NICCOLÒ VICENTINO*

Nella storia musicale del '500 Niccolò Vicentino — o meglio, com'egli era solito firmarsi, Don Nicola Vicentino — occupa una posizione di prestigio e d'indiscussa originalità. Il panorama offerto dalla produzione italiana e, specialmente, veneta, all'indomani del fortunato approdo al linguaggio madrigalistico, è multiforme e quasi tumultuoso, e don Nicola vi appare tra le avanguardie tese verso audaci sperimentalismi, come provano le due raccolte di suoi madrigali stampate nel 1546 e nel '72; informatissimo teorico della musica, nel trattato *L'antica musica ridotta alla moderna prattica...*, edito nel 1555, difende appassionatamente la convinzione d'aver riscoperto per la musica del suo tempo i tre generi musicali degli antichi greci (il diatonico, il cromatico e l'enarmonico), ne spiega la natura e le possibilità espressive anticipando, sotto certi aspetti, modi e tendenze musicali che soltanto qualche decennio più tardi si sarebbero affermati.

È giusto quindi che Vicenza ricordi questo suo figlio illustre e che l'iniziativa sia promossa da quell'Accademia Olimpica che si costituì esattamente negli anni centrali dell'attività di don Nicola, ed i cui fondatori egli certamente conobbe ed ebbe in consuetudine di amicizia. Basti pensare quale ampio spazio la nuova istituzione abbia serbato fin dall'origine alla cultura musicale e alle esecuzioni, terreno questo sul quale il Mantese ha già condotto fertili ricerche, ma che cela ancora quasi intatti i suoi segreti.

La bibliografia su don Nicola Vicentino, al di là dei fuggevoli cenni nelle storie generali della musica e di qualche particolare e breve studio, era priva fino al 1966 d'un serio lavoro complessivo. In quell'anno, per l'*American Institute of Musicology*, Henry William Kaufmann pubblicò la monografia che mancava.

* Comunicazione tenuta all'Accademia Olimpica l'11 dicembre 1976 dall'Accademico prof. Giulio Cattin.

Del resto nel 1963 lo stesso Kaufmann aveva curato per il *Corpus Mensurabilis Musicae* l'edizione critica di tutte le composizioni musicali del Vicentino; e prima ancora, nel 1959, Edward E. Lowinsky aveva presentato la ristampa anastatica del trattato teorico nei *Documenta Musicologica* di Kassel (Bärenreiter). La mia esposizione trarrà spunto dai risultati di queste ricerche, senza ignorare — naturalmente — i frutti dei ricercatori locali Mantese e Gallo-Mantese. Ciò mi sembra doveroso premettere, in apertura di questa commemorazione.

1576-1976: la scelta di questa data non è immune da qualche incertezza, poiché nessun documento ci offre la prova certa che don Nicola sia morto nel 1576. Al contrario, fino a pochi anni or sono, la data di morte era fissata nel 1572; a supporto di tale tesi stava il fatto che in quell'anno il *Quinto libro dei Madrigali* (cioè il secondo a noi pervenuto) non fu pubblicato dall'autore, ma dal suo discepolo Ottavio Resino e ciò era dagli studiosi interpretato come omaggio alla memoria del maestro, tanto più che nella dedica il Resino spiega di offrire *questi pochi, ma ben maturi & saporitissimi frutti, che io ho non ha guari anchora rubbati quasi alla sfuggita dal fiorito e coltivato giardino del Rever. Archimusico Don Nicola Vicentino*... Dunque, nulla più che un gesto di riverenza nel ricordo dell'antico maestro. D'altra parte, alcuni indizi sembrano provare che don Nicola era ancora in vita nel 1574; e poi v'è un argomento quasi decisivo: Ercole Bottrigari nella sua opera *Il Desiderio overo de' concerti di varii strumenti musicali* (Venezia 1594) ci informa che, poco prima della morte, Nicola risiedeva a Milano, dove era intento alla costruzione d'un archicembalo. Parlando di questo strumento, il Bottrigari aggiunge che, oltre a quello costruito dal Vicentino a Roma per il Cardinale di Ferrara Ippolito II, ne esisteva un altro

> similmente fabbricato pur sotto la cura di Don Nicola in Milano, dov'egli poi morì l'anno seguente, doppo quello atrocissimo contaggio, che non solamente afflisse quella grande & opulente Città: ma insieme con la stupendissima Venetia, Padoa, Mantoa, & altre importanti Città d'Italia.

Sul margine della stessa pagina l'autore indica che il contagio colpì l'Italia negli anni 1575 e 1576: perciò è comprensibile che oggi si presti fede a questa indicazione, che fa di don Nicola una vittima del morbo dilagato a Milano tra il '75 e il '76.

Meglio informati siamo sull'anno di nascita del Vicentino: precisi riferimenti assicurano ch'essa avvenne a Vicenza nel 1511. Innanzi tutto il frontespizio del suo trattato reca un ritratto dell'autore con la scritta *Nicolas Vicentinus anno aetatis sue* XXXXIIII. Poiché l'opera fu data alle stampe per la prima volta nel 1555, si deduce facilmente che Nicola nacque nel 1511. Questa conclusione è poi confermata da un passo dello stesso trattato (cc. 10-10v), ove l'autore osserva di aver cominciato la sua opera *nella mia età de gl'anni quaranta nel mille cinque ce[n]to e cinquanta, l'anno Santo, nel felicissimo Pontificato di papa Giulio III*. Se si suppone ch'egli non avesse ancora compiuto il quarantesimo anno quando cominciò a scrivere, una semplice sottrazione ci riconduce al 1511.[1] Un documento pubblicato da mons. Mantese testimonia inoltre in modo incontrovertibile l'origine vicentina di don Nicola: quando egli fu eletto maestro di cappella nella cattedrale vicentina nel 1563, il relativo atto notarile afferma: ... *omnes unanimes et concordes elegerunt et deputaverunt, venerabilem dominum presbyterum Nicolaum de Vicentinis clericum vicentinum*. Il Mantese ne trae attendibile conclusione che *Vicentini* era forse il cognome della famiglia di don Nicola; *Vicentino* invece potrebbe essere o una corruzione del nome di famiglia, oppure l'aggettivo toponimico con il quale un personaggio soleva indicare agli stranieri la propria origine. D'altro canto, a sicura convalida di questa interpretazione, nel foglio descrittivo dell'arciorgano stampato a Venezia nel 1561 l'inventore si firma esattamente così: *Don Niccola Vicentino di Vicentini*.

Notizie relative ai primi anni da lui vissuti a Vicenza mancano del tutto; ma è congettura fondata che Nicola non sia rimasto estraneo all'influsso dell'umanista vicentino Giangiorgio Trissino, allievo di Nicolò Leoniceno, il quale aveva tradotto dal greco in latino e dedicato al papa Leone X gli *Harmonica* di

[1] In passato l'accertamento dell'anno di nascita non era univoco. Non merita cenno la posizione di chi, scambiando il cardinale Ippolito II d'Este, protettore di Don Nicola, con suo zio Ippolito I, aveva anticipato l'attività del Vicentino al 1492 circa. Va piuttosto corretta la proposta di qualche studioso, che indicava come data di nascita il 1513; tale indicazione è senza dubbio erronea perché fondata su un banale equivoco. Infatti il trattato del Vicenitno fu ristampato nel 1557 utilizzando immutato il medaglione del frontespizio: chi non conosceva la prima edizione, grazie al medesimo calcolo operato da noi, era condotto al 1513. Tuttavia, bastava confrontare la conclusione con il riferimento all'anno santo indetto da Giulio III — riferimento rimasto ovviamento inalterato — per notare la contraddizione tra le date emergenti.

Claudio Tolomeo. Anzi una lettera del Trissino, che presentava nel 1541 la stessa traduzione del Leoniceno al nuovo pontefice Paolo III, contiene un passo che, pur essendo assai noto, ritengo opportuno trascrivere, poiché è una testimonianza di sommo interesse, che riflette l'eco dei dibattiti vivi tra i dotti della città in tema di cultura musicale. Eccone il testo nella traduzione del Mantese:

> Penso che non a te [Paolo III] solamente [...] ma che a nessuno anche di mediocre cultura, siano nascosti i difetti della musica dei tempi nostri. Giacché oltre l'enarmonico e il cromatico, i due generi ignoti all'età nostra, le fa difetto anche nel diatonico, di cui unicamente si giova, quella squisitezza e quella perfezione, che vi ebbero gli antichi...

A parte il riscontro di temi che anticipano la problematica alla quale il Vicentino dedicherà la vita, è lecito chiedersi donde mai giungesse anche a Vicenza la spinta per interessi così specialistici. La risposta non può essere che una: la prossimità di Venezia, dove il fiammingo Adriano Willaert, maestro di cappella a S. Marco, aveva avviato i suoi esperimenti sul cromatismo musicale. Questa circostanza favorì nell'accolta dei dotti riuniti dal Trissino a Villa Cricoli le erudite dispute sui generi musicali degli antichi, alle quali presumibilmente Nicola non fu estraneo, tanto più che — e questo è noto — egli venne presto in personale contatto con le idee e gli insegnamenti del Willaert. Ha il sapore di vanto orgoglioso quanto il Vicentino fece stampare nel titolo stesso del suo *Libro primo di madrigali* (Venezia, 1546), ove si definisce *Del unico Adrian Willaerth discipulo*; nella prefazione alla medesima opera poi si legge che l'autore aveva *dispensato alquanto di tempo appresso il divino M. Adriano Vuillaert* (*divino dico per non me occorrere nome con che possi più & meritamente honorarlo*)...

Purtroppo, non abbiamo elementi per determinare quanto tempo don Nicola sia rimasto alla scuola del Willaert; ma il periodo non fu breve, se dobbiamo credere a Ghiselin Danckerts (incontreremo più avanti questo personaggio), secondo il quale le ricerche del Vicentino e i suoi esperimenti sulla musica antica datavano almeno dal 1534, quando Nicola aveva ventitre anni. Inoltre, fu senza dubbio in questo periodo — ma mancano anche a tale riguardo dati precisi — che Nicola fu ordinato

prete (non ha fondamento la notizia del Burney, che lo dice appartenente all'ordine benedettino).

Neppure la data d'un altro avvenimento, importante premessa di sviluppi che durarono per buona parte della sua vita, è conosciuta: mi riferisco al trasferimento di don Nicola a Ferrara, intorno al 1535. Non è da escludere lo zampino del Trissino, che era in ottimi rapporti con gli Estensi; mentre non risulta da alcuna prova documentaria ch'egli vi andasse a far parte della cappella ducale. Si sa per certo invece — così riferisce il Danckerts — che don Nicola fu cappellano del card. Ippolito, e la notizia è confermata da un elenco di cantori del cardinale (redatto nel 1554 e ora presso l'Archivio di Stato di Modena), ove figura appunto il suo nome; è venuto alla luce, infine, un documento che elimina ogni incertezza: in una lettera autografa diretta nel 1555 al duca di Mantova il musicista si sottoscrive: *Don Nicola Vicentino, Musico dell'Ill.mo et R.mo [card.] di Ferrara.*

Malgrado l'assenza d'un legame ufficiale con la cappella di corte, appare certo che don Nicola insegnò musica a parecchi membri della famiglia del duca Ercole II. Anzi è lo stesso compositore a informarci che il *Signor Principe di Ferrara Alfonso Estense [...] ha con somma celerità e gratia imparata* la teoria e la pratica della nuova armonia; né diversamente ci dice di Suor Leonora, zia di Alfonso, che nella sua vita claustrale, *fra li continui studij delle buone lettere accompagna mirabilmente la Teorica & prattica delli tre generi musicali, insieme con instrumenti.* Inoltre le principesse Lucrezia e Leonora (chi non ricorda il Tasso?) *hanno fatto tanto profitto in questa scienza che sono degnissime d'eterna lode* (c. 10v). Perfino Ercole II, il duca, e il cardinale Ippolito non disdegnarono di suonare e cantare la musica del Vicentino.

Nel frattempo la fama del musicista si andava affermando. Il 1546 vide uscire a Venezia il citato primo libro dei madrigali per cinque voci, dei quali l'intitolatura, che in parte già conosciamo, suona:

> Del unico Adrian Willaerth discipulo / Don Nicola Vicentino / ... per theorica / et pratica da lui composti al nuovo modo / dal celeberrimo suo maestro / ritrovato.

L'opera era stampata in quegli anni quaranta dominati nelle Venezie dal magistero del Willaert (1490 c. - 1562) e di Cipria-

no de Rore (1516 c. - 1565), uno dei suoi più insigni discepoli, sulla scia dei quali era attivo un folto gruppo di compositori dalla personalità più o meno di rilievo, ma tutti gravitanti attorno a Venezia: Perissone Cambio, Girolamo Parabosco, Claudio Veggio, Jacques Buus, Baldassare Donato. In questa temperie vide la luce quella che forse fu l'opera prima del Vicentino. Essa consta di diciannove madrigali su testi in gran parte di Luigi Cassola o di pochi altri (Girolamo Fraccastoro, Giovanni Guidiccione, Jacopo Sannazaro, il Petrarca: presenti ciascuno con un testo). I poeti citati, e soprattutto il Cassola, si collocano nel filone dei petrarchisti e le loro rime hanno meritato un giudizio piuttosto severo dall'Einstein, il grande studioso del madrigale italiano, per il quale «sono in parte privi di originalità e in parte enfatici». E aggiunge: «Nessuno di questi madrigali e pochi sonetti hanno dignità letteraria».[2]

L'opera è dedicata alla contessa Lucrezia Chiericati, che sappiamo figlia di Valerio autore d'un *Trattato sulla milizia* e sorella d'un altro Valerio, uno dei fondatori dell'Accademia Olimpica. Lucrezia, che andò sposa a Battista Thiene, fratello di S. Gaetano, è elogiata calorosamente da don Nicola per le sue conoscenze musicali. Non si sorprenderà — scrive don Nicola —

> di questo modo raro di comporre, anzi da questo conoscerà et mostrerà altrui quanto miseri siano stati li tempi passati essendo stati privi per fin'hora delli veri concenti musicali con fatica et ingegno dal maestro [i.e. Willaert] ritrovati.

Qual è dunque la scoperta del Willaert imitata dal Vicentino? Non è facile dirlo con una formula. Secondo il Kaufmann, le innovazioni riguardavano: 1) la maggiore ampiezza con cui la forma poetica è trattata dalla musica; 2) la più larga adozione di «cadenze evitate», che consentono la continuità del testo senza interruzione della musica; 3) il frequente cambio della struttura modale; 4) dissonanze melodiche e armoniche fondate sulla natura delle parole; 5) la ricerca degli «affetti» affidata all'uso degli intervalli secondo la teoria sviluppata poi nel trattato; 6) le entrate incrociate delle varie voci; 7) il persistente verticalismo nell'applicazione del testo, in direzione armonica piuttosto che polifonica. Anche se, nel complesso, il cromatismo

[2] Tolti la canzone del Petrarca e il madrigale del Sannazaro, i testi si allineano con quella produzione poetica italiana che — dopo il 1530 — abbandonava gradualmente una rigida struttura metrica per assumere più libere movenze quali erano richieste dalla musica.

giuoca un ruolo ridotto in questi madrigali, molti dei tratti enunciati potrebbero trovare riscontro in quella particolare fase stilistica delle arti plastiche e figurative che gli storici hanno denominato «manierismo». Un cenno a parte meriterebbe la composizione conclusiva della silloge, cioè il madrigale spirituale anonimo intitolato *Capitolo de la passione di Christo*, che per moduli arcaicizzanti e per la trattenuta espressività richiama analoghi brani dell'età frottolistica. Due anni dopo l'edizione della raccolta, e dunque nel 1548, il primo dei madrigali ivi stampati (*La pastorella mia*) fu pubblicato in una intavolatura per liuto ad opera di Julio Abondante.[3]

È perfino probabile che, all'inizio degli anni quaranta, al Vicentino sia stata dedicata una composizione letteraria dall'umanista ferrarese Giglio o Lilio Giraldi. Questi nel 1545 pubblicò l'opera *De Deis gentium*, il cui quinto «Syntagma» o «Discorso» intitolato *De Plutone, Proserpina et Caeteris Deis inferis* reca la dedica *ad Nicolaum Vicentinum*. Purtroppo non c'è nessun appiglio per accertare che il personaggio della dedica sia il nostro musico. Se così fosse, saremmo pure informati che la scelta d'un simile argomento (le divinità infernali) era dovuta alla immatura scomparsa d'un fratello di Nicola di nome Benedetto.

D'altro canto, che don Nicola intrattenesse fitte e fruttuose relazioni con i circoli ferraresi della cultura umanistica non ci stupisce. Basta osservare la disinvolta sicurezza con la quale, indirizzandosi ai lettori del suo trattato, parla di

> questa nostra lingua, che adesso usiamo, per haver quasi tante regule, quanti ha Scrittori: leggendone talhor'uno, talhor'un'altro per mio spasso, m'è parsa proprio quel Protheo, ch'à posta sua si mutava in diverse forme; per la qual cosa, attaccandomi hora all'osservation di questo, hor di quello, so' quasi divenuto anchor io un nuovo Vertunno (2v).

E più avanti, dopo aver osservato che l'immenso campo della sua fatica non gli aveva lasciato *tempo d'osservare ogni paroluzza* (o di *parlar Boccaccevolmente*), precisa d'aver voluto *seguire communemente l'uso di molte città Toscane*, che conservavano una notevole varietà di pronunzia e di grafia. E a questo punto, più con minuziosa acribia di linguista che con spensierato estro d'inventore, snocciola una serie di parole in coppia (*odire - udire*,

[3] *Intabolature di lautto libro secondo, Venezia*, Hieronimo Scotto, 1548; l'opera fu trascritta da Oscar Chilesotti in «Rivista Musicale Italiana» nel 1912.

debbono - deveno, domando - dimando, avertirà - avvertirà, satisfatto - sodisfatto, ecc.), la cui duplice forma non potrà essergli imputata a colpa, perché — com'egli scrive — *à imitation de' Greci, ho voluto seguire il vario uso della nostra lingua.* Questa sicura presa di posizione in campo linguistico rivela che l'autore s'era posto il problema della lingua e della grafia in modo consapevole; ne è indizio anche il vigile controllo operante nel corso dell'intero trattato, al punto che, tra le similari e coeve opere di teoria musicale, il volume del Vicentino si distingue per chiarezza espressiva e diligente cura formale. È questa un'osservazione che non ho trovato nella letteratura che lo riguarda, ma essa mi sembra pertinente e degna di opportuna evidenza.

Per tornare ora all'attività ferrarese di don Nicola, egli racconta d'aver trasmesso ad altri i frutti delle sue ricerche

> particularmente in questa inclita città di Ferrara, dove [...] a molti Signori e gentilhuomini intender facciamo la dolcezza di questa armonia, di cui senza modo invaghiti, si sono con ogni esquisita diligenza per impararla affaticati (10v).

Voci maligne di avversari — come il Danckerts — narrano invece che il Vicentino, recatosi una volta a Roma con il suo cardinale e avvicinato da più persone che erano rimaste impressionate dalla sua «ciarlataneria» e desideravano conoscere i segreti della nuova scienza, incontrarono un netto rifiuto; e ancor peggio, perché il Vicentino dichiarava che non avrebbe rivelato a nessuno i risultati delle sue fatiche, se non avesse prima ottenuto un posto proporzionato al lungo sforzo dedicato all'opera sua. Il Danckerts precisa ch'egli desiderava allora un posto nella cappella papale; ma, non avendolo raggiunto, si sarebbe infine impegnato di fronte a un notaio, il 25 ottobre 1549, a insegnare a cinque o sei familiari del card. Ridolfi il modo di eseguire le musiche dei generi cromatico ed enarmonico, a condizione che per dieci anni essi ne conservassero il segreto sotto pena d'una forte multa. È appena necessario aggiungere che — secondo il Danckerts — non fu difficile ai cantori romani rispettare i patti, quando si accorsero di quali nuove musiche si trattava.

L'avvenimento centrale e più documentato della vita di don Nicola fu la sua controversia con il musico portoghese e cantore pontificio don Vicente Lusitano. A tale episodio, nato — si direbbe — da un puntiglio un po' fanciullesco o da una braveria, ma causa di non piacevoli conseguenze per il Vicentino, è de-

dicata la parte finale del IV libro de *L'antica musica* (95r-98r); ma una versione dei fatti non sempre favorevole a don Nicola ci è stata pure conservata nel *Trattato sopra una differentia musicale* di Ghiselin Danckerts, che giace ancora inedito nella Biblioteca Vallicelliana di Roma. Ecco come il Vicentino narra l'inizio della vicenda:

> Io Don Nicola, ritrovandomi in Roma nell'anno 1551 & essendo in un ridotto ove si cantava, & nel ragionare della musica intervene un modo di disputare fra il reverendo Don Vincentio Lusitanio & Io, & il nostro principal parlare fu questo, che il detto don Vincentio Lusitanio era d'oppinione che la musica che allhora si cantava era diatonica: & Io in modo di disputare li rispuosi che non era diatonica semplice & che le compositioni che si usavano erano miste, delle parti più lunghe del genere cromatico & del enarmonico... (95r).

Ne nacque una scommessa e la materia controversa fu sottoposta al giudizio di due esperti cantori papali: Bartolomeo Escobedo, un prete di Segovia, e il più volte ricordato Ghiselin Danckerts, ai quali più tardi per risolvere eventuali posizioni di parità fu aggiunto un terzo giudice: Giulio da Rozzi. A quanto sembra, vi furono vari incontri nei quali le due parti esposero le rispettive posizioni. Alla fine i due contendenti furono invitati a mettere per iscritto le proprie tesi e il dibattito si concluse il 7 giugno 1551 nella cappella apostolica vaticana, alla presenza dei cantori papali e di altre personalità ecclesiastiche, con una sentenza favorevole al Lusitano.

Don Nicola accettò il verdetto, ma inserì nel suo trattato copia dei documenti forniti dal Lusitano e da lui stesso *acciò che ognuno possi giudicare bene le nostre differenze, & considerare se la sententia fu data giustamente, et se le nostre differenze furono intese dalli Giudici* (95v); né tralasciò un'allusione alle *parole, che per ragione & per giustitia, disse lo Illustrissimo Cardinale a Don Vincentio della ingiustitia & del torto che mi fecero li Giudici* (95r), accennando infine, con sottile astuzia, all'inquietudine del Lusitano quando venne a sapere che la documentazione del dibattito sarebbe stata pubblicata.

Tornato a Ferrara dopo questo insuccesso, don Nicola andò nel 1552 a Siena, dove il suo cardinale era stato inviato dal re di Francia Enrico II per sostenere la resistenza dei senesi contro l'imperatore Carlo V. La scomoda posizione in una città assediata (capitolò infatti nell'aprile del '55) durò fino al giugno del

'54, quando il cardinale con il suo seguito rientrò a Ferrara. Ma nel 1555 — scrive don Nicola — *occorse al mio Signore & Patrone ritornare a Roma, ove con l'aiuto di Dio hora siamo...* (95v).

E proprio a Roma nel 1555, come si ricorderà, uscì la prima edizione dell'opera teorica del Vicentino, della quale trascrivo per esteso la titolatura che bene spiega le finalità del trattato: *L'antica musica / ridotta alla moderna / prattica, con la dichia/ ratione, et con gli essempi / de i tre generi, con le / loro spetie. Et con l'inventione di uno / nuovo stromento, nel quale / si contiene tutta la / perfetta musica, con / molti segreti / musicali* (In Roma, appresso Antonio Barre, 1555). Che l'opera sia nata — secondo l'opinione da alcuni sostenuta — come puntualizzazione e sviluppo degli argomenti recati dal Vicentino nella disputa contro il Lusitano, è ora smentito da un documento appena scoperto e non ancora pubblicato, del quale si darà notizia in un prossimo numero della «Rivista Italiana di Musicologia». Tale documento prova che il Vicentino teneva, per così dire, nel cassetto fin dal 1549 un lavoro preparato per la stampa; per questo scritto, che aveva allora un titolo più modesto (*Sul genere enarmonico...*), egli chiese, appunto in quell'anno, al competente Organo di controllo veneziano l'autorizzazione di pubblicarlo. Poiché ciò non avvenne, si è indotti a supporre che don Nicola abbia esitato o atteso a lungo, per approfondire forse il suo tema e abbia poi allargato la trattazione fino ad includervi i documenti del dibattito romano.

Il trattato del Vicentino è diviso in cinque libri; ma la tesi fondamentale è esposta fin dalle prime pagine: si tratta d'una interpretazione personale dei citati generi della musica greca: il diatonico, il cromatico e l'enarmonico.

Secondo il Vicentino, il tetracordo, cioè l'antica serie tonale divisa in quattro suoni e derivata da Boezio e dai Greci, non doveva reputarsi come una unità, poiché la posizione di ciascuno dei suoni all'interno del tetracordo era in grado di rivelare a quale dei tre generi il tetracordo appartenesse. Così il *diatonico* è formato da tre toni e un semitono (serie di quattro suoni discendenti, come *mi-re-do-si*); il *cromatico* si ottiene abbassando d'un semitono il secondo suono discendente del tetracordo diatonico e consta perciò d'un *triemitono* (tre mezzi toni) + semitono + semitono (es. *mi-do diesis-do naturale-si*); l'*enarmonico* (il termine non ha nulla a che vedere con il significato assunto attualmente) risulta nel primo grado discendente dall'unione di

due toni (*dittono incomposto*) e dalla divisione del rimanente semitono in due quarti di tono (es. *mi-do-si-si*) (un punto collocato sopra la nota indica il quarto di tono). A giudizio dunque di don Nicola, per riconoscere il genere d'un tetracordo non è necessario osservare la serie completa dei quattro suoni; ad esempio sono sufficienti il *triemitono* (= terza minore) o un semitono per individuare il tetracordo cromatico; come basta il *dittono incomposto* (= terza maggiore) per assegnare il tetracordo al genere enarmonico. Da tali premesse sgorga naturale la conclusione del Vicentino, ossia che la musica generalmente eseguita — anche se il compositore o il cantore non lo sapeva — era una combinazione, un continuo amalgama dei tre generi. Si aggiunga a questa deduzione un secondo asserto del Vicentino: una musica composta secondo il genere diatonico, come esclusivamente usava la polifonia del suo tempo, non poteva essere perfetta; l'avevano tollerata gli antichi (fino ai primi musici rinascimentali) *in feste pubbliche, in luoghi comuni ad uso delle vulgari orecchie.* Invece soltanto i generi cromatico ed enarmonico, con i loro intervalli strettissimi, potevano offrire una musica aristocratica, idonea a *li privati sollazzi de' Signori e Principi, ad uso delle purgate orecchie, in lode di gran personaggi et Heroi...* (10v).

Sarebbe molto lungo e non poco tedioso continuare l'analisi del trattato, come s'è fatto per questo fondamentale aspetto. Basti una breve sintesi dei singoli libri, con l'aggiunta di qualche osservazione più generale. Il primo libro tratta ancora dell'origine e sviluppo delle note, dei segni musicali, degli intervalli o *salti.* Il secondo è dedicato alla nozione e agli esempi di consonanza-dissonanza; il terzo agli otto modi diatonici, alla *musica ficta*, alle cadenze, agli otto modi cromatici ed enarmonici. Nel quarto è esposta la dottrina delle chiavi e del tempo e si dànno regole per ogni tipo di composizioni; in appendice — come sappiamo — è raccontato il dibattito con il Lusitano. Il quinto libro infine descrive dettagliatamente l'archicembalo, uno strumento capace di riprodurre ogni suono e ogni intervallo dei tre generi. Viene spontanea la riflessione che il Vicentino, vistasi giudicare utopistica e inattuabile la sua dottrina sui tre generi, abbia voluto dimostrare in concreto la possibilità di produrli con uno strumento a tastiera; donde una lunghissima serie di minuziose prescrizioni relative alle misure e agli espedienti per accordare le due tastiere, di cui era fornito lo strumento, ciascuna

delle quali suddivisa in tre ordini di tasti capaci di creare tutti i suoni voluti, compresi naturalmente i quarti di tono. Come sappiamo, il Vicentino non studiò solo la possibilità teorica d'un simile strumento, ma lo realizzò in concreto e in più esemplari. E perché si sappia che ancor oggi vi sono persone disposte a dar credito a don Nicola, dirò che il suo archicembalo è stato ricostruito nel laboratorio dell'organaro Bartolomeo Formentelli sito a Pedemonte di Verona tra l'ottobre del 1973 e l'aprile del 1974, su disegni dell'arch. Marco Tiella tratti dall'opera del Vicentino. Il quale si preoccupò più tardi, nel 1561, di dare alle stampe un foglio con le istruzioni necessarie per costruire anche un arciorgano, su princìpi e con finalità non dissimili da quelli dettati per l'archicembalo (*Descrizione dell'arciorgano*, Venezia, Bevilacqua, 1561). Secondo il foglio descrittivo, l'arciorgano fu costruito da Vincenzo Colombo *eccellentissimo in questa professione di organi.* Il nuovo strumento *tutto disfatto e posto nei suoi forcieri non serà la carica d'un mulo, e sarà facile il metterlo insieme, e non v'andrà più tempo di quattro o cinque hore.*

Da un punto di vista più generale, si osserva che il Vicentino affronta nel trattato i problemi della teoria musicale in una prospettiva di empirismo e di praticità, omettendo gran parte del bagaglio di nozioni puramente speculative, che i trattati del Medio Evo si trasmettevano obbligatoriamente. Come gli altri teorici, anche il Vicentino ritiene erroneamente che il sistema modale del canto ecclesiastico sia la continuazione dei *tonoi* greci, dei quali si era ripristinato il nome (dorico, frigio, ecc.). In don Nicola emerge talora forte e vigile la consapevolezza che per la musica destinata ai riti religiosi (Mottetti e Messe) si debbano adottare i princìpi compositivi collaudati dalla tradizione. Ma il «Motettino allegro» delle cc. 62r-62v fondato sul graduale di Pasqua (*Haec dies*) è composto per dimostrare *che la musica Cromatica si può ca[n]tare nelle chiese ad alta voce...* (61v). Generalmente egli dà prova di notevole abilità nella composizione degli esempi musicali destinati a convalidare in sede pratica l'esposizione dottrinale: si vedano il madrigale delle cc. 52r-52v, scritto completamente nel genere diatonico, *ma che si potrà cantar à cinque modi differenti*; le misure iniziali del madrigale «*Soav'e dolc'ardore*» composto nel genere enarmonico (67r) e il breve mottetto in onore del suo cardinale, ove i tre generi sono presenti ciascuno in una frase musicale diversa (*Musica prisca caput*; 69v-70v).

Qua e là affiorano folgoranti intuizioni che giustificano pienamente la promessa dei *molti segreti musicali* iscritta nel titolo stesso del trattato. Così avviene dove scrive che *quando una parte salterà all'in giù per quinta, l'altra de' saltare all'in sù per quarta* [...] *acciò che la formatione dell'ottava venghi giusta* (88v-89r): una riflessione giudicata dal noto storico della teoria musicale Riemann la prima chiara espressione del concetto di risposta tonale, così importante per la posteriore teoria.

Altre osservazioni, suggerite sempre da pratico intendimento, riguardano la maniera e le regole della buona esecuzione:

> ...il cantante de' considerare la mente del Poeta Musico, et così del Poeta volgare ò Latino, & imitare con la voce la compositione, & usare diversi modi di cantare, come sono diverse le maniere delle compositioni... (94r).

Se il tempo ce lo consentisse, potremmo continuare con interessanti citazioni riguardanti l'improvvisazione delle ornamentazioni («gorgia» o «diminuzione»), la dinamica, il tempo, ecc. Tuttavia, a conclusione di questa rapida scorsa sul trattato del Vicentino, non è lecito omettere due testi che anticipano almeno d'un quarantennio i princìpi estetici della Camerata fiorentina. Il primo passo assume come punto di riferimento l'oratoria e le sue leggi, che sono paradigmatiche anche per l'esecuzione musicale:

> [L'oratore] hora dice forte, & hora piano, & più tardo, & più presto, e con questo muove assai gl'oditori [...]. Il simile de' essere nella Musica, perché se l'Oratore muove gli oditori con gl'ordini sopradetti, quanto maggiormente la Musica recitata con i medesimi ordini accompagnati dall'Armonia, ben unita, farà molto più effetto... (94v).

Nella *Descrizione dell'arciorgano* si leggono le seguenti parole quasi profetiche:

> Tra gli altri modi di comporre e di sonare ve n'è uno da comporre una Musica da far recitar ad un cantor solo con l'istrumento, e sarà Musica tale, che da quello s'udirà recitare ogni sorte di parole, over parlar alquanto alto accompagnato d'armonia.

Manca la formula barocca *recitar cantando*; ma la sostanza è già tutta presente in queste righe del Vicentino.

Il trattato fu ristampato, come s'è detto, nel 1557 presso lo stesso editore, ma non v'è traccia d'una presunta edizione del 1607; ora invece esiste la ristampa anastatica curata dal Lowinsky (1959).

È quasi certo che alcune allusioni critiche contro certi amanti del cromatismo e del genere enarmonico, che si leggono fin nella prima edizione (1558) delle *Istitutioni harmoniche* di Giuseppe Zarlino (l'altra grande opera di teoria musicale del '500), hanno come bersaglio il Vicentino; ma era il minimo che potesse accadergli, anche se don Nicola non era un uomo che si lasciasse scoraggiare dalle critiche.

Nel 1563, intanto, si presentò a don Nicola l'occasione di tornare a Vicenza, per dirigervi la cappella musicale del duomo. Nella cattedrale vicentina era ormai radicata una validissima tradizione polifonica che, a partire dalla prima metà del Quattrocento, durava ininterrotta, pur tra alterne vicende, e fu oggetto di fruttuose ricerche da parte di Gallo e Mantese. I Vescovi vicentini e il Capitolo della cattedrale furono solleciti nell'assicurare cantori e maestri di cappella di buon nome e di sicuro prestigio; basti ricordare per il secolo XV uomini come Beltrando Feraguti, Matteo da Brescia, Giovanni da Limburgia e, per il repertorio musicale, quelle lamentazioni a due voci di Giovanni de Quadris, ancor oggi conservate nell'archivio capitolare, che furono scoperte e pubblicate da chi scrive (esse sono il primo esempio completo di Lamentazioni polifoniche finora conosciute). La serie dei maestri continuò poi con Roberto il francese, Robino di Piccardìa, Rufino d'Assisi (siamo ormai in pieno '500) e Alessandro da Padova, che sembra aver occupato la carica di maestro ininterrottamente dal 1531 alla morte avvenuta nel 1563, quando appunto, il 9 gennaio, i canonici affidarono l'incarico a don Nicola. Putroppo non sono noti documenti sulla sua attività vicentina; ma, quasi in ossequio al detto *nemo propheta in patria*, il nuovo maestro non dovette sentirsi a proprio agio o forse mirava più in alto, se il 16 gennaio 1565 fu chiamato a succedergli il romano Ippolito Camaterò. L'atto di elezione di quest'ultimo afferma che il Vicentino *recessurus ex hac civitate renuntiavit officium*. D'altra parte già nel 1561, dando notizia dell'arciorgano, don Nicola, stanco forse del lungo servizio al card. Ippolito, aveva dichiarato la propria disponibilità a nuovi eventuali compiti. La parentesi vicentina l'aveva riportato tra le antiche conoscenze; ma nessun dato certo assicura di suoi rapporti con l'Accademia Olimpica attiva ormai da un decennio, anche se tali rapporti si debbono verosimilmente congetturare.

Dove don Nicola si sia recato, lasciata la città natale, è assolutamente incerto. Forse cominciò (o continuò) per lui quella

peregrinazione di città in città, per propagandare la sua musica, di cui ci dà notizia Vincenzo Galilei:

> haveva [...] alquanti suoi scolari, che in quel mentre ch'egli sonava l'enharmonio in particolare cantavano quella tal sorta di musica dal medesimo composta: la qual musica fece udire per tutte le principali città d'Italia et io in particolare l'udii in diversi tempi et luoghi, più volte...

Una delle città visitate dovette essere Milano, giacché in una lettera del card. Carlo Borromeo al suo Vicario Nicola Ormaneto di Verona, inviata da Roma il 31 marzo 1565, si legge:

> Aspettarò la Messa del Ruffo: et se costì in Milano si trovasse don Nicola della musica Cromatica [*si noti l'efficace appellativo con il quale ormai il Vicentino era conosciuto!*], potreste pregarlo anchor lui che ne componesse una, perché dal paragone di molti musici eccellenti meglio si potrà far giudicio di questa musica intelligibile...

Non è certo questa la sede per spiegare i ruoli svolti per la riforma della musica liturgica dopo il Concilio di Trento rispettivamente da S. Carlo Borromeo e dal polifonista veronese Vincenzo Ruffo, allora direttore della cappella del duomo di Milano, che ci ha lasciato alcune Messe composte secondo le indicazioni conciliari. Interessa piuttosto sottolineare la sicura conoscenza che il cardinale milanese aveva del Vicentino e la sua apertura verso un genere di musica d'avanguardia. Dati questi rapporti tra l'uomo di punta della riforma tridentina e don Nicola, non stupisce il fatto che nel 1570 (e forse anche prima) fosse riconosciuta a quest'ultimo una posizione quasi ufficiale nel clero milanese. È del 25 marzo di quell'anno, infatti, una lettera autografa del Vicentino, ora nell'Archivio di Stato di Monaco di Baviera, nella quale egli si firma *P[resbyter] Nicolaus Vicentinus, Sancti Thome Rector, Mediolani.*

Il titolo di *Rector* ha tratto in inganno alcuni studiosi, i quali o hanno pensato — come il Kaufmann — che il titolo completo fosse *Rector chori* o simili, oppure hanno scritto d'una parrocchia milanese affidata al Vicentino, ignorando che il termine *Rector* può designare anche oggi il prete incaricato del servizio liturgico in una chiesa o oratorio anche non parrocchiale, talora dotato d'un beneficio. Insomma poteva essere anche per don Nicola il modo di vedersi assicurato un cespite fisso; si aggiunga a ciò un ulteriore particolare facilmente intuibile, ossia che la

«sistemazione» di don Nicola in Milano non poté aver luogo all'insaputa del card. Borromeo.

Ma l'inquietudine e l'insoddisfazione sembrano pungolare ormai don Nicola. Ne è indizio proprio la citata lettera del 1570 fatta pervenire a Guglielmo V duca di Baviera forse attraverso i suoi agenti milanesi. Nella lettera don Nicola ricorda al duca bavarese il proprio *curriculum*, accenna all'archicembalo e all'arciorgano e gli dedica alcune sue composizioni allegate. In realtà, tra le righe della missiva traspare evidente l'attesa d'un invito a trasferirsi presso la corte bavarese. Ed è quello che, entro certi limiti, si verificò, dato che negli archivi bavaresi sono registrati pagamenti a favore del Vicentino e dell'organista e compositore milanese Giuseppe Caimo. Il legame tra i due, già accertato dal Kroyer per motivi stilistici, appare ora più evidente grazie ai pagamenti che provano la loro comune connessione con il duca Guglielmo. Quale fosse poi la natura delle prestazioni del Vicentino e del suo collega organista, non è possibile determinare. In attesa di più sicure informazioni, prudenza esige che i pagamenti non siano interpretati come prova d'una continuata presenza a Monaco, ma come ricompensa per compiti occasionali, come l'invio di nuove composizioni o l'esecuzione in particolari circostanze. In ogni caso, è certo che il Vicentino conservò il legame con Milano anche dopo il 1570, dato che in questa città nel 1571 uscì il quarto libro dei *Mottetti a cinque voci* e, nell'anno seguente, il quinto libro dei *Madrigali a cinque voci.*

Malauguratamente, del quarto libro dei mottetti possediamo soltanto la parte del *Quintus* scoperta nel 1957 da Colin Slim nell'Archivio del Duomo di Piacenza. Nel titolo di quest'opera stampata dal milanese Paolo Gottardo Ponzio si legge *Archimusici / theorici et practici / et novae harmoniae inventoris / Nicolae Vicentini / Moteta...* La raccolta è dedicata al conte Lodovico Galerato (di Gallarate), che dovette essere un cultore delle arti o un mecenate, poiché anche un'opera del Caimo gli è dedicata.[4]

[4] La stampa del Vicentino consta di quindici mottetti, i cui testi derivano in gran parte dai libri liturgici anteriori alla riforma di Pio V (1570) e sono anzi abbastanza inconsueti poiché comprendono, oltre ad alcuni inni, brani di epistole e di lezioni del mattutino, responsori, ecc. Ciò legittima il sospetto che non fossero destinati a un preciso scopo liturgico, tanto più che alcuni di essi recano una dedica: il XIII, ad esempio, fu scritto *In obitu Illustris. Blancae Pansanae de Carcano Mediolanensis.* Dal punto di vista musicale, per quanto è possibile giudicare dal-

Il *Quinto libro dei madrigali* a cinque voci, che ripete in italiano il titolo del libro di mottetti, fu stampato ancora dal Ponzio, per iniziativa — come s'è detto — di Ottavio Resino discepolo di don Nicola. Contiene dodici composizioni e presenta vari motivi d'interesse, poiché ha visto la luce ben ventisei anni dopo il *Primo libro*, che — come sappiamo — costituisce con il *Quinto libro* la coppia di collezioni madrigalistiche a noi pervenuta: la prima raccolta quasi all'inizio dell'attività compositiva, la seconda nell'epoca della piena e sperimentata maturità. La differenza si nota fin dai testi che, nel libro più tardo, sono in prevalenza sonetti (quattro del Petrarca, uno dell'Ariosto), con un notevole balzo di qualità nel livello delle poesie preferite dal Vicentino, comprese quelle anonime. La musica stessa rispecchia ora la tradizionale divisione tra l'ottava e la sestina del sonetto e, anche se si estende con insolita ampiezza, è riscattata dal pericolo di prolissità grazie alla struttura bipartita. Tuttavia il tratto che più colpisce in queste musiche è il cromatismo spinto oltre ogni limite; la linea melodica procede spesso per semitoni; abbondano gli intervalli «proibiti» e gli accordi inconsueti. L'accentuata ricerca di effetti armonici è ampliata da una scrittura omofonica, spesso nello stile nota-contro-nota. Brevi sezioni in contrappunto imitativo aprono talora le due parti, ma lasciano ben presto il posto a uno stile accordale o semiaccordale. In complesso, l'armonia imitativa recede a tutto favore della relazione verticale tra le voci, che diviene dunque il mezzo privilegiato per esprimere il contenuto emozionale delle parole. Anche la tendenza pittorico-figurativa è fortemente ridotta a paragone dei madrigali del primo libro, ed è qui sostituita da più sottili e sapienti giochi armonici. L'ultima composizione, inoltre, è un *unicum* nel senso che è il solo brano strumentale del Vicentino. È intitolato *La bella* e reca come sottotitolo *Canzona da sonare*, una scritta che le attribuisce la priorità cronologica nel fortu-

l'unica voce superstite (si noti che solo il primo brano della collezione ci è giunto quasi completo in un'antologia di opere di vari autori, tra cui Willaert e Cipriano de Rore), questi mottetti sembrano costruiti con criteri fondamentalmente cromatici su un principio accordale piuttosto che contrappuntistico. La tendenza pittorica vi occupa un ruolo assai importante, anche se inferiore rispetto alle raccolte di madrigali. In vari brani ricorre la scritta *mutata voce*, che sembra prescrivere un'esecuzione a sole voci virili in coerenza con il genere contemplativo o penitenziale del testo.

La numerazione di questa stampa (*Quarto libro...*) suppone che tre precedenti raccolte di mottetti siano perdute o non siano ancora state identificate. Da una di queste collezioni deriva forse il mottetto *Infelix ego* conservato quasi completo nel ms. B. 223-33 della Biblioteca Proske di Regensburg, ove è notevole la linea del-

nato genere che avrà lunga vita tra i compositori dell'ultimo '500 e dell'età barocca. Essa non è ancora svincolata dalla tipologia della *canzona alla francese* e fu giudicata dal Cesari «priva di genialità», «con una polifonia abile ma inerte», «fredda e compassata», eco fedele degli insegnamenti d'un maestro come il Willaert. Tuttavia la composizione, più che per il suo valore intrinseco va ricordata per la sua importanza storica, giacché essa aprì la via a una vasta letteratura, impreziosita, nella sua prima fase, dalle opere di Cristofano Malvezzi, Giorgio Mainerio, Marco Antonio Ingegneri, Lodovico Agostini, Fiorenzo Maschera, Claudio Merulo, ecc.

Altre isolate opere del Vicentino ci sono giunte manoscritte o in stampe antologiche. Nel 1572, in *Mellange de Chansons...*, Paris, Le Roy & Ballard, fu incluso, come unica opera italiana, un madrigale a sei voci di don Nicola sul sonetto del Petrarca *Passa la nave mia colma d'oblio.* Il madrigale rivela un accurato ruolo del cromatismo in funzione espressiva del testo: ad esempio, le parole *Pioggia di lagrimar* sono rese da una lunga lenta serie discendente di semitoni. La sua inclusione nella raccolta parigina dà la prova inequivoca della stima di cui il Vicentino godeva in Francia. Ne è conferma anche un passo d'una lettera inviata nel 1574 dall'editore Le Roy a Orlando di Lasso, che era allora al servizio del duca di Baviera, ma desiderava passare alla corte del re di Francia Carlo IX. Le Roy scrive d'aver presentato al re alcune opere in stile cromatico e d'aver notato che il sovrano non solo gradiva la musica del Vicentino, *de la quelle il faisoit grand cas*, ma che, secondo alcuni, avrebbe perfino esclamato: «*Orlando ne sauroit faire de ceste musique cromatique!*». Un accostamento — non lo si può negare — assai lusinghiero per don Nicola! Che poi alcuni musicisti francesi, come Pierre Sandrin (che era stato a Siena insieme con il card. Ippolito e il Vicentino), lascino trasparire dalle loro opere indubbi influssi delle teorie del Vicentino, oppure che altri citino addirittura il suo pensiero sulla cantabilità (nel senso di possibilità di eseguirli con la voce umana) dei piccoli intervalli, ciò non potrà apparire che un fatto perfettamente consentaneo ai precedenti sopra ricordati.

Un'altra composizione completa, il mottetto a sei voci *Heu mihi Domine*, è di sommo interesse, perché è l'unico brano sa-

l'*Altus*, che canta quasi su un disegno ostinato soltanto le parole *Miserere mei Deus*: una reminiscenza certa del celebre *Miserere* di Josquin, che aveva adottato la stessa tecnica.

cro del Vicentino in linguaggio cromatico. La fonte di questo mottetto è costituita da fogli manoscritti legati alla fine della copia dei *Magnificat octo tonorum...* di Orlando di Lasso (Nuremberg, Theodor Gerlatz, 1567) conservata a Wroclaw in Polonia. Se un indizio cronologico si può dedurre dalla data dell'opera di Orlando, esso ci porterebbe all'epoca in cui il Vicentino andava sperimentando testi religiosi in scrittura cromatica, secondo quanto sappiamo dal card. Borromeo. Il testo corrisponde al responsorio che nella liturgia romana fa seguito alla lezione II del secondo notturno nell'Officio dei morti. La musica del Vicentino, che non assume la melodia gregoriana come *cantus firmus*, adotta la struttura responsoriale a B c B e sottolinea il lugubre tema del testo mediante l'uso d'un registro vocale basso, che fa pensare ad una tessitura per sole voci virili. Anche in questo caso è prevalente la costruzione accordale, si notano dissonanze melodiche e armoniche, mentre esclusivamente all'inizio della *secunda pars* ricorre una breve sezione in stile imitativo.

Un breve cenno, infine, alle opere non ancora trovate, delle quali abbiamo notizia dallo stesso don Nicola. Nella citata lettera al duca di Mantova egli allude a dieci madrigali a cinque voci, a un madrigale a sei, a un mottetto a sette e a un dialogo per dodici voci. Inoltre nel trattato egli fa riferimento ad *alcune lamentazioni a cinque voci* (70v) e di una cita pure la conclusione *Hierusalem*. In altro passo si legge ancora di dieci canoni e d'una messa costruita sul noto *cantus firmus* «Da pacem Domine».

Da Vincenzo Galilei siamo poi informati che anche il sonetto XC del Petrarca *Erano i capei d'oro a l'aura sparsi* fu musicato dal Vicentino; il Galilei precisa che questa musica insieme con altre *molte belle Cantilene* [...] *erano da quelli suoi giovani et fanciulli cantate con molta gratia, e così parimente sonate da lui.* Ancora una notizia, finalmente, proviene da un fascicolo attribuito a Gandolfo Sigonio, un nome che non si sa bene se sia da riferire a un personaggio realmente esistito o non sia piuttosto uno pseudonimo assunto dal bolognese Annibale Melone. Il libello è intitolato *Discorso* [...] *intorno à madrigali et à libri dell'antica musica ridutta alla moderna prattica di D. Nicola Vicentino* ed è incorporato alla fine de *Il Melone secondo...* di Ercole Bottrigari (Ferrara, Vittorio Baldini, 1602). Il Sigonio muove numerose critiche all'opera del Vicentino, contraddetto in questo dallo stesso Bottrigari, che si colloca invece sulla scia di don

Nicola. Ebbene, entrambi discutono passi di madrigali del Vicentino *adunati in quei due primi libri à quattro voci dell'Arcimusico*. A parte l'ironia che quest'ultimo epiteto suscita nel Sigonio (e, confessiamolo pure, l'autodefinizione suona anche a noi impettita e vanitosa), ci preme registrare l'esistenza di almeno due libri di madrigali a quattro voci, di cui non sapevamo nulla. Circa tali musiche ci è noto esclusivamente il giudizio del Sigonio, che poi non è del tutto negativo, se trova l'armonia non sgradevole, pur predicendo che ben presto esse sarebbero divenute noiose, sia per povertà d'invenzione contrappuntistica, sia perché le voci procedono continuamente insieme. In più — rileva sempre il Sigonio —

> questo Arcimusico non osserva punto la Regola del Contrapunto. Percioche si trova nelle sue Compositioni ch'ei si parte dalla Quinta, & salta alla Duodecima: E poi torna alla Quinta per movimenti contrarii, se separati.

A questo egli aggiunge altri rilievi, ai quali peraltro il Bottrigari contrappone citazioni da polifonisti precedenti, come Cipriano de Rore, Costanzo Porta, ecc., che dànno ragione al Vicentino. E poi — conclude il Bottrigari — com'è pensabile che un maestro come il Willaert ignorasse le regole del contrappunto? Ma il problema-chiave era un altro, quello toccato precisamente dall'ultima critica del Sigonio, secondo cui il cromatismo del Vicentino adottava intervalli

> irrationali, e sproportionati senza considerar punto la sua Natura; li quali sono tanto stravaganti, e discommodi da intonare giustamente, che [...] sono contra ogni ragione, & Regola osservata dalli buoni, & Eccellenti musici...

Dunque il criterio profondo e ultimo, che a cavaliere tra il '500 e il '600 faceva schierare i musici tra i fautori o i detrattori del Vicentino, era la loro adesione a un immobilismo passivo legato al rispetto delle antiche norme o lo slancio coraggioso che non temeva le innovazioni. Da che parte stesse il Vicentino e da quali posizioni partissero gli strali contro di lui non è necessario dire.

Ma, come ognun vede, siamo ormai lontani dalla vicenda biografica di don Nicola, morto forse in un lazzaretto a Milano e

sepolto in una fossa comune, secondo le crudeli necessità dei tempi di peste. Il suo nome tuttavia divenne una bandiera e sarebbe facile — ma ora assolutamente fuori luogo — seguire il filone dei suoi seguaci e quello dei suoi avversari. Qui basti ricordare che l'insuccesso toccatogli nel dibattito con il Lusitano ebbe un negativo influsso sulla sua reputazione tra i posteri e che i suoi critici movevano sempre da una prospettiva storica di conservazione (come lo Zarlino) o addirittura reazionaria (come il Danckerts e, più tardi, l'Artusi). Solo il Doni, ch'io sappia, fondò il suo rimprovero sulla concreta e giustificata accusa d'aver frainteso la teoria dei greci.

Tra coloro che si fecero positivamente eco della sua fama va ricordato Paolo Lomazzo, il quale, scrivendo nel 1584 che il ritratto dei musici famosi era un eccellente tema per la pittura, enumerava Willaert, Zarlino e il Vicentino come i più eminenti compositori di polifonia. Francesco Patrizi nel 1586 celebrava la casa Estense per la protezione accordata, oltre che a Guido d'Arezzo (Pomposa), al Fogliani, a Josquin des Prez, al Willaert, al de Rore e al Vicentino. Finalmente il grande Luzzasco Luzzaschi, organista del duca Alfonso II di Ferrara, non solo imparò a suonare l'archicembalo (per una buona esecuzione sembra che fosse indispensabile il suo virtuosismo), ma per questo strumento scrisse su misura alcune composizioni.

Ispirato a un'apparente comprensiva bonomia, ma in realtà assai riduttivo è il giudizio sulla musica cromatica ed enarmonica formulato da Vincenzo Galilei:

> et dubito anco ch'ella non piacesse al medesimo Don Niccola: ma avvenne credo io a lui, quello che a molti altri occorrer suole; et questo è che inavertentemente usan loro quello che merita lodo per loro semplicità biasimare et lodare quello che merita di esser biasimato et reputandosi dopo a vergogna il contradirsi ne stanno ostinati...

Il Vicentino dunque, ghermito dalle sue stesse ricerche e dalle sue invenzioni, non avrebbe più avuto il coraggio o la forza di liberarsene e di ripudiarle. Ma qual è la verità? A distanza di quattro secoli, quale può essere la nostra valutazione di Nicola Vicentino come uomo e come teorico della musica?

Don Nicola, ammaliato fin dalla prima giovinezza dal proble-

ma dei generi musicali greci, vi si dedicò con tutte le forze e per tutta la vita: un appassionato, tenace, battagliero e forse caparbio impegno, attuato con la lucida risoluzione di chi sa dove e come vuole arrivare. Non fu lo studioso aperto alla suggestione d'interessi vari o, peggio, dispersivi. Tenne in serbo per almeno quindici anni il primo frutto delle sue indagini e riflessioni, lo completò e lo limò fino a darci un'opera esemplare. Poi — se si eccettua il foglio illustrativo dell'arciorgano — più nulla. Lo si direbbe un cerebrale, ma sarebbe falso: si pensi all'inattesa scommessa con il prete portoghese e all'ardore quasi d'apostolo che lo spinse a far conoscere il suo tesoro, con il gruppetto dei suoi esecutori e, forse, il mulo che portava sulla soma l'intero arciorgano. Anche la polifonia ch'egli continuò a scrivere era ordinata al medesimo scopo. Infine, l'approdo a Milano e, prima della morte, l'estrema lusinga d'una sistemazione più vantaggiosa e degna dell'Arcimusico, qual egli si sentiva e voleva che gli altri sapessero.

La valutazione del Vicentino teorico dev'essere necessariamente più articolata. Molti punti a suo favore sono già stati accennati; ma, da un angolo visuale più ampio, bisognerà aggiungere che le sue teorie erano assai più vicine alla realtà della pratica musicale del suo tempo di quanto i suoi critici potessero supporre. Inoltre i più radicali e utopistici estremismi della sua dottrina (leggi «enarmonio», ecc.) trovano nella musica d'oggi (per esempio nella musica elettronica e concreta) un così vasto campo di applicazione, che neppure il più fanatico assertore delle tesi del Vicentino avrebbe mai sospettato. Quanto poi alla sua posizione circa il rapporto tra parole e musica e il primato dell'espressione su ogni forma di precettistica, si potrebbero moltiplicare le citazioni dal suo trattato, ove abbondano affermazioni come le seguenti: *il fine della Musica è di satisfare à gl'orecchi* (93v); *dilettare a gl'orecchi con l'Armonia* (80v); *la musica fatta sopra parole, non è fatta per altro se non per esprimere il concetto et le passioni et gli effetti di quelle con l'armonia* (86r). Nessuno potrà negare la modernità d'una simile concezione sfociata in quell'estetica della musica ch'è a fondamento del gusto musicale barocco. Mi sia consentito di concludere con una citazione da Gian Francesco Malipiero: non soltanto egli affermava che il Vicentino, pur movendo dallo stesso punto di partenza matematico e filosofico comune a tutti i trat-

tatisti anteriori a lui o suoi contemporanei, *vide una scienza musicale più libera, più moderna*, ma a lui dedicò questo epigrammatico riconoscimento: *Nicola Vicentino fu il solo che intuì e quasi profetizzò l'avvento di un Gesualdo da Venosa, di un Claudio Monteverdi e di tutta la musica dell'avvenire.*

GIULIO CATTIN

NOTA BIBLIOGRAFICA

O. CHILESOTTI, *Di Nicola Vicentino e dei generi greci secondo Vincentio Galilei*, in «Rivista Musicale Italiana», XIX (1912), pp. 546-565; H. ZENCK, *Niccolò Vicentino, L'antica musica (1555)*, in *Theodor Kroyer Festschrift*, Regensburg 1933; D. P. WALKER, *Musical Humanism in the 16th and Early 17ht Centuries*, in «The Music Review», II (1941), pp. 1-13; 111-121; 220-227; 288-308; III (1942), pp. 55-71; G. MANTESE, *Storia musicale vicentina*, Vicenza 1956; C. V. PALISCA, *A Clarification of «Musica Reservata» in Jean Taisnier's «Astrologiae», 1559*, in «Acta Musicologica», XXXI (1959), pp. 133-161; E. E. LOWINSKY (a cura di), *Nicola Vicentino: L'antica musica ridotta alla moderna prattica...*, Kassel 1959 (Documenta Musicologica): rist. anast. dell'edizione Barre, Roma 1555; H. W. KAUFMANN (edit.), *Nicola Vicentino: Opera Omnia*, American Institute of Musicology 1963 (Corpus Mensurabilis Musicae, 26); A. GALLO - G. MANTESE, *Ricerche sulle origini della Cappella musicale del Duomo di Vicenza*, Venezia-Roma 1964 (Civiltà veneziana, Saggi, 15); G. MANTESE, *Memorie storiche della Chiesa vicentina*, vol. III/2ª parte (1404-1563), Vicenza 1964; vol. IV/1ª parte (1563-1700), Vicenza, 1974; H. W. KAUFMANN, *The Life and Works of Nicola Vicentino (1511 - c. 1576)*, American Institute of Musicology 1966 (Musicological Studies and Documents, 11): il contenuto di questa monografia era stato anticipato dall'autore in articoli apparsi in varie riviste; E. E. LOWINSKY, *The musical Avant-garde of the Renaissance or: the Peril and Profit of Foresight*, in *Art, Science and History in the Renaissance* (edit. Ch. Singleton), Baltimore 1968, pp. 113-162; H. W. KAUFMANN, *More on the tuning of the Archicembalo*, in «Journal of the American Musicological Society», XXIII (1970), pp. 84-94; J. D. UPCHURCH, *A Manual for college brass quintet performance and its application to selected works of Nicola Vicentino*, Indiana University 1970 (dattiloscr.); D. HARRAN, *Vicentino and his rules of text underlay*, in «The Musical Quarterly», LIX (1973), pp. 620-632; G. F. MALIPIERO, *Il filo di Arianna*, Torino 1966; E. E. LOWINSKY, *The Problem of Mannerism in Music. An Attempt at a Definition*, «Studi Musicali». III (1974), pp. 116-123.