

SOCIETÀ ITALIANA DI MUSICOLOGIA

RIVISTA ITALIANA DI MUSICOLOGIA

VOL. XLII - 2007 - N. 2



FIRENZE
LEO S. OLSCHKI EDITORE
MMIX



LEONARDO RITRAE JOSQUIN: NUOVE CONFERME SULL'IDENTITA' DEL "MUSICO" DELL'AMBROSIANA

A Milano, nella sala 2 della Pinacoteca Ambrosiana c'è un dipinto, solo parzialmente compiuto, recante l'indicazione "Leonardo da Vinci – Musico", che ritrae un uomo ancora giovane, lo sguardo quasi perso, rivolto verso un immaginario "fuori" del quadro. Vestito d'un abito nero con una stola color pesca solo abbozzata e un copricapo rosso sopra una capigliatura biondo-rossastra invece assai ben definita, l'uomo regge con la mano destra un cartiglio (la cui pittura ci è giunta purtroppo assai danneggiata) contente delle note musicali ben visibili, altre meno evidenti e alcune iscrizioni invece piuttosto confuse. Sia l'identità dell'autore del quadro, che quella del personaggio ritratto sono stati negli anni al centro di discussioni e ipotesi anche contrastanti. Se gli studiosi di storia dell'Arte hanno oramai con una certa sicurezza identificato nel più famoso artista del Rinascimento l'autore del ritratto, questo articolo, sulla base di tracce emergenti da quadro stesso, mira a dare definitivamente un nome anche al Musico dipinto. Il nome di uno dei più straordinari musicisti di tutti i tempi.

Un volto, una pergamena

Il Musico dell'Ambrosiana è senza dubbio uno dei ritratti - simbolo del Quattrocento milanese. Il quadro ha superato nei secoli diverse peripezie, sia dal punto di vista di una sua lettura corretta, sia dal punto di vista fisico della conservazione, testimoniata quest'ultima dalla recente ispezione operata dall'Opificio delle Pietre dure di Firenze che ne ha sconsigliato lo spostamento a causa della scarsa solidità della tavola e dell'esiguo grado di stabilità del pigmento pittorico. Gli storici dell'arte hanno a lungo discusso sulla paternità dell'opera, attribuendola via via a Bernardino Luini, Leonardo da Vinci, Ambrogio de Predis o al Boltraffio e la stessa istituzione che ospita il quadro ha negli anni inventariato il ritratto alternativamente come opera di Leonardo o del Luini*1; negli ultimi anni l'attribuzione al maestro di Vinci è stata però quasi unanimemente accettata, pur se appaiono assai probabili sostanziosi interventi di Ambrogio de Predis, che di Leonardo fu allievo e collaboratore.

Fino agli inizi del secolo scorso dalla tavola emergeva un solo particolare in grado di attirare l'attenzione: il volto di un giovane uomo dallo sguardo intenso, dipinto con una tecnica notevolissima. Non finita la pittura dell'abito nero e del berretto rosso, appena abbozzato il colore della stola, il nero circondava completamente il volto. Anche la parte inferiore appariva dipinta di nero, pur se evidente era il fatto che questa pittura nera servisse a coprire qualcosa. Nessun particolare del quadro poteva condurre a un musicista, tanto che fino alla pulitura operata da Luigi Cavenaghi nel 1905 il soggetto era ritenuto un personaggio della corte sforzesca: si pensi che Agostino Santagostino in una pubblicazione del 1671 parlava del dipinto parlando di "un ritratto d'un dottore"**3, che P.P. Bosca nel suo "De origine et statu Bibliothecæ Ambrosianæ" del 1672, ne descriva il soggetto come "vultum Mediolanensis Ducis"**3 e che un inventario dell'Ambrosiana del 1685 lo definisse "un mezzo ritratto d'un duca di Milano con berrettino rosso" **4. Fu dunque solo con l'intervento di Cavenaghi del 1905 che venne riportato alla luce il particolare della mano reggente un foglio di musica. La pulitura dovette rivelarsi piuttosto difficile, soprattutto nella delicatissima zona del cartiglio. Nel suo studio edito nel 1987, Giulio Bora, parlando di detta operazione scrive: "Più leggera dovette essere l'asportazione del giallo-ocra in corrispondenza del cartiglio data la precaria leggibilità delle note musicali e delle scritte, alcune delle quali andate perse probabilmente a seguito di quell'intervento. La presenza di numerose tracce residue di quella tinta confermano tuttavia anche la cautela del restauratore."**5. A pulitura ultimata balza agli occhi come la qualità

pittorica della mano sia senz'altro inferiore a quella del volto, anche se risulta difficile attribuire ciò all'intervento di un secondo pittore, meno dotato, o allo stato di non compiutezza della parte, che fa sì che il rapporto spaziale tra la mano e il corpo risulti poco naturale.

Solo dal 1905 si poté dunque avere una completa visione del dipinto e delle due parti che lo caratterizzano dovendo servire a identificare il personaggio ritratto: un volto, dipinto sapientemente e una pergamena, mal conservata, retta da una mano forse a sua volta frutto del lavoro della mano di un altro pittore.

Fortuna Josquini (volti, abiti e note)

Nel 1972 fu pubblicato nella Nuova Rivista Musicale Italiana un interessantissimo articolo di Suzanne Clercx-Lejeune intitolato “Fortuna Josquini: a proposito di un ritratto di Josquin Desprez”, nel quale la musicologa belga tentava di riconoscere nel grande compositore piccardo il soggetto ritratto nel quadro di Leonardo. Il primo dei meriti di questo articolo era quello di confutare le tesi secondo le quali il musicista raffigurato fosse Franchino Gaffurio da Lodi, come sostenuto per primo da Luca Beltrami nel 1906, che basava però le proprie ipotesi su elementi quanto meno poco consistenti. Il più solido tra questi era il riconoscere in due poco chiari grafismi le sigle "Cant" e "Ang" intese come abbreviazione delle parole *Cantus* e *Angelicus*, parole che a loro volta avrebbero fatto riferimento, in maniera piuttosto vaga, al titolo del trattato del teorico lodigiano *Angelicum ac Divinum opus*. Grazie ad alcune comparazioni iconografiche*4, oltre che alla facile dimostrazione della scarsa fondatezza di questa ipotesi (*la più evidente: la pubblicazione del Angelicum ac divinum opus avvenuta solo nel 1503, dunque quasi vent'anni dopo la composizione del ritratto*) la musicologa belga riuscì a dimostrare che su queste basi ben difficilmente l'uomo che Leonardo aveva ritratto avrebbe potuto essere Gaffurio.

Le tesi su cui Suzanne Clercx-Lejeune si basava per riconoscere nel “Musico” Josquin Desprez erano sostanzialmente due. La prima era una certa somiglianza in alcuni tratti somatici con quella che era, ed è tuttora, l'unica immagine accertata del musicista, ovvero l'incisione che Petrus Van Opmeer realizzò per il suo *Opus chronograficum orbis universi*, edito ad Anversa nel 1611, recante la dicitura “Conspicitur Josquinus depictus Bruxellis in S.Gudulæ in tabula aræ dextræ ante chorum onesta facie ac blandis oculis”: se a prima vista le fisionomie dei volti ritratti in queste due opere sembrano piuttosto diversi, è anche vero che, come affermava Clercx-Lejeune, alcuni particolari, come la bocca, il naso, l'incavo naso-labiale, le arcate sopraccigliari e gli occhi corrispondono in maniera anche notevole.

La seconda tesi, fondamentale per l'autrice, era racchiusa nelle note impresse nel cartiglio. Tra le poche note e indicazioni sparse nella pergamena, salta immediatamente all'occhio un esacordo discendente, posto immediatamente dopo le dita del personaggio ritratto; il rilievo di questo esacordo risulta essere ancora più grande qualora si esamini il quadro dal vero e non attraverso riproduzioni: la parte di pergamena che contiene le sei note (e nient'altro che quelle) sembra quasi proiettata verso chi osserva il quadro. Suzanne Clercx-Lejeune vide in queste sei note un richiamo all'esacordo discendente che per ben diciassette volte è presente nel mottetto *Illibata Dei virgo nutrix*, mottetto nel quale tra l'altro Josquin aveva nascosto nei capoversi del testo il proprio nome e presumibilmente la propria provenienza; lesse inoltre nelle poche lettere presenti sul cartiglio le abbreviazioni di *Cantus*, *Altus* e *Contratenor*, che sono le voci che più spesso nel mottetto citato cantano il detto esacordo. L'articolo conteneva anche un prezioso lavoro di ricerca sull'abbigliamento dei cantori della cappella di Gian Galeazzo Sforza intorno al 1475, abbigliamento che tendenzialmente avrebbe potuto corrispondere a quello indossato dal Musico. Nell'articolo si giungeva sicuri alla conclusione: non si trattava di Gaffurio, ma di un cantore di casa Sforza, che mostrava una pergamena contenente un esacordo discendente che era la

caratteristica principale di un mottetto “firmato” di Josquin, musicista la cui unica immagine sicura conosciuta aveva delle caratteristiche fisiognomiche avvicinabili a quelle del Musico. Il “Musico” dunque doveva essere Josquin Desprez.

Questa conclusione non teneva però conto di un particolare, tutt’altro che secondario: evidentemente il personaggio del dipinto era stato ritratto ad un’età prossima ai trent’anni; come conciliare ciò con il fatto che l’articolo fu scritto quando si pensava che Josquin fosse nato verso il 1440 (l’autrice stessa sembra acquisire come riferimento questa datazione e i documenti che la sostengono), mentre il quadro, come indicato dalla stessa autrice, era stato dipinto intorno alla metà degli anni Ottanta del Quattrocento? Di certo il Musico non sembrava essere stato ritratto all’età di quarantacinque anni.

Forse non si trattava di Josquin? O era la nebulosa biografia del musicista a non essere attendibile?

Ma su cosa ci si basava nell’indicare il 1440 come probabile anno natale del compositore?

Iudocho de frantia, Joschino piccardo: Josquin Desprez?

Nel 1956 il musicologo Claudio Sartori, aveva pubblicato in "Annales musicologiques - IV", un articolo nel quale riteneva di riconoscere in Josquin Desprez lo “Judocho de frantia biscantori” che appariva in un elenco di pagamenti della cappella del Duomo di Milano datato 7 agosto 1459. Il cantore, apparendo nella lista dei pagamenti, dovrebbe aver già avuto la muta della voce (*i pueri cantores*, non pagati, non venivano menzionati negli elenchi), che avveniva all’epoca intorno ai diciott’anni: doveva essere, in quel 1459, a tutti gli effetti un uomo adulto. La data di nascita del musicista fu di conseguenza collocata intorno al 1440 e questa datazione fu in pratica quasi unanimemente accettata⁵, essendo considerata ufficiale in tutte le biografie apparse negli ultimi quattro decenni del secolo appena scorso. Si ritenne inoltre che lo stesso cantore fosse poi confluito nella cappella dei duchi Sforza nel 1472. In effetti nei registri di pagamento della cappella sforzesca il nome di questo Judocho compare diverse volte, spesso nelle ultime posizioni e tra l’altro senza essere mai accompagnato dal cognome Desprez o da alcuna italianizzazione dello stesso, venendo invece nominato esclusivamente con diciture vaghe come ad esempio “Juschino piccardo” o “Ioschinus de Picardia”. Certo si trattava di una carriera piuttosto modesta per un compositore che poi, improvvisamente, passati i cinquant’anni d’età, sarebbe diventato il più rappresentativo e considerato esponente della propria Arte.

A smentire l’ipotesi, evidentemente non priva di punti oscuri, che Judocho de frantia fosse Josquin Desprez, furono alcuni ritrovamenti avvenuti verso la fine degli anni Novanta. Il primo, avvenuto presso l’Archivio Notarile di Milano⁶, consiste di due documenti che confermano il fatto che persona diversa da Josquin Desprez fosse lo Ioschinus citato negli elenchi milanesi: quest’altro Josquin, anch’egli cantore e compositore (e probabilmente il destinatario di una dura reprimenda scritta del duca Galeazzo in persona nel marzo del 1473, con la quale gli si rimproverava d’aver “misso da canto el facto nostro per servire ad altri”), fu un canonico, titolare di una prebenda presso la chiesa di S. Giuliano di Gozzano, in diocesi di Novara, e morì nel 1498. Importantissimi sono poi risultati essere i ritrovamenti, avvenuti negli archivi comunali di Condé-sur-Escaut, di due documenti risalenti al 1466⁷ e al 1483⁸: nel primo si legge la volontà di un certo Gille Lebloitte detto Desprez e della moglie Jacque Bannestone di lasciare tutti i propri averi, al momento della morte di entrambi, a Jossequin Lebloitte detto Desprez, figlio del fu Gossard Lebloitte detto Desprez e nipote del suddetto Gille; nell’altro si poteva leggere come Josquin, ancora chiamato Jossequin Lebloitte *dit* Desprez, fosse tornato a Condé per entrare in possesso dell’eredità lasciatagli diciassette anni prima dagli zii, evidentemente nel frattempo defunti. E’ soprattutto il documento del 1466 a portare l’attenzione sul fatto che Josquin dovesse avere pochi anni all’epoca della redazione del lascito

testamentario; come deduce Carlo Fiore nella sua biografia del musicista*9, il soggetto dell'eredità doveva essere piuttosto giovane, sicuramente minorenne e già orfano di entrambi i genitori: è per questo motivo che gli zii, dal canto loro probabilmente senza figli, prendono sotto la loro protezione il futuro del giovane nipote. E' dunque da ritenere che l'anno di nascita di Josquin, comunque non potendo retrodatarsi al 1450, difficilmente possa discostarsi di molto dal 1455.

Ecco, in questa conclusione, una prima conferma biografica all'ipotesi che a suo tempo Suzanne Clerckx-Lejeune aveva sostenuto: l'uomo dipinto da Leonardo e Josquin Desprez potevano avere all'incirca la stessa età.

Josquin Desprez, Ascanio Sforza, Milano

La prima parte della vita di Josquin ha lasciato poche, ma significative tracce: tra il 1475 e il 1478 tre documenti stilati a Aix-en-Provence riguardano Josquinus des Pres, Josquinus Pratensis e Jossequin des Prez. Il compositore è sicuramente attivo presso la corte di Renato d'Angiò. Il suo nome riapparirà, oltre che nei documenti precedentemente citati del 1483, solo nel 1484 come membro del seguito del cardinale milanese Ascanio Sforza.

Al giorno d'oggi non è ancora possibile stabilire da quanto tempo il musicista fosse al servizio del giovane cardinale. In un brillante articolo*10, Willem Elders ha sostenuto che la *Missa Hercules dux Ferrarie* di Josquin sia stata donata da Ascanio al duca Ercole I d'Este, nel 1480, in occasione dei festeggiamenti per l'anniversario dello straordinario evento della nomina a cavaliere di Ercole, all'epoca un bambino di due o tre anni, e dei suoi fratelli da parte dell'Imperatore Sigismondo nel settembre del 1433. Tale ipotesi è sostenuta soprattutto dal fatto che il numero di citazioni del celebre tema "re ut re ut re fa mi re" (quarantasette) corrisponde al numero degli anni trascorsi dall'evento festeggiato. In quell'anno Ascanio si trovava a Ferrara in esilio e in quello stesso anno, nella città padana, cinque composizioni profane di Josquin*11 venivano copiate nel magnifico codice, oggi conosciuto come Casanatense 2856, compilato in occasione del fidanzamento di Isabella d'Este con Francesco Gonzaga*12.

Se è vero che il suo splendido mottetto *Ave Maria, virgo serena* compare in un codice che si pensa sia stato copiato nel 1476, si deve dedurre, contrariamente a quanto si era pensato, che la straordinaria capacità compositiva del maestro si sia manifestata in età assai giovane e non si può escludere che la composizione del mottetto stesso possa esser fatta risalire ad anni addirittura precedenti al suo primo impiego ufficiale oggi conosciuto, databile, come si è visto, agli anni 1475-1478 presso la corte di Renato d'Angiò a Aix-en-Provence. E' comunque evidente che il suo grande talento potrebbe benissimo aver attirato l'attenzione di un mecenate quale l'ancor giovane Ascanio Sforza, particolarmente interessato all'arte musicale. Tradizionalmente si ascrive agli anni milanesi la composizione di alcune significative opere di Josquin, tra le quali la *Missa D'ung aultre amer* col mottetto *Tu solus qui facis mirabilia*, e il ciclo di mottetti mariani *Vultum tuum deprecabuntur* che sembra aderire alla forma dei *motecta missales*, ovvero alla pratica in uso nella diocesi ambrosiana di sostituire i brani dell'*ordinarium missae* con mottetti su testi specifici della festività celebrata. Sono poi a mio avviso risalenti al primo periodo milanese anche la *Missa Gaudeamus*, nella quale coesistono l'uso di un cantus firmus originario dell'Italia del nord*13 con una floridezza ritmica di stampo francese e *Illibata Dei virgo nutrix*, mottetto che sembra essere, nelle sue due partes, paradigmatico dello stile di quegli anni del giovane Maestro: la prima pars è, fin dal suo particolarissimo esordio a voce sola, francese sia nella cantabilità (che ricorda la soavità melodica di Dufay e dei suoi contemporanei) che nel vigore ritmico; la seconda parte invece sembra aver colto la lezione dell'armonia accordale che si stava imponendo in Italia già dagli

anni Settanta di quel secolo, piegandola ad una superiore esigenza espressiva. Ecco quindi le testimonianze di quel "sublime ingegno" che Josquin ebbe modo di dimostrare durante i suoi anni milanesi e che il poeta Serafino Aquilano cantò*14.

Fortuna nova Josquini: ancora a proposito di un ritratto di Josquin Desprez

L'obbligata revisione della biografia del compositore alla luce delle nuove scoperte documentarie e delle nuove interpretazioni analitiche della sua opera, non poteva dunque che rilanciare l'ipotesi di Suzanne Clercks, che, seppur in maniera forzatamente lacunosa, aveva comunque grandissimi meriti e con molte probabilità si muoveva nella giusta direzione. La sensazione che la musicologa si fosse fermata ad un passo dalla conferma definitiva fu la ragione che motivò da parte mia un'analisi ulteriore del quadro, analisi che fosse in grado di rilevare delle tracce eventualmente ancora presenti sulla tela.

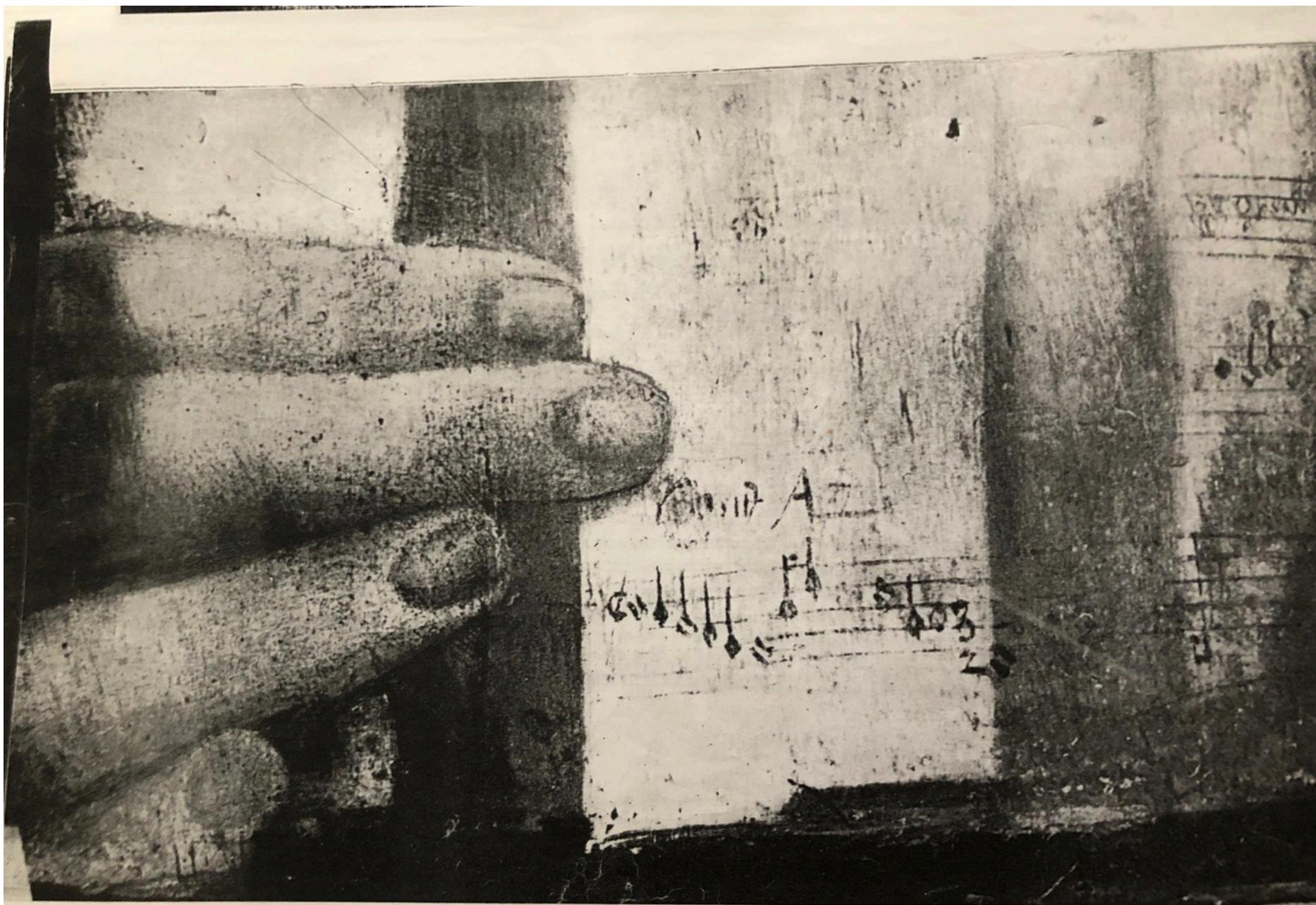
Il lavoro fu concentrato soprattutto sulla ricerca di riproduzioni del quadro di qualità e provenienza assai varia, dedicando una particolare attenzione alla pergamena, nella quale note, in serie e isolate, frammenti di parole e segni sembravano essere lo spazio ideale per celare qualcosa ancora non visto.

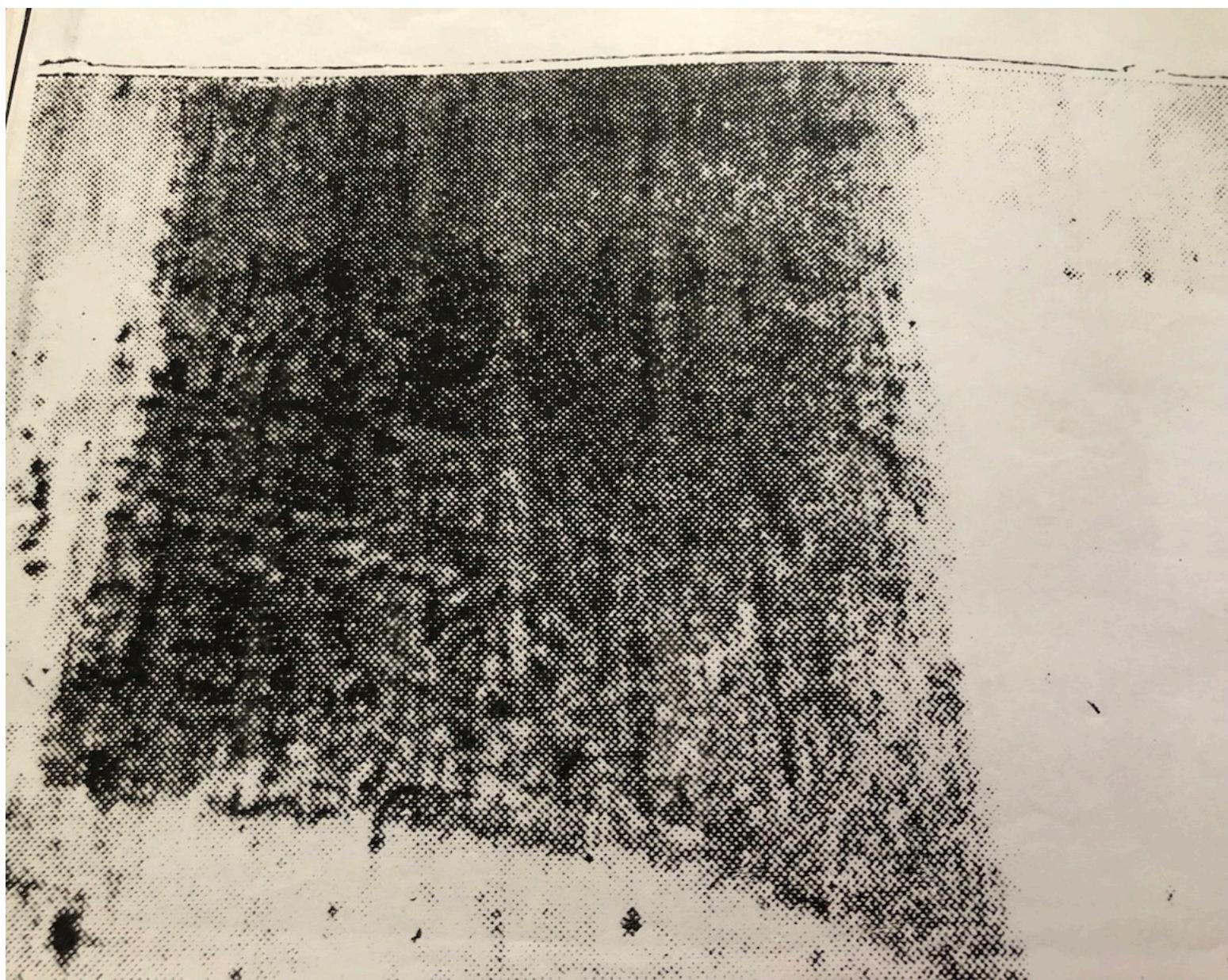
Fu esaminando la riproduzione in bianco e nero della pergamena, tratta proprio dal tanto citato articolo *Fortuna Josquini* (nel quale veniva indicata come "figura 1") che mi imbattei nella traccia cercata. Nel quadro, all'altezza delle dita che la reggono, la pergamena è attraversata perpendicolarmente da una profonda piegatura scura divisa a sua volta in due parti dal proprio vertice, leggermente più scura quella alla sinistra di chi guarda. Ed ecco proprio lì apparire, poco più d'ombre, sei lettere: due, nel lato più scuro a loro volta confuse ed oscure, ma leggibili, una *J* e una *o* e a destra, nel lato più chiaro anch'esse più chiare, appena sopra l'unghia dell'indice del musicista, altre quattro lettere *s, q, i, n*; Alla fine sei lettere, scritte con una decisa inclinazione verso l'alto: *J o s q i n*. Certo la visibilità è assai incerta e la leggibilità non si può di sicuro definire immediata, ma è altrettanto vero che delle lettere ci sono e leggerle in maniera diversa sembra veramente arduo.

Una volta identificata la scritta diventava difficile non ritrovarla anche in altre riproduzioni a colori di varia misura; anche il confronto a occhio nudo con il quadro trovava conferma: sapendo esattamente in che punto guardare il nome appare anche sull'originale. Questo particolare è veramente notevole tanto più se si considera che stiamo parlando di un dipinto che misura cm. 44,7 x 32: rintracciata sul quadro, la scritta appare realmente piccolissima, poco meno di un centimetro di lunghezza per circa quattro millimetri di altezza.

Sono state quindi svolte delle nuove indagini fotografiche sul dipinto, direttamente alla Pinacoteca Ambrosiana, che hanno evidenziato, e hanno consentito di dimostrare, come effettivamente il quadro contenga queste sei lettere, sgombrando il campo dall'ipotesi che i segni emersi dalla foto pubblicata nel 1972 dalla NRMI potessero essere frutto di un effetto ottico o grafico. Anzi, la foto qui presentata come figura 8, ottenuta attraverso una diminuzione dei punti scuri effettuata al computer con un programma grafico standard, dimostra come la scritta sia una emergenza reale: in caso contrario ben difficilmente essa sarebbe stata confermata da un'operazione di ripulitura grafica.







UNA CONCLUSIONE:

Milano 1484 ca.: Josquin Desprez e Leonardo da Vinci

Quindi il ritratto di un musicista che un pittore attivo presso la corte sforzesca, con ogni probabilità Leonardo da Vinci, dipinse intorno alla metà della nona decade del Quattrocento, reca, vergato in modo quasi illeggibile, un nome che per sei/settimi corrisponde a quello di Josquin.

Abbiamo prove documentarie di come Josquin Desprez fosse parte dell'entourage del cardinale Ascanio Sforza già dal 1484, ma abbiamo visto come ci siano degli indizi che fanno pensare che la collaborazione fosse iniziata qualche anno prima (resta infatti da chiarire se il maestro fosse rimasto a Aix-en-Provence al servizio di Renato d'Angio fino alla morte del duca avvenuta nel 1480 e se in questa data anch'egli, come gran parte dei suoi colleghi, fosse stato assunto al servizio del re francese Luigi XI che aveva assorbito le terre e i beni del ducato di Provenza).

Si è altresì considerato come lo Joschino piccardo che fu presente per molti anni nella scena milanese, avesse un'età non assimilabile a quella del soggetto del dipinto e che non avesse con ogni probabilità un ruolo tale da farne eseguire un ritratto da una personalità come quella di Leonardo.

Il musicista ritratto mostra una pergamena dalla quale emerge visivamente un dorso che reca su di se un esacordo discendente che Suzanne Clercks attribuì al mottetto di Josquin *Illibata Dei virgo nutrix*, in cui quella stessa figura discendente appare diciassette volte. E' vero che nel mottetto l'esacordo appare con tempi sempre diversi rispetto a quello indicato nel cartiglio, ma è anche vero, e mi pare questo particolare non sia stato finora notato, che l'esacordo così come appare nel quadro non ha alcuna giustificazione ritmica: per come è scritto *non è eseguibile*. A mio avviso non è da scartare l'ipotesi che quell'esacordo "astratto" racchiuda in sé tutti i diciassette esacordi di *Illibata*, mottetto nel quale, non lo si dimentichi, Josquin nasconde il proprio nome in forma d'acrostico nei capoversi del testo.

Resta da capire i motivi per i quali un nome appaia praticamente illeggibile su un ritratto. Non si deve dimenticare che la zona del cartiglio ha subito due ingenti interventi che non hanno mancato di lasciare il loro pesante segno sulla leggibilità generale del dipinto e del soggetto che si voleva celebrare raffigurandolo: prima la copertura del cartiglio con uno strato di colore nero, operata forse già tra fine Cinquecento e inizio Seicento, poi la complessa operazione di pulitura di questa copertura, a causa della quale "alcune note musicali e scritte sono andate perse", come specificava la relazione del 1987 sopra citata.

Di sicuro molti interrogativi rimangono insoluti riguardo il ritratto: chi lo commissionò? Per quale motivo rimase incompiuto? Perché fu inventariato come "ritratto di un Duca"? Il committente potrebbe essere stato Ascanio Sforza e il ritratto potrebbe essere rimasto incompiuto in seguito alla sua nomina a cardinale con conseguente trasferimento a Roma della sua corte, ivi compreso il musicista. Intervenire drasticamente nel Seicento con una copertura nera per nascondere il cartiglio avrebbe potuto essere causato dalla necessità di attribuire il volto dipinto non a un ormai dimenticato musicista ma a un ben più "presentabile" Duca, in modo da aumentare il valore dell'opera (già all'ora il mercato seguiva le proprie leggi). Soprattutto ci si chiede cosa celi l'enigmatico cartiglio, che così quasi sfacciatamente ci si mostra, ma che così ostinatamente non si svela.

Certo, allo stato attuale delle ricerche, risulta fondata la convinzione che le lettere che compaiono sulla pergamena indichino che sia Josquin Desprez, il più importante dei musicisti del Rinascimento e senz'altro tra i più grandi di tutti i tempi, il soggetto ritratto da Leonardo.

Josquin e Leonardo, uno di fronte all'altro, a Milano, nel 1484.

1. Argomentazioni sull'attribuzione del dipinto in Giulio Bora "Due tavole leonardesche", pagg. 7-11. Neri Pozza, Vicenza 1987
2. A. Santagostino, "L'Immortalità e gloria del pennello", Milano 1671, ed, a cura di M. Bona Chilesotti, Milano 1980
3. P.P. Bosca "De origine et statu Bibliothecæ Mediolanensis", Milano 1672
4. Milano, Biblioteca Ambrosiana, Inventario Ms 1685, f. 46
5. Giulio Bora, Op. cit., pag. 12
6. Iconografia di Franchino Gaffurio in: Suzanne Clercx-Lejeune Fortuna Josquini: a proposito di un ritratto di Josquin Desprez, NRIM, 1972 pp. 339-341
7. Per una confutazione di questa ipotesi si veda Fallows 1997
8. Matthews & Merkley, 1998
9. Merkley & Merkley 1999
10. Matthews & Merkley, 1998
11. Carlo Fiore: Josquin des Prez. Palermo 2003 pp. 20-21
12. Willem Elders: "New light on the Dating of Josquin's Hercules Mass" in TVNM 48, 1998 pp. 112-149
13. Le composizioni attribuite a Josquin nello chansonnier Casanatense 2856 sono: Ils fantazies de Joskin, La Bernardino, Adieu mes amours, Une musque de Biscaye, Et trop penser, In pace, En l'ombre du bissonet
14. Lewis Lockwood: La Musica a Ferrara nel Rinascimento, Firenze 1987 pp. 279- 281
15. Alejandro E. Planchart: "Masses on Plainsong cantus firmi" in "The Josquin Companion, a cura di Richard Sherr, Oxford University Press, 2000
16. Serafino Aquilano, sonetto "al compagno Musico d'Ascanio" *Jusquin, non dir che'l ciel sia crudo et empio* *Che t'adornò de sì sublime ingegno,...*"