strofe. Dice il testo:

*L'homme, l'homme, l'homme armé  
 l'homme armé doibt on doubter.  
 On a fait partout crier,  
 que chascun se viegne armer*

<sup>88</sup> Si trattava di "una specie di Rodomonte o capitano Fracassa del sec. XV" (B. BELOTTI, 'Bartolomeo Colleoni nella poesia' cit., p. 314). Il suo nome tornerà poi insistente nel 1473, ai tempi delle trattative con il duca di Borgogna: Giovanni Zucchi scriveva al duca di Milano (2 giugno 1473): "et multiplicando a Bartolomeo il nome de Servalaio, con assay demonstratione de displicentia ha mandato proprii trombetti fin a Bressa a bandire, a pena de la forcha, nessuno nomini Servalaio a modo" (B. BELOTTI, *La vita di Bartolomeo Colleoni* cit., p. 366).

<sup>89</sup> Sulla canzone si veda: LEWIS LOCKWOOD, voce 'L'homme armé', in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* cit., vol. 10, pp. 712-713. A titolo di curiosità, diremo che la canzone ha conosciuto anche adattamenti moderni, soprattutto in campo cinematografico. Citiamo ad esempio la colonna sonora, curata da Jordi Savall, del film *Jeanne la Pucelle* diretto da Jacques Rivette e con Sandrine Bonnaire nelle vesti di Giovanna d'Arco (Francia, 1994).

<sup>90</sup> Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms VI E 40. Il manoscritto venne scoperto da Dragan Plamenac nel 1925. Sull'argomento si veda JUDITH COHEN, *The six anonymous L'homme armé Masses* (Musicological Studies and Documents, 21), American Institute of Musicology, 1968.

*d'un haubregon de fer.  
L'homme, l'homme, l'homme armé  
l'homme armé doit on doubter.<sup>91</sup>*

La mancanza di una fonte manoscritta diretta della *chanson* ne rende incerta l'origine. Non ci è noto l'autore né la precisa epoca di composizione. Possiamo tuttavia affermare per certo che essa nacque nell'ambiente della corte borgognona intorno alla metà del Quattrocento, o forse anche prima<sup>92</sup>. Il teorico musicale italiano Pietro Aron (ca. 1480-1545) nel suo trattato *Il Thoscanello in musica* (1523) faceva il nome di Antoine Busnois (ca. 1430-1492); tuttavia poiché costui era autore di una famosa *Missa 'L'homme armé'*, il trattatista potrebbe avere equivocato. È da tenere presente che anche Guillaume Dufay, che era di una trentina d'anni più vecchio di Busnois (sembra fosse nato intorno al 1397 e morì nel 1474), compose una *Missa 'L'homme armé'* e inoltre che il motivo compare nel cosiddetto *Chansonnier Mellon* in un riadattamento a tre voci che sembra mostrare caratteristiche stilistiche più vicine a quelle della generazione di Dufay che a quelle di Busnois.

D'altra parte il tono militaresco del testo e della musica, così fortemente cadenzata su un andamento ritmico ben marcato e impostata su decisi intervalli di 4<sup>a</sup>, di 5<sup>a</sup> e di 8<sup>a</sup>, fu pensare ad un'origine popolare della canzone, che peraltro ci parrebbe tutto sommato più verosimile. Se così fosse, e se potessimo ritenere che la *chanson* possa in qualche modo essere ricondotta al genere di quelle melodie guerresche che abbiamo più sopra ricordato, sarebbe allora ragionevolmente giustificato concludere che il temibile *homme armé* corrispondesse ad un reale e concreto personaggio storico: evidentemente Carlo il Temerario, divenuto ultimo duca di Borgogna nel 1467; oppure, nel caso che la canzone sia effettivamente precedente, Filippo il Buono.

Com'è noto, Carlo fu un assiduo frequentatore dei campi di battaglia<sup>93</sup>, sui quali fra l'altro trovò anche la morte; pienamente in linea con lo spirito del tempo, favorevole a tutto ciò rientrasse in quell'ideale cavalleresco che tanto efficacemente è stato illustrato da Huizinga, la *chanson* dell'*homme armé*, di origine popolare o d'autore che fosse, contribuiva a celebrare i meriti di un personaggio in vista che sulle gesta militari fondava il proprio prestigio.

“Vi era una grande impresa politica che era indissolubilmente connessa coll'ideale cavalleresco - scrive Huizinga -: la crociata, Gerusalemme! [...] In quell'epoca, la liberazione di Gerusalemme si imponeva ancora a tutti i re come il compito della loro vita [...] Sembra, del resto, che, anche prescindendo dall'ideale della crociata, le spedizioni preparate con ogni cura e strombazzate a tutti i venti, ma che poi approdavano a poco o niente, fossero molto in voga in quell'epoca come una specie di smargiassata politica”<sup>94</sup>. Se tale interpretazione è corretta, la *chanson* doveva svolgere un'importante funzione 'pubblicitaria', contribuendo efficacemente allo “strombazzamento”.

Riguardo al tema della crociata, la conquista turca di Costantinopoli nel 1453 aveva riacceso il problema, e anche Carlo il Temerario aveva fatto progetti di spedizioni militari per fermare l'avanzata islamica<sup>95</sup>; a tale scopo aveva sollecitato l'aiuto del re d'Ungheria, Mattia Corvino e della corte di Napoli. Ricordiamo questi dettagli perché il manoscritto che abbiamo citato conservato a Napoli e contenente il ciclo delle sei messe anonime su *L'homme armé*, non solo è di origine chiaramente borgognona, ma porta anche la dedica a Beatrice d'Aragona, figlia del re Ferdinando I di Napoli e dal 1476 moglie di Mattia Corvino, re d'Ungheria. Inoltre altre caratteristiche rendono estremamente interessante il manoscritto di Napoli: innanzitutto non si conoscono composizioni dell'epoca così strettamente legate in un ciclo unitario. La melodia de *L'homme armé* viene infatti scomposta in cinque sezioni, ognuna delle quali funge da *tenor* per

---

<sup>91</sup> Il testo può essere tradotto: “L'uomo, l'uomo, l'uomo armato / l'uomo armato dev'essere temuto: / dappertutto si è gridato /, che ognuno sia armi con un usbergo [= cotta di maglia di ferro senza maniche]”. La sopravvivenza del testo originale è dovuta ad un metodo di scrittura inusuale in questo genere di composizioni: la melodia che funge da *tenor* viene infatti citata due volte: la prima appunto con il testo francese, la seconda come *cantus firmus* della Messa.

<sup>92</sup> Secondo Heinrich Bessler, la melodia potrebbe essere anteriore al 1430, poiché nella messa di Ockeghem la si trova scritta come *tenor* in una notazione (con *prolatio*) andata in disuso dopo quella data (sulla questione, cfr. MARIA CARACI, 'Fortuna del tenor «L'homme armé» nel primo rinascimento', in *Nuova Rivista Musicale Italiana*, anno IX, n. 2, aprile-giugno 1975, pp. 171-8; inoltre MASSIMO MILA, *Guillaume Dufay*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 302-3).

<sup>93</sup> “[...] soltanto in pochi principi era tanto cosciente, come in Carlo il Temerario, il desiderio di emulare le grandi e fulgide gesta degli antichi. Fin dalla giovinezza, si era fatto leggere le eroiche imprese di Gauvain e di Lancellotto: più tardi predilesse l'antichità classica. Prima di andare a letto si dovevano leggere per qualche ora *les hautes histories de Romme*. Le sue preferenze andavano particolarmente a Cesare, Annibale e Alessandro, *les quelz il vouloit ensuyre et contrefaire* [i quali egli voleva seguire ed imitare]. Tutti i contemporanei hanno attribuito grande importanza a questa deliberata imitazione come stimolo alle sue azioni. *Il désiroit grand gloire* - dice Commynes, - *qui estoit ce qui plus le mettoit en ses guerres que nulle autre chose; et eust bien voulu ressembler à ces anciens princes dont il a esté tant parlé après leur mort* [Egli desiderava una grande gloria, ed era ciò più che altro che lo trascinava nelle sue guerre; egli avrebbe voluto ben somigliare a quegli antichi principi di cui tanto s'è parlato dopo la loro morte]” (JOHAN HUIZINGA, *L'autunno del Medioevo*, Milano, 1940, p. 91).

<sup>94</sup> J. HUIZINGA, *L'autunno del Medioevo*, cit., pp. 129-131.

<sup>95</sup> Olivier de la Marche così aveva ricordato il duca di Borgogna: “Suo desiderio e sua passione erano di andare lui stesso in guerra contro gli Infedeli. Ambiva alla conquista della grandezza e del potere, per diventare condottiero e capo di altri popoli perché non voleva sottomettersi ad alcuno [...]”

le prime cinque messe, mentre solo la sesta messa ha come *tenor* l'intera *chanson*. Inoltre la composizione delle messe sembra dare scarso peso al testo liturgico (spesso disposto senza particolare rispetto per il senso compiuto dei concetti espressi), mentre molta importanza sembra essere data al tenor de *L'homme armé*: al punto che le indicazioni per l'esecuzione si riferiscono a quella melodia definendola semplicemente come "l'uomo armato": "Ambulat hic armatus homo, verso quoque vultu Arma rapit", ecc.

Il contesto entro cui il manoscritto si colloca e l'importanza data alla melodia de *L'homme armé*, offrono validi motivi per concludere che probabilmente il ciclo delle messe non aveva solo una funzione liturgica, ma che esso doveva farsi portatore anche di un messaggio politico-ideologico.

Se davvero la melodia de *L'homme armé* costituisce una sorta di ritratto musicale di un condottiero realmente esistente, potremmo infatti azzardare un'interpretazione simbolica della composizione di messe su tale *cantus firmus*. Da un lato potremmo vedere la figura dell'uomo armato come elemento portante, essenziale e costitutivo non solo della vita civile, ma anche di quella religiosa; dall'altro - se consideriamo il tema della Crociata - il messaggio che la guerra contro il turco coinvolgeva sì l'aspetto militare ma anche quello appunto religioso.

Se una lettura di questo tipo non è del tutto fantasiosa, si offrirebbe un'ulteriore ragione per spiegare l'enorme fortuna che ebbe la *chanson* de *L'homme armé* nelle elaborazioni polifoniche di tutto il Rinascimento. Naturalmente è vero che non è da trascurare l'aspetto strettamente tecnico della questione: la struttura della melodia de *L'homme armé*, nella sua elementare semplicità, e nella modernità del suo andamento (già vicino alla moderna sensibilità armonica) si presta perfettamente allo scopo; ma a noi piace qui considerare soprattutto l'aspetto ideologico.

In ogni caso, non solo la figura di Carlo il Temerario, ma anche e soprattutto il tema della crociata ci riporta di forza al Colleoni. Com'è noto, gli ultimi anni del condottiero bergamasco furono segnati da numerose trattative con il duca di Borgogna<sup>96</sup>, e ci piace pensare che in tale contesto il temibile *homme armé* potesse essere eventualmente individuato nel Colleoni stesso che - come abbiamo più volte ripetuto - rappresentava, in quegli anni come non mai, una figura veramente emblematica<sup>97</sup>. Quanto alla Crociata, sappiamo che il 2 febbraio 1468 Papa Paolo II nominò Colleoni, "maturi consilii virum, strenuum ac fidelem", capitano di una spedizione contro i turchi<sup>98</sup>.

La crociata non partì, non venne mai organizzata, e non venne nemmeno mai presa sul serio la proposta di affidarla a Bartolomeo Colleoni. Ma nelle messe de *L'homme armé* ci piace vedere una sorta di ritratto ideale del vecchio

---

<sup>96</sup> Citiamo un solo documento per tutti, il "Privilegio di Carlo Duca di Borgogna", così come è stato riportato dallo Spino nella sua biografia del Colleoni "fedelmente estratto dal latino autentico": "Carlo per la Dio grazia Duca di Borgogna, di Brabante, di Limburgo &c., Conte di Fiandra, d'Artesio &c. Palatino d'Anonia, d'Ollandia &c. del Sacro Imperio Marchese, e Signor della Frisia &c. A chiunque leggerà le presenti, salute &c. Sappiate Noi dover pur assai, e voler d'avere all'Illustre, ed Eccellente Duce della Guerra, e prestantissimo Capitano dell'arme, il Signor Bartolomeo Coglione, di Andegavia: così per la somma di quell'affezione verso noi; come perciocché per suo aiuto, e consiglio teniamo speranza di dover facilmente trionfare de' nimici. Conciosia che nell'arte della Guerra egli non ceda a niuno: Ed alle nostre spedizioni militari egli si sia offerto di venir prontamente: e di condurre con esso tutte le sue genti d'arme. Con tutto ch'egli conosca assai bene di quanta gravezza, e fatica, e di quanto pericolo gli abbi ad essere, il dovere d'Italia; ove sopra tutto egli è grande, e potente, insino a queste parti tradurre un esercito. Perché deliberato abbiamo di rendergliene grazia a' suoi meriti, ed alla nostra benevolenza condegna: e la quale per niun intervallo di tempo perisca. Da queste adunque, ed altre considerazioni indotti, e massime alla fama, celebrità, e gloria del suo nome guardando, Noi per nostra certa scienza, e per singolare privilegio, esso Signore Bartolomeo Coglione abbiamo assunto, ed adnesso, e per le presenti assumiamo, ed admettiamo nella nostra casa, e famiglia: a lui, ed a tutti i suoi posterì, il titolo, e cognome di Borgogna donando: il quale a nessun altro sin'ora abbiamo concesso, E perciocché egli è consentaneo, che il nome con la cosa convenga, ed onde egli ha il cognome, egli porti eziandio l'insegne dell'Armi: Noi vogliamo, e concediamo, che esso Signor Bartolomeo, e chiunque è nato, ò di lui nascerà, possino portare l'Arme di Borgogna: quali nella prima lettera della carta presente sono impresse, e dipinte. A fine che di qui innanzi del cognome nostro, e dell'Armi essi usino, e godino: con tutti gli onori, prerogative, e ragioni, de quali usano, e godono quelli, che dalla nostra casa, e famiglia han tratto l'origine. In testimonio delle quali cose abbiamo comandato, che le presenti siano fatte, e con la virtù del nostro pendente suggello fermate. Data in Bruges adì 5. Genajo 1473" (l'edizione consultata è quella di Giovanni Santini, Bergamo, 1732).

<sup>97</sup> Naturalmente bisognerebbe conoscere le eventuali ed ipotizzate altre strofe della canzone per sapere quanto specifico o generico fosse il riferimento ad un *homme armé* realmente esistente. L'accostamento con la figura del Colleoni che ci siamo per l'occasione azzardati a compiere presuppone un'identificazione molto generica del protagonista della *chanson* con un imprecisato uomo d'arme.

<sup>98</sup> Colleoni avrebbe avuto uno stipendio di 100.000 fiorini, da pagarsi in tre rate: Venezia, il re di Napoli, il duca di Milano e lo stesso pontefice gli avrebbero corrisposto 19.000 fiorini ciascuno, Firenze 10.000, Siena e Modena 4.000 ciascuna e Lucca 1.000. Le città non accettarono, rifiutandosi di finanziare il capitano dei veneziani. Particolarmente contrario fu Galeazzo Maria Sforza, che accusava il Colleoni di essere "violatore et turbatore della pace et quiete de Italia". Così commentava il duca di Milano: "Et sempre parlando con debita reverentia e supportatione, come è dovere verso Sua Santità, diremo che averli dato questo titolo di capitano generale et una tanta et alta impresa contro al turco, non è puncto el bisogno d'Italia, né l'onore et comune ben della religione cristiana; anzi saria più tosto uno provocare et invitare el turco a proseguire più virilmente contro a cristiani, sentendo Bartolomeo Coliono fusse capo a questa impresa de cristiani, et che Italia sia così povera et di homini et di denari, che non habbi el modo a spendere più che centomila ducati l'anno, né a trovare altro uomo più atto a tanta impresa che esso Bartolomeo. El quale è in extrema vecchiezza, né vale però più come 'l se vaglia in questo mestiero [...] D'onde mo, intendendo el facto di Bartolomeo, [il turco] se ne farà beffe et più tosto prenderà animo et ardire di fare peggio che non ha facto fino a qui". Cfr. B. BELOTTI, *La vita di Bartolomeo Colleoni* cit., pp. 318-9).

condottiero settantenne, l'uomo armato che ormai si dedica ai monasteri, alle cappelle e ai lunghi pellegrinaggi compiuti per voto alla Madonna di Loreto: come nella musica, Bartolomeo Colleoni, *l'homme armé*, aveva sconfinato nel sacro.

\* Nel corso della relazione è stato proposto anche l'ascolto di alcuni frammenti musicali, tra i quali:

- Robert Morton (ca. 1430-1476) *Il sera / L'ome armé – Rondeau*, dal *Chansonnier Mellon* (New Haven, Yale University, Beinecke Library, Ms 91 [ca. 1475])
- Antonio Cornazano (ca. 1430-1483/4) *El ferrarese* – Bassadanza (ca. 1465)
- *Figlie Guilielmin* – Bassadanza (ca. 1465)
- Magister Grimace (ca. 1310-1380) *A l'arme, a l'arme* – Virelai, dal *Codex Reina* (Parigi Bibl. Nat. nouv. acq. fr., ms 6771) (ca. 1400-10)
- Heinrich Isaac (1450-1517) *A la battaglia*, dal Ms. Firenze, Bibl. Naz., B. R. 337, cc. 69-71
- Anonimo *Alla battaglia* (ca. 1480) dal *Manoscritto Pixérécourt* (Parigi, Bibl. Nat., f. fr. 15123, fol. 8)
- Anonimo borgognone (sec. XV) *L'homme armé* Chanson
- Anonimo borgognone (sec. XV) brani dalle sei *Missae VI "L'Homme armé"* dal Ms Napoli, Bibl. Naz., VI E 40. II (ca. 1470)