

F. ALBERTO GALLO

Musica nel castello

Trovatori, libri, oratori nelle corti italiane
dal XIII al XV secolo



IL MULINO

Musica nel castello

Trattato della musica nelle castelle
dal XIII al XV secolo



ISBN 88-15-03397-1

Copyright © 1992 by Società editrice il Mulino, Bologna. È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico, non autorizzata.

Introduzione	p. 7
I. I Provenzali in Italia	17
II. La biblioteca dei Visconti	59
III. "Orpheus christianus"	95
Appendice	143

Invitato dal Lauro De Bosis Committee¹ e dal Music Department² per un periodo di studio e di insegnamento presso la Harvard University nell'inverno-primavera 1988, avevo, tra l'altro, l'obbligo di tenere tre conferenze pubbliche. Un primo orientamento nella scelta dei temi da trattare risultò subito abbastanza facile; mi parve infatti naturale dedicare una conferenza a ciascuno dei tre secoli nei quali, come studioso, sono solito vivere: tredicesimo, quattordicesimo, quindicesimo. La scelta di uno specifico argomento all'interno di ciascun secolo si presentò invece assai più ardua, giacché le tre conferenze non erano riservate a musicologi, ma erano destinate ad un pubblico genericamente interessato alla storia della cultura italiana, ed è noto che musicologia e storia della cultura hanno normalmente ben poco in comune, per non dire che si ignorano vicendevolmente. Finii così per scegliere proprio tre argomenti nei quali la separazione tra studi musicologici e studi in altri settori storico-culturali fosse particolarmente netta, cosicché il tentativo di istituire un raccordo potesse risultare particolarmente interessante.

Può darsi che l'utilità maggiore di quelle tre ricerche, che (in forma assai ampliata e rielaborata) vengono qui presentate, consista nell'aver fatto profittare la storia

¹ Che qui ringrazio nelle persone dei colleghi Dante Della Terza, Mason Hammond e Lewis Lockwood.

² Che pure ringrazio qui, ricordando particolarmente l'allora *chairman* Christoph Wolff e, ancora, Lewis Lockwood col quale condivisi la conduzione di un seminario sulla musica del Quattrocento.

della musica del lavoro compiuto dagli storici di altre discipline, ma non è da escludere che la riconsiderazione di fatti e personaggi dal punto di vista musicale abbia portato ad una meno incompleta, magari diversa, comunque più vera («come effettivamente è stato»), presentazione e comprensione dei fatti e personaggi medesimi³.

Le tre ricerche hanno in comune il castello come luogo fisico nel quale la musica è commissionata ed eseguita, come «teatro» nel quale si svolge lo spettacolo dell'esecuzione musicale⁴ dinnanzi ad un pubblico ben identificato e caratterizzato, il signore e gli altri membri della corte che nel castello vivono o sono ospiti abituali: da Oramala e Calaone visitati dai trovatori dei Malaspina e degli Estensi, a Pavia viscontea, al napoletano Castel Nuovo ove si esibirono Pietrobono e Aurelio Brandolini.

Nel castello la vita si svolge secondo una liturgia precisa; annuale: le campagne militari estive, il riposo invernale; feriale: le ore quotidianamente dedicate alla caccia, ai giochi, alla musica e alla danza; festiva: tornei, banchetti, musiche, balli, a celebrazione dei personaggi della corte o per il ricevimento di ospiti illustri. Così la musica diviene parte integrante di quella società delle «buone maniere»⁵ che si va costituendo. Anche, a conferma, nei castelli immaginati, come quello della dama del *Remède de Fortune*⁶ o quello di Pierbaldo col

³ F.A. Gallo, *Musica e storia tra Medioevo e Età moderna*, Bologna, 1986, pp. 26-28.

⁴ P. Zumthor, *La lettera e la voce. Sulla «letteratura» medievale*, trad. it., Bologna, 1990, pp. 295-355.

⁵ N. Elias, *La civiltà delle buone maniere*, trad. it., Bologna, 1982.

⁶ *Oeuvres de Guillaume de Machaut*, ed. E. Hoepffner, vol. II, Paris, 1911, pp. 123-147.

suo giullare Sollazzo⁷, giacché questa società ben organizzata ama essere rappresentata letterariamente; e anche figurativamente: le sale del castello sono spesso affrescate con scene di vita cortese e la musica vi è presente, da Castelroncolo⁸ a Issogne⁹ alla residenza estense di Belfiore descritta da Sabadino degli Arienti¹⁰.

Il castello, situato in campagna o in città, è luogo che consente e favorisce costante compresenza e fruttuosa interferenza dei più diversi livelli di attività musicale, tutti ugualmente apprezzati, dalla esecuzione a memoria alla composizione scritta. Basti pensare ai due viellatori che suonano alla corte di Monferrato e che forniscono una melodia al trovatore Raimbaut de Vaqueiras (ma come non pensare anche ai due viellatori che suonano alla corte di Borgogna melodie migliori di quelle di Dufay e Binchois?¹¹); al maestro Jacopo da Bologna e al giullare Dolcibene entrambi alla corte dei Visconti, pur se Filippo Villani li colloca in due categorie differenti, rispettivamente dei «musicisti» e degli «histriones»¹²; all'oratore e improvvisatore Aurelio Brandolini, allo strumentista Pietrobono (che nel castello estense di Ferrara svolgeva anche le funzioni di barbiere, secondo

⁷ S. Debenedetti, *Il «Sollazzo». Contributi alla storia della novella, della poesia musicale e del costume nel Trecento*, Torino, 1922, pp. 169-177.

⁸ H.M. Brown, *Catalogus. A Corpus of Trecento Pictures with Musical Subject*, in *Imago musicae*, V, 1988, pp. 204-206.

⁹ E. Lagnier, *Iconografia musicale in Valle d'Aosta*, Roma 1988, pp. 91-114.

¹⁰ W. Gundersheimer, *Art and Life at the Court of Ercole I d'Este: The «De triumphis religionis» of Giovanni Sabadino degli Arienti*, Genève, 1972, pp. 67-72.

¹¹ J. Marix, *Histoire de la musique et des musiciens de la cour de Bourgogne sous le règne de Philippe le Bon (1420-1467)*, Strasbourg, 1939, pp. 107, 117-118.

¹² Filippo Villani, *Liber de origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus*, ed. G.C. Galletti, Firenze, 1847, pp. 34-36.

una consuetudine popolare diffusa in Italia ancora ai nostri giorni¹³), al compositore e teorico Johannes Tinctoris, insieme alla corte aragonese.

Musica nel castello significa soprattutto totale dipendenza dal signore del musicista che nel castello vive o si esibisce; con il perpetuarsi in ambito culturale di una condizione di vassallaggio che esige la pratica del tributo feudale¹⁴ e che accomuna, al di là dei secoli, le dediche di Raimbaut de Vaquieras a Beatrice di Monferrato e di Johannes Tinctoris a Beatrice d'Aragona. Di fatto, i rapporti potevano poi configurarsi secondo tipologie anche assai differenti. A un estremo c'è il caso (unico in tutto il repertorio trecentesco) dei testi viscontei musicati contemporaneamente da due musicisti diversi, che sembra sottintendere una gara tra Piero e Giovanni e tra Bartolino e Nicolò per accaparrarsi i favori del signore; in quegli stessi anni Jacopo e Giovanni gareggiavano alla corte di Mastino della Scala che li aizzava con donativi «tyranno eos irritante muneribus»¹⁵. All'estremo opposto ci può essere persino il raggiungimento della parità sociale, come per Raimbaut de Vaquieras creato cavaliere da Bonifacio di Monferrato, o quantomeno il senso di una ideale parità di eccellenza come tra Pietrobono e Ferrante d'Aragona. È comunque interamente dal signore del castello, dalla sorte delle sue vicende politiche, dalla situazione delle sue risorse finanziarie, dalla sua personalità e dai suoi interessi, da gusti e mode, che dipende l'andamento dell'attività musicale. Così la discontinuità più che la continuità sembra dominante. Passati i fasti del XII-XIII secolo, occorrerà attendere ben due secoli per

¹³ Comunicazione di Roberto Leydi.

¹⁴ M. Bloch, *La società feudale*, trad. it., Torino, 1977, pp. 147-315.

¹⁵ Filippo Villani, *Liber*, cit., p. 34.

ritrovare una composizione musicale dedicata ad uno dei Monferrato, *Illustrissimo marchese* che Franchino Gaffurio scrive per Guglielmo VIII¹⁶. Altrettanto è l'intervallo che separa gli omaggi musicali in provenzale che l'oltramontano Aimeric de Pegulhan dedica a Beatrice e a Giovanna d'Este dagli omaggi musicali in francese che l'oltramontano Guillaume Dufay dedica a Nicolò III d'Este (*C'est bien raison*) e, forse, al figlio Leonello (*Seigneur Leon*)¹⁷.

Per gli abitanti del castello musica è essenzialmente cantare un testo poetico con accompagnamento di uno o più strumenti o voci, o ballare al suono di strumenti. Questa bipartizione della musica ispira l'impostazione letteraria degli elogi del signore, come Tommaso I di Savoia il quale «dansoit et chantoit mieux que nul aultre»¹⁸ o come Leonello d'Este cantante sulla lira e «ovans saltibus»¹⁹; è rappresentata dalle immagini del canto accompagnato e della danza nelle versioni figurate viscontee del *Tacuinum sanitatis* o dalle due immagini musicali dei nati sotto Venere (i giovani che cantano una canzone francese e la coppia che danza al suono dell'arpa) nel libro *De Sphaera* miniato alla corte sforzesca²⁰ o dalle due musiche intarsiate nello studiolo del castello di Urbino, rispettivamente *Bella gerit* in onore di Federico da Montefeltro e *J'ai prins amours* danzato in uno spettacolo coreografico di corte²¹; trova quasi

¹⁶ L. Cremascoli, *Note storiche sulla vita di F. Gaffurio*, in Franchino Gaffurio, Lodi, 1951, p. 56.

¹⁷ L. Lockwood, *La musica a Ferrara nel Rinascimento*, trad. it., Bologna, 1987, pp. 52-57.

¹⁸ G. Bertoni, *I trovatori d'Italia*, Modena, 1915, p. 8, nota 3.

¹⁹ R. Sabbadini, *Epistolario di Guarino Veronese*, ed. R. Sabbadini, vol. II, Venezia, 1916, p. 151.

²⁰ Modena, Biblioteca Estense, ms. α X 214, cc. 9v-10r. P. Puliatti, *Il «De Sphaera» estense*, Bergamo, 1969.

²¹ V. Scherliss, *Musikalische Noten auf Kunstwerke der italienischen Renaissance*, Hamburg, 1972, pp. 115-122.

una sistemazione teorica nei due dialoghi musicali contigui del *De remediis* del Petrarca e nell'opera pedagogica del Vergerio, il quale consente al giovinetto nobile sia «cantu fidibusque laxare animum» sia «ad sonos saltare et muliebres ducere choreas».

Ai due generi di attività musicale nel castello corrispondono, del resto, due generi di trattatistica tecnica che appaiono strettamente legati all'ambiente di corte. La trattatistica sulle forme poetico musicali: dal *Donatz proensals*, riconducibile all'attività di Uc de Saint Circ e comunque alla corte trevisana di Alberico da Romano, alla *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis* di Antonio da Tempo e al successivo volgarizzamento di Gidino da Sommacampagna, prodotti entrambi dalla corte scaligera²², all'*Illuminator* di Giacomo Borbo, maestro di canto nella cappella di Alfonso d'Aragona. La trattatistica sulla danza: dagli insegnamenti di Domenico da Piacenza d'ambiente sforzesco alla versione di Antonio Cornazano dedicata prima a Ippolita Sforza e poi a Sforza Secondo, al trattato di Guglielmo Ebreo dedicato a Galeazzo Sforza²³ e, in una seconda redazione, a Federico da Montefeltro²⁴.

Per gli ascoltatori del castello musica è essenzialmente sensazione piacevole, motivo di gioia. Si pensi alla vera e propria estetica del diletto sonoro («gai so») elaborata nell'ambito della lirica provenzale o al canto e alla danza come manifestazioni del «Gaudium» nel *De remediis* del Petrarca, sino alla definizione della musica

²² F. A. Gallo, *Dal Duecento al Quattrocento*, in *Letteratura italiana*, ed. A. Asor Rosa, vol. VI, Torino, 1986, pp. 250-253.

²³ F. A. Gallo, *Il «ballare lombardo». I balli e le basse danze di Domenico da Piacenza e di Guglielmo da Pesaro*, in «Studi musicali», VIII, 1979, pp. 61-64.

²⁴ F. A. Gallo, *L'autobiografia artistica di Giovanni Ambrosio (Guglielmo Ebreo) da Pesaro*, in «Studi musicali», XII, 1983, pp. 194-196.

enunciata dal maggior rappresentante della poesia e della musica di corte: «musique est une science / qui veut qu'on rit, on chant, on dence»²⁵, e quindi niente meglio della presenza della musica illustra figurativamente la piacevolezza della vita di corte nel libro d'ore di Giangaleazzo Visconti. E il piacere fisico, la gioia dell'ascolto musicale, sollievo alle difficoltà della vita, continueranno ad essere motivo di apprezzamento e di elogio per la musica, dal «laxare animum» di Vergerio e Guarino e Valturio alla «delectatio auris et animi» di Campano alla «prope necessaria voluptas» di Andrea Brenta. Questa concezione fu certamente consolidata dalla particolare diffusione in ambiente cortese della *Politica* di Aristotele nel cui ottavo libro è affermato il valore del piacere musicale. Se la prima traduzione latina fu realizzata da Guglielmo di Moerbeke presso la corte papale, una traduzione francese fu commissionata a Nicola Oresme da Carlo V re di Francia; la nuova traduzione latina di Leonardo Bruni dedicata al pontefice Eugenio IV, fu richiesta dal re di Napoli Alfonso d'Aragona e il commento di Donato Acciaiuoli fu dedicato a Federico da Montefeltro duca di Urbino²⁶. Ma proprio Aristotele insegnava che, oltre al piacere sensibile, la musica dà un contributo essenziale alla formazione morale e civile dell'uomo; così, per influenza del pensiero aristotelico, si formò una trattatistica pedagogica strettamente legata all'ambiente di corte, che prescriveva l'insegnamento e l'esercizio della musica nell'educazione del principe, del nobile, dell'uomo di corte. Dal *De regimine principum* di Egidio da Viterbo,

²⁵ Guillaume de Machaut, *Poésies lyriques*, ed. V. Chichmaref, Paris, 1909, vol. I, p. 10.

²⁶ F. A. Gallo, *L'ottavo libro della Politica di Aristotele: il testo e le traduzioni. Indagine preliminare sulle fonti*, in *Medioevo umanistico e Umanesimo medievale*, in stampa.

dedicato a Filippo il Bello re di Francia, al *De ingenuis moribus et liberalibus studiis adolescentie* di Pierpaolo Vergerio, dedicato ad Ubertino da Carrara, figlio di Francesco I signore di Padova, al *De liberorum educatione* di Enea Silvio Piccolomini, dedicato a Ladislao d'Ungheria, al *De principe* del Pontano, dedicato a Ferrante d'Aragona, al *De eruditione principis* di Giovanni Garzoni, dedicato a Giovanni II Bentivoglio, signore di Bologna²⁷.

Per l'uomo medievale il potere era suddiviso tra due massime autorità, il «Papatus» e l'«Imperatus», come diceva Dante, a volte anche immaginati come i «due magna luminaria», i due astri, il sole e la luna, che regolano la vita dell'uomo²⁸. Sembra logico che anche la musica medievale si dividesse parimenti tra i due luoghi nei quali operavano le due istituzioni del potere: la chiesa e il castello, e che ciascuno dei due possedesse la propria organizzazione dell'attività musicale, i propri generi musicali, la propria concezione della musica. Mentre la Chiesa (il clero secolare, gli ordini religiosi) sin dalle origini della storiografia musicale è considerata l'istituzione di riferimento per tutto ciò che concerne la musica sacra, il Castello (il sistema feudale, la corte) attende ancora di essere riconosciuto come l'altro polo storiografico di riferimento.

Il presente lavoro vorrebbe essere, anche, un contributo all'affermazione dell'istituzione cortese come filo conduttore unificante di una storia di lunga durata della musica profana. Una storia nel corso della quale musica e concezione della musica si trasformano di pari passo

²⁷ F. A. Gallo, *I letterati del Quattrocento e l'educazione musicale*, in *La letteratura italiana e la musica*, in stampa.

²⁸ *Monarchia*, III, 4 e 11.

col trasformarsi dell'istituzione cui sono legate: da quando la corte è soprattutto «Armes, amours, dames, chevalerie»²⁹, («Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori» dirà Ariosto rievocando quel mondo)³⁰ e la musica allietta questa vita, come appare nelle descrizioni di Raimbaut de Vaquieras e di Immanuel Romano, a quando la corte diviene governo di uno stato, promotrice anche di biblioteche e di università (Pavia, Ferrara, Napoli) e la musica diviene parte di questa cultura.

²⁹ *Oeuvres complètes de Eustache Deschamps*, ed. Le Marquis de Queux de Saint-Hilaire, vol. I, Paris, 1878, p. 243.

³⁰ *Orlando furioso*, I, 1.

I Provenzali in Italia

En vostra cort renhon tug benestar:
dar e dompney, belh vestir, gent armar,
trompas e joc e viulas e chantar¹

[Nella vostra corte regnano tutte le buone costumanze: / munificenza e omaggio alle dame, vestiti eleganti, belle armature, / trombe e divertimenti e vielle e cantare]

1. È questo l'elogio della vita di corte in Monferrato che Raimbaut de Vaquieras inserisce, sulla soglia del XIII secolo, in una lettera in versi indirizzata al suo signore e compagno, il marchese Bonifacio I.

L'esemplificazione delle buone usanze, cioè del complesso di valori e di comportamenti che caratterizzano la società cortese, è sapientemente realizzata secondo un preciso gioco di accoppiamenti e di livelli. Al primo posto è la munificenza del signore, la sua liberalità nei confronti di collaboratori e servitori, la sua buona disposizione all'elargizione, che costituisce la base economica indispensabile all'esistenza stessa di una vita di corte. Accanto è collocato l'omaggio alle dame, elemento altrettanto indispensabile vuoi nella pratica sociale vuoi, forse ancor più, nella elaborazione artistica. Segue l'immagine che la corte ha di sé: vestiti eleganti (le dame) e belle armature (il signore e i cavalieri) o anche l'immagine che la corte dà di sé: le feste di corte (vestiti eleganti) e le campagne militari (belle armature). Immagini ulteriormente riproposte con

¹ *The Poems of the Troubadour Raimbaut de Vaquieras*, ed. J. Linskill, The Hague, 1964. Le musiche in *Las cançons dels trobadors*, ed. I. Fernandez de la Cuesta, Toulouse, 1969, pp. 321-333.

maggior concretezza dal suono delle trombe (strumenti usati all'aperto che accompagnavano i movimenti dei cavalieri nelle battaglie e nei tornei) e dal piacere dei giochi (passatempi nelle sale del castello durante i periodi di pace). Infine la musica strumentale e il canto della poesia. La viella è lo strumento che esegue le danze di corte, lo strumento con il quale il trovatore o il giullare accompagna la voce. Cantare è l'esecuzione musicale del testo poetico, è il momento e il modo della presentazione al pubblico dell'opera che il poeta musicista ha composto (inventato o messo insieme), è l'attività specifica del trovatore a corte. Così l'elogio di una perfetta situazione cortese si apre con la virtù del signore (il «dar» di Bonifacio I di Monferrato) e si chiude, dopo un tragitto esemplare, con il talento del suo trovatore (il «chantar» di Raimbaut de Vaquieras).

La corte dei marchesi di Monferrato fu il primo ambiente con il quale i poeti e musicisti provenzali presero contatto nella loro migrazione verso l'Italia². Determinanti furono probabilmente il prestigio politico e la rinomanza europea dei Monferrato alla fine del XII secolo. Non è forse casuale che già Peirol³, il quale non risulta essere mai stato in Italia, cantasse verso il 1190 di



[quel marchese valoroso e prode]

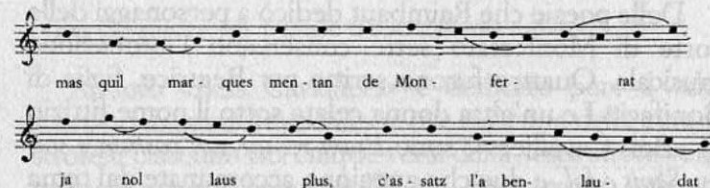
che era Corrado di Monferrato allora in Terrasanta per la terza Crociata. Anche Arnaut de Mareilh⁴, del quale

² A. Barbero, *La corte dei marchesi di Monferrato allo specchio della poesia trobadorica*, in «Boll. storico-bibliografico subalpino», LIII (1983), pp. 641-703.

³ Peirol, *Troubadour of Auvergne*, ed. S.C. Aston, Cambridge, 1953. Le musiche in *Las cançons*, cit., pp. 486-510.

⁴ *Les poésies lyriques du troubadour Arnaut de Maroill*, ed. R.C. Johnston, Paris, 1935. Le musiche in *Las cançons*, cit., pp. 236-246.

è parimenti ignoto un soggiorno italiano, conclude una sua canzone cantando



[ma quel marchese di Monferrato / io non lo lodo più, ché l'ho già abbastanza lodato]

con riferimento al fratello minore e successore di Corrado, Bonifacio I di Monferrato. Dopo gli omaggi da lontano seguì la presenza personale a corte, dove appunto Bonifacio volle introdurre quell'ornamento di poesia e di musica che era già da tempo consuetudine delle maggiori corti europee.

Figura di particolare rilievo fu certo quella, già menzionata, di Raimbaut de Vaquieras, il quale aveva visitato la corte di Monferrato in varie riprese prima di stabilirvisi nel 1197. Qui, riferisce la «vida» cioè la sua biografia,

cresc si de sen e d'armas e de trobar⁵

[si elevò per lo spirito, le armi e la poesia]

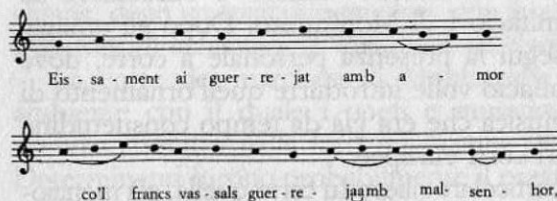
Di Bonifacio infatti Raimbaut fu non solo poeta e musicista, ma anche compagno d'armi: fatto cavaliere, seguì il suo signore quando questi nel 1202 lasciò il Monferrato per guidare la quarta Crociata. Laggiù, come riferisce sempre la biografia, ricevette

gran terra e gran renda el regisme de Salonic.
E lai el morì.

⁵ *Biographies des Troubadours*, ed. J. Boutière, A.H. Schutz, I.M. Cluzel, Paris, 1973, pp. 447-448.

[un feudo importante e una buona rendita nel regno di Salonicco. E là morì.]

Delle poesie che Raimbaut dedicò a personaggi della corte di Monferrato sette conservano l'intonazione musicale. Quattro furono scritte per Beatrice, figlia di Bonifacio I e un'altra donna celata sotto il nome fittizio di «Bels Cavalliers»; sono *Eram requir son costum e son us, Savis e fol*, e due che appaiono accomunate dal tema d'esordio, la guerra contro Amore, comunanza che sembra rafforzata dall'intonazione musicale iniziante con le medesime note:



[Ho guerreggiato contro Amore esattamente come un fiero vassallo lotta contro un signore malvagio]



[Né guerre né trattati mi servono in alcun modo contro Amore]

Una, *Ara pot hom connoisser e provar*, scritta probabilmente all'epoca della partenza per la Crociata nel 1201, è dedicata al solo «Bels Cavalliers» ed è «firmata» dall'autore nella duplice veste di poeta e di musicista:



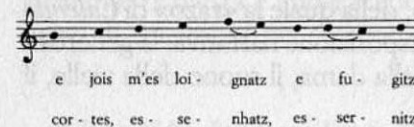
[«Bel Cavaliere» per il quale faccio melodia e parole]

Al solo «Bels Cavalliers» è dedicato pure il «des-cort» *Eras quam vey verderyar* ove ciascuna delle cinque strofe e ciascuno dei cinque versi della sesta strofa sono scritti in cinque lingue differenti: provenzale, italiano, francese, guascone, galiziano-portoghese; l'intonazione musicale, non conservata, sarebbe stata particolarmente interessante giacché cambiava anch'essa ad ogni strofa come le parole e le lingue:

los motz e - ls sos e - ls languatges

[le parole, le melodie e le lingue]

Una, *Non m'agrad'ivers ni pascor*, scritta probabilmente a Salonicco nel 1204-5, è dedicata contemporaneamente a «Bels Cavalliers» e a un altro personaggio che, sotto il nome fittizio di «Engles», dovrebbe celare lo stesso Bonifacio di Monferrato; i due «senhals» sono collocati nella medesima posizione di due diverse strofe e risultano quindi cantati sulla medesima musica:



[Poiché il mio «Bel Cavaliere» gradito / e la gioia si sono allontanati e sono fuggiti da me]

[Bel dolce «Inglese», franco, ardito/cortese, istruito e avveduto]

Una composizione, infine, *Calenda maia*, contiene insieme tutti e tre i nomi, Beatrice, «Bels Cavaliers» e «Engles». Di questa canzone un manoscritto italiano dell'inizio del XIV secolo⁶ conserva anche la «razo», vale a dire il racconto di quali furono o si immaginarono essere le circostanze che dettero origine all'opera. Vi si narra⁷ che Raimbaut era caduto in grande tristezza essendo stato separato da Beatrice per le calunnie di cortigiani malevoli; per questo motivo aveva interrotto ogni attività poetica e musicale. Senonché

En aquest temps vengeron dos joglars de Franza en la cort del marques, qe sabion ben violar. Et un jorn violaven una stampida que plazia fort al marques et als cavaliers et a las dompnas. [In questo tempo vennero alla corte del marchese due giullari di Francia che sapevano suonar bene la viella. E un giorno essi suonarono con le vielle una stampida che piaceva molto al marchese, ai cavalieri e alle dame.]

Pregato prima da Bonifacio e poi da Beatrice, Raimbaut si rasserena e riprende a poetare componendo il testo di una canzone, appunto *Calenda maia*, la quale

fu facta a las notas de la stampida que-l jo[g]lars fasion en las violas. [fu composta sulla melodia della stampida che i giullari avevano suonato con le vielle.]

Gli elementi che reggono questo aneddoto di vita cortese sono quelli medesimi enunciati da Raimbaut nella lettera in versi a Bonifacio, della quale la «razo» di *Calenda maia* sembra quasi una trasposizione narrativa: la generosità del signore, l'omaggio alla dama, il suono della viella, il canto del trovatore.

⁶ Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. pluteo XLI, 42.

⁷ *Biographies*, cit., pp. 465-466.

La fama della corte di Monferrato era tale, all'epoca, che Peire Vidal⁸, il quale vi soggiornò per qualche tempo componendovi un certo numero di canzoni, è costretto ad osservare ironicamente:

Tant an ben dig del marques
joglar truant e garbier
que tuit en so vertadier
qu'ieu no sai que m'en disses.

[Hanno parlato così bene del marchese / i giullari solitamente falsi e mentitori, / che non dicono mai la verità, / che io non so più che dire.]

Vidal era reputato ottimo musicista sia come esecutore che come compositore; la sua biografia⁹ riferisce che

cantava meilz c'ome del mon

[cantava meglio di chiunque altro al mondo]

e che

fo aquels que plus ric sons fetz

[fu colui che compose le più belle melodie]

Poiché una qualche forma di abilità musicale è caratteristica comune (come si vedrà) a tutti i trovatori venuti in Italia, si può supporre che fosse dote particolarmente richiesta e apprezzata da parte di un ambiente privo di tradizioni nel settore della poesia musicata¹⁰.

⁸ Peire Vidal, *Poesie*, ed. D'A.S. Avallé, Milano-Napoli, 1960. Le musiche in *Las cançons*, cit., pp. 340-366.

⁹ *Biographies*, cit., pp. 351-352.

¹⁰ A. Roncaglia, *Sul «divorzio tra musica e poesia» nel Duecento italiano*, in «L'ars nova italiana del Trecento», IV, 1978, pp. 365-397.

Che Vidal stesso attribuisse importanza all'elemento musicale delle sue canzoni risulta chiaramente dai non rari vanti di maestria in entrambi i campi, poetico e musicale:

Ajostar e lassar
sai tant gent motz e so

[So combinare e disfare / e belle parole e melodie]

Per qu'ieu cobre chansos
gains et ab gais sos

[Per il quale compongo canzoni / gaie e con gaie melodie]

Ma per nessuno dei testi scritti durante la permanenza alla corte di Bonifacio è conservata l'intonazione musicale.

Verso il 1190, quando era ancora in Provenza e dedicava canzoni a Maria di Ventadorn, Gaucelm Faidit¹¹ si riprometteva di attraversare l'Italia settentrionale per recarsi in Terrasanta.



[avrei passato il mare oltre la Lombardia]

In lui la biografia distingue nettamente la pochezza dell'esecutore dall'abilità del poeta e del musicista:

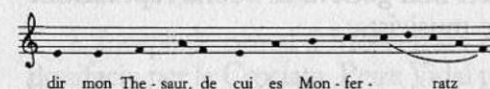
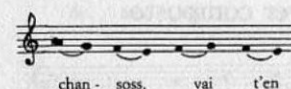
E cantava peiz d'ome del mon; e fetz molt bos sos e bos motz¹²

[E non c'era uomo al mondo che cantasse peggio; e compose molte buone melodie e buoni testi.]

¹¹ *Les poèmes de Gaucelm Faidit*, ed. J. Mouzat, Paris, 1965. Le musiche in *Las cançons*, cit., pp. 268-311.

¹² *Biographies*, cit., p. 167.

Tra le canzoni composte da Gaucelm alla corte di Bonifacio di Monferrato dopo il 1195 solo *S'om pogues partir son voler* conserva l'intonazione musicale e così si conclude:



[Canzone, vattene / tosto correndo / al mio «Tesoro» cui appartiene il Monferrato]

«Mon Thesaur» era il nome fittizio con il quale Gaucelm chiamava Bonifacio, forse con allusione non priva di spirito ai ricchi donativi ricevuti dal marchese; secondo la biografia infatti

E missers lo marques Bonifacis de Monferrat mes lo en aver et en rauba et en ten gran pretz lui e sas cansos.

[E il signor marchese Bonifacio di Monferrato lo fornì di ricchezze e di beni e tenne in gran pregio lui e le sue canzoni.]

Morto Bonifacio in battaglia lontano dalla patria nel 1207, la signoria del Monferrato passa al figlio Guglielmo IV. A questi dedica alcuni componimenti Elias Cairel¹³ che era stato a Salonicco (quindi in contatto con Bonifacio) e che soggiorna in Italia tra il 1210 e il 1225. *Mout mi platz lo doutz temps d'abril* si chiude così:

Cansoneta, vait'en tost e viatz
drecht al marques de cui es Monferratz.

¹³ *Der Trobador Elias Cairel*, ed. H. Jaeschke, Berlin, 1921.

[Canzonetta, vattene tosto e drittamente / al marchese cui appartiene il Monferrato.]

ed era sicuramente provvista di intonazione musicale dato che l'autore vi dichiara di aver composto

gai motz ab so plazen

[gaie parole con piacevole melodia.]

Certo Elias Cairel non godeva di buona reputazione specialmente come musicista:

Mal cantava e mal trovava e mal violava e peichs parlava¹⁴

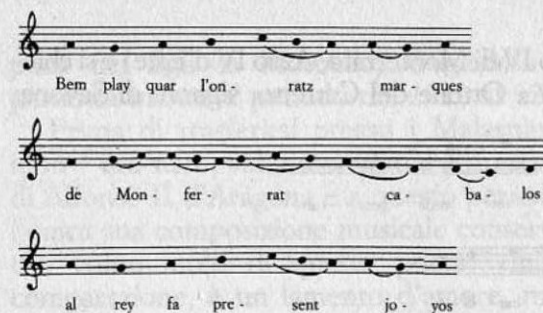
[Cantava male, poetava male, suonava male, parlava peggio]

dice la sua biografia. E benché aggiungesse che, peraltro, «metteva bene per iscritto testi e melodie», l'ironia della sorte ha voluto che neppure una nota della sua musica sia stata conservata.

Ugual destino è toccato all'intonazione di testi in onore di Guglielmo IV scritti da altri trovatori che passarono dal Monferrato per svolgere poi, come si vedrà, presso altre corti italiane la maggior parte della propria attività, Albertet de Sisteron, Guillen Augier Novella, Aimeric de Pegulhan. Guglielmo IV non fu comunque l'ultimo dei Monferrato ad avere rapporti con la musica provenzale. Quando nel 1280 Guglielmo V si recherà alla corte di Alfonso di Castiglia per condurvi in sposa la figlia Margherita, Guiraut Riquier¹⁵ non mancherà di celebrarlo:

¹⁴ *Biographies*, cit., pp. 252-253.

¹⁵ Guiraut Riquier, *Las Cansos*, ed. U. Mölk, Heidelberg, 1962. Le musiche in *Las cançons*, cit., pp. 605-695.



[Assai mi piace che l'onorato, / illustre marchese di Monferrato / offra gioiosi doni al re.]

2. Inospitale ormai il Monferrato dopo la partenza di Bonifacio per la Crociata, Peire Vidal passò, tra il 1204 e il 1206, alla corte di un genovese, il conte Enrico Pescatore, signore di Malta



[In Malta dove sono albergato / col conte Enrico del quale mi compiacio]

Nel concludere questa composizione l'autore si dichiara «senher dels Genoes» e nel finale di un'altra canzone musicata composta nello stesso periodo addirittura «empe- raire des Genoes».

Più direttamente all'ambiente ligure si riferisce l'attività di Folquet de Romans¹⁶ nei primi anni del XIII secolo. Il suo sirventese *Far vuelh un nou sirventes* indirizzato nel 1220 all'imperatore Federico II, contiene riferimenti a vari signori italiani presso i quali l'autore aveva forse soggiorna-

¹⁶ *L'oeuvre poétique de Folquet de Romans troubadour*, Aix, 1987. La musica in *Las cançons*, cit., p. 542.

to (Guglielmo IV di Monferrato, Azzo IV d'Este) e si chiude con l'invio a Ottone del Carretto, signore di Savona:



[Signor Ottone del Carretto, io vi tengo ben caro, / perché in Lombardia / non conosco persona più valente.]

2_ Ma il centro più rilevante di attività poetica e musicale fu, dopo il Monferrato, la corte dei Malaspina, signori della Lunigiana, per i quali la lirica trobadorica costituì una vera tradizione familiare. Raimbaut de Vaquieras fu certamente in Liguria e presso i Malaspina all'epoca della sua seconda discesa in Italia tra il 1190 e il 1195; sono infatti di questo periodo la tenzone con la donna genovese nella quale è menzionato Obizzino Malaspina e la tenzone con Alberto Malaspina cognato di Bonifacio di Monferrato; ma di questi testi non è pervenuta l'intonazione musicale. Un sirventese *Honratz es bon per dependre*¹⁷ scritto per il figlio di Alberto, Moroello Malaspina era certamente musicato giacché l'anonomo autore precisa

Serventes, tals sap ton son
qui non enten ta rason

[Sirventese, c'è chi conosce la tua melodia / ma non comprende il tuo contenuto]

La prima documentazione musicale risale quindi all'e-

¹⁷ *Poesie provenzali storiche relative all'Italia*, ed. V. De Bartholomaeis, Roma, 1931, vol. I, pp. 68-70.

poca dei figli di Moroello, Guglielmo e Corrado, particolarmente al periodo dal 1210 al 1220.

Prima di trasferirsi presso i Malaspina Peire Raimon¹⁸ era stato, sullo scorcio del XII secolo, alla corte di Alfonso II d'Aragona e a questo periodo appartiene l'unica sua composizione musicale conservata. Il testo, che come molti di questo poeta¹⁹ inizia con una comparazione, è un lamento d'amore, ma anche una riflessione sulla condizione del poeta musicista



[Simile alla candela, che consuma / se stessa per dar luce agli altri, / io canto, più grave martirio soffro / per l'altrui piacere.]

Di Peire Raimon la biografia mette in risalto le doti umane e l'abilità di poeta e di esecutore:

¹⁸ *Le poesie di Peire Raimon de Tolosa*, ed. A. Cavaliere, Firenze 1935. Le musiche in *Las cançons*, cit., pp. 376-378.

¹⁹ M. de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, 1975, vol. II, pp. 933-934.

El era saus hom e suptils e saub ben trobar e cantar²⁰

[Era saggio, buono e sottile e sapeva bene poetare e cantare]

Uno almeno dei testi da lui dedicati a Guglielmo Malaspina, *Pus vey parer la flor el glay*, era sicuramente provvisto di intonazione musicale, dati gli espliciti riferimenti contenuti nel testo stesso:

De far chanso m'espres talans
ab motz plazens et ab so guay;
e pus de ben amar melhur,
segon razo,
trop en dey far mielhs motz e so

[Mi è venuta voglia di fare una canzone / con parole piacevoli e con una gaia melodia; / e poiché bene amando migliore, / come è giusto, / debbo fare parole e melodia assai migliori]

I frequenti riferimenti all'intonazione musicale che si trovano nei testi di Peire Raimon risultano assai utili per intendere la funzione attribuita alla musica nel complesso dell'operazione poetico musicale. Dall'avvio del seguente componimento la musica sembrerebbe collocata addirittura al primo posto tra gli elementi costitutivi dell'opera:

Ab son gai, plan e car
faz descort leu e bon,
avinen per chantar
e de bella rason

[Con una melodia gaia, facile e pregevole / faccio un discordo leggero e buono, / piacevole da cantare / e su un bel tema]

L'intonazione musicale è definita su tre versanti differenti: gaia, cioè che arreca gioia all'ascolto, facile, cioè che non presenta difficoltà (all'esecutore, all'ascoltatore), e allo stesso tempo pregevole, cioè di alto livello stilistico. La definizione del testo poetico (il «descort») sembra seguire uno schema conforme a quello della definizione della

²⁰ *Biographies*, cit., p. 347.

musica, giacché il testo stesso è destinato all'esecuzione cantata («per chantar») e non alla semplice lettura. Così «leu» e «bon» sembrano corrispondere perfettamente a uno schema conforme a quello della definizione della «plan» e «car» mentre la bellezza del tema («bella rason») pare destinata a far coppia, come fine e inizio della strofa, alla gaiezza della musica («gai son»). Prendere in considerazione uno per uno gli elementi costitutivi della composizione non corrispondeva forse soltanto ad una analisi teorica. È possibile che nella realtà concreta dell'esecuzione accadesse pure una presentazione dei vari elementi scomposti e ricomposti in momenti cronologicamente successivi. Al termine di una sua composizione lo stesso Peire Raimon dispone:

E vuel qe l'apregna
cobletas, viulan
e pois en chantan

[E voglio che apprenda / le piccole strofe, suonando la viola / e poi cantando]

Se l'invito andasse preso alla lettera si dovrebbe supporre che il «concerto» del trovatore prevedesse dapprima la sola recitazione del testo poetico, indi la sola esecuzione strumentale della melodia (ciò che avrebbe consentito un primo e indipendente apprezzamento della poesia e della musica considerate parimenti rilevanti), infine la presentazione congiunta nel canto del testo poetico e della sua melodia.

Conferma di tale procedimento sembrerebbe potersi ricavare dal testo di un altro trovatore provenzale che fu alla corte dei Malaspina, Albertet de Sisteron²¹. Questi, nella chiusa di una sua canzone, si rivolge all'esecutore del pezzo ingiungendogli:

²¹ *Les poésies du troubadour Albertet*, ed. J. Boutière, in «Studi medievali», XVI, 1937, pp. 1-129. Le musiche in *Las cançons*, cit., pp. 518-522.

Peirol, violatz e chantatz cointamen
de ma chanzon los motz e-l son leugier.

[Peirol, suona con la viella e canta con grazia / le parole e la melodia leggera della mia canzone.]

La collocazione di queste prescrizioni al termine della recitazione del testo fungerebbe da introduzione al successivo momento musicale.

Secondo la biografia²² Albertet era persino più apprezzato come musicista che come poeta:

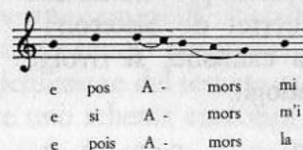
fez assatz de cansos, que aguen bon sons e motz de pauca valenza
[fece molte canzoni che avevano buone melodie e parole di poco valore]

e risultava particolarmente gradito a corte proprio

per lo bons sons qu'el fasia

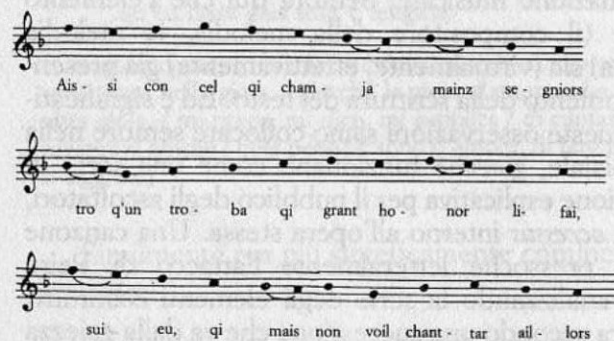
[per le buone melodie che componeva]

L'eccezionale apprezzamento della biografia per le doti musicali di Albertet può forse trovare conferma nella ricchezza dell'invenzione melodica di questo musicista, giacché, a differenza di quanto solitamente accadeva, nessuna delle tre sole sue intonazioni musicali conservate presenta ripetizione di materiale melodico. Una minima eccezione si ha solo in *Mon coratges s'es cambiats* ove la musica per il primo verso è ripresa, ma variata all'inizio, per il terzo verso. In *En mon cor ai tal amor enconbida* la ripetizione di «Amors» all'inizio del quinto verso nelle prime tre strofe realizza una curiosa persistenza associativa della parola col motivo musicale:



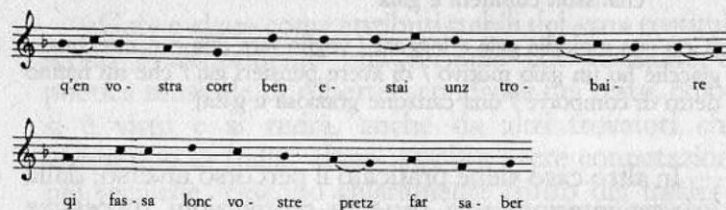
²² *Biographies*, cit., p. 508.

Nella seconda strofa di *A mi non fai chantar folia ni flors* è descritto in termini di reciproco dare e avere il rapporto tra il poeta musicista e il signore



[Io sono come colui che cambia molte volte signore / finché ne trova uno che gli faccia grande onore]

Il signore deve infatti manifestare concretamente al trovatore l'apprezzamento per la sua opera e il trovatore dal canto suo renderà noti anche al di fuori della corte i meriti del signore e della dama:



[poiché nella vostra corte c'è ben posto per un trovatore / che diffonda lontano la fama dei vostri meriti]

Riferimenti alla musica compaiono all'inizio di tre canzoni di Albertet evidentemente provviste all'origine di una intonazione musicale successivamente perduta. Cominciare una poesia enunciando la propria poetica

era procedimento frequente fra i trovatori e comune anche ai trovieri²³, ma Albertet, da buon musicista, insiste particolarmente sulla presenza e la funzione dell'intonazione musicale. Sembra qui che l'elemento musicale (il compositore della melodia, la melodia composta) sia (virtualmente, effettivamente) già presente nel momento della scrittura del testo. Ed è significativo che queste osservazioni siano collocate sempre nella strofa iniziale, giacché funzionano come una sorta di introduzione esplicativa per il pubblico degli ascoltatori, quasi un *accessus* interno all'opera stessa. Una canzone riprende pressoché letteralmente l'attacco di Peire Raimon analizzando la serie degli elementi costitutivi dell'opera secondo una successione che va dalla gaiezza del suono esternamente percepibile alla gioia come motivazione interiore:

Ab son gai e leugier
 vuoll far gaia chansso,
 car de gaia razo
 son miei gai cossirier
 que m'ant dich q'ieu retraia
 chansson coindeta e gaia

[Con una melodia gaia e leggera / voglio fare una canzone gaia, / giacché ho un gaio motivo / di avere pensieri gai / che mi hanno detto di comporre / una canzone graziosa e gaia]

In altro caso viene praticato il percorso inverso: dalla gaiezza interiore una serie di motivazioni successive porta alla gaia melodia esternamente percepibile:

Ab joi comensi ma chanson
 qu'en joi es mos cors e mos sens,

²³ M. Venturi, *Ancora un caso di intertestualità fra trovieri e trovatori*, in «Medioevo romanzo», XIII, 1988, pp. 321-329.

que-l jois d'amor, c'autres jois vens,
 me prega e-m ditz e-m somon
 qu'eu chant; et ai ben rason,
 pois d'amor es mos cossiriers,
 qu'eu fassa gais sons e leugiers

[Con gioia comincio la mia canzone, / giacché il mio cuore e i miei sensi sono nella gioia, / giacché la gioia d'amore, che supera ogni altra gioia, / mi prega, mi dice, mi supplica / di cantare; e ho ben ragione: / poiché i miei pensieri sono d'amore, di fare melodie gaie e leggere]

Similmente ma più sinteticamente comincia un'altra canzone:

Pos en ben amar m'esmer,
 a far m'er
 gaia chanzon
 ab gai son
 e leu

[Poiché mi purifico in un amore sincero, / bisognerà ch'io faccia / una gaia canzone / con melodia gaia / e leggiera]

«Gai» e «leu» come attributi stabili del «so» costituiscono evidentemente una formula che riassume la poetica musicale di Albertet, condivisa del resto, come si è visto e si vedrà, anche da altri trovatori che lavorarono in Italia. «Leu» sembra avere connotazioni più tecniche, essendo chiaramente frutto del trasferimento in ambito musicale di un principio di poetica letteraria: il «trobar leu»²⁴; dovrà qui intendersi che è intenzione del compositore creare un testo musicale accessibile senza sforzo ad ogni tipo di esecutore e di

²⁴ U. Mölk, *Trobar clus Trobar leu. Studien zur Dichtungslehre der Trobadors*, München, 1968.

ascoltatore. «Gai» ha invece una portata più generale, giacché, come risulta dagli stessi testi di Albertet e da quelli di altri trovatori²⁵, «gai» è non solo la melodia, ma anche il testo poetico, e il motivo che l'ha determinato, e la disposizione d'animo dell'autore; in più «gai» è la donna amata, è il servizio d'amore, è la stessa vita di corte, onde il «gai so» la gaia melodia è la musica che partecipa, completandola, ad una visione globale della vita.

Albertet scambiò versi con Aimeric de Pegulhan, altro trovatore provenzale in Italia. La tenzone ebbe per oggetto una questione d'amore: se fra due donne di pari valore sia meglio scegliere quella che si ama di più ma senza speranza oppure quella che si ama di meno ma ricambiati. Mentre Aimeric, che propendeva per la seconda soluzione, designò come giudice Beatrice d'Este (destinataria, come si vedrà, dei suoi omaggi musicali), Albertet, che propendeva per la prima soluzione, indicò come giudice Emilia di Romagna. Costei, dei conti Guidi di Ravenna, andò sposa nel 1216 a Pietro dei conti Traversari suggellando la rappacificazione tra le due famiglie. È possibile che Albertet sia stato per qualche tempo anche in Romagna, e forse non fu il solo. Per Emilia compose infatti un discorso anche Guglielmo Augier Novella²⁶, altro trovatore provenzale passato pure per le corti dei Monferrato e dei Malaspina. Riferisce la biografia²⁷ che «estet lonc temps en Lombardia. E fez de bons descortz». La decima strofa di uno di questi, *Ses alegrage*, canta:

²⁵ G.M. Croff, *Le vocabulaire courtois de troubadours de l'époque classique*, Genève, 1975.

²⁶ Il trovatore Guillem Augier Novella, ed. M. Calzolari, Modena, 1986. La musica in *Las cançons*, cit., p. 531.

²⁷ *Biographies*, cit., p. 488.



[La mia signora Emilia in Romagna / ben guadagna / — chiunque abbia a lamentarsene — / grande valore / del quale infonde / il suo gaio corpo piacente, / gentile.]

3. Centro di attività poetico musicale dei trovatori provenzali nel Veneto²⁸ fu, proprio all'inizio del XIII secolo, la corte di Azzo VI, marchese d'Este. Quando questi morì nel 1212 Aimeric de Pegulhan²⁹, che doveva trovarsi già da qualche tempo al suo servizio, scrisse due diversi compianti funebri. Nel secondo il poeta esprime la

²⁸ G. Folena, *Tradizione e cultura trobadorica nelle corti e nelle città venete*, ora in *Culture e lingue nel Veneto medievale*, Padova, 1990, pp. 1-137.

²⁹ *The Poems of Aimeric de Pegulhan*, ed. W.P. Shepard, F.M. Chambers, Evanston, Illinois, 1950. Le musiche in *Las cançons*, cit., pp. 391-402.

sua ironica preoccupazione per la sorte dei giullari che affollavano la corte estense e che si trovavano privati del loro protettore:

que faran li joglar,
a cui fesetz tant dos,
tant honors?
Mas un conselh no'n sai al trobadors:
laisso's morir ez anous lai sercar

[che faranno ora i giullari, / ai quali faceste tanti doni, / tanti benefici? / Ma ho un solo consiglio da dare ai trovatori: / che si lascino morire e vadano a cercarvi di là]

Dopo il brevissimo periodo di regno di Aldobrandino, figlio maggiore di Azzo VI, il potere passò nel 1215 al figlio minore Azzo VII ancora fanciullo. Alla corte di costui Aimeric trascorse l'ultima parte della sua vita, come racconta anche la biografia:

Puois s'en veng en Lombardia, on tuich li bon ome li feron gran honor. Et en Lombardia definet³⁰.

[Poi se ne venne in Lombardia, dove tutti i signori gli fecero grande onore. E in Lombardia morì.]

Il giudizio sulla sua abilità di esecutore è tutt'altro che positivo:

Apres cansos e sirventes, mas molt mal cantava
[apprese canzoni e sirventesi, ma cantava molto male]

però la sua attività di compositore resta ben documentata, dato che delle poesie scritte alla corte estense cinque conservano la musica.

Inviando a Sordello³¹, il più famoso trovatore italia-

³⁰ *Biographies*, cit., pp. 425-426.

³¹ Sordello, *Le poesie*, ed. M. Boni, Bologna, 1954.

no allora alla corte di Treviso, un proprio componimento Aimeric de Pegulhan lo inizia così, con quella che è forse un'ironica allusione alle consuetudini italiane di poesia puramente letteraria:

Can qu'm fezes vers ni canço
eras voil far moz senes so

[Benché io abbia fatto da me versi e canzoni, / ora voglio fare parole senza melodia]

Per la verità Sordello accenna talvolta nei suoi testi a un «gay so» o a un «leugier so», ma si tratta di componimenti scritti durante il suo soggiorno in Provenza presso Raimondo Berengario IV. La sua sarebbe dunque la storia di un trovatore oltramontano alla rovescia: trovandosi in ambiente abituato all'intonazione musicale della poesia potrebbe aver cercato di adeguarvisi. Non ci voleva molto: bastava scrivere un testo che avesse la medesima struttura metrica di uno già musicato in modo da poterne adottare l'intonazione. È forse il caso del *partimen* con Bertran d'Alamanon, suo compagno alla corte di Provenza *Bertrans, lo joy de dompnas e d'amia*. Qui Sordello si rimette al giudizio di Guida di Rodez, Bertran indica come giudice Jean de Valery e si propone quindi di inviare il componimento «en Franza». Non sarebbe dopotutto incongruo che, essendo stata adottata per il testo la medesima struttura metrica della canzone *S'onques nus hom pour dure departie* del troviere Hugues de Bercé, ne fosse stata utilizzata anche la melodia³².

Un gruppo di componimenti scritti da Aimeric de Pegulhan alla corte estense è dedicato contemporaneamente a Beatrice, sorella di Azzo VII e a Guglielmo

³² La musica in E. Paganuzzi, *Medioevo e Rinascimento*, in *La musica a Verona*, Verona, 1976, pp. 27-28.

Malaspina, del quale si è già detto. Un componimento si apre presentando la corte come un luogo nel quale vengono dibattute questioni di forme poetico musicali:

Mangtas vetz sui enqueritz
 en cort cossi vers no fatz;
 per qu'ieu vuelh si' appellatz —
 e sia lur lo chausitz —
 chansos o vers aquest chans.
 E respon als demandans
 qu'om non troba ni sap devezio
 mas sol lo nom entre vers e chanso.

[Molte volte mi è stato chiesto / a corte come mai non compongo versi, / per cui io voglio che questo canto sia chiamato / canzone o verso: a loro la scelta. / E a chi mi domanda rispondo / che non si trova né si conosce differenza / altro che nel nome tra verso e canzone.]

Se il «vers» e la «chanso» non sono distinguibili l'uno dall'altra in base alla struttura metrica del testo, non lo sono neppure dal punto di vista dell'intonazione musicale³³:

e cortz sonetz e cochans
 ai auzitz en verses mans,
 ez auzida chansonet' ab lonc so,
 e'ls motz d'amos d'un gran e'l chant d'un to.

[ho udito melodie brevi e concise / in versi ampi / e ho udito brevi canzonette con lunghe melodie, / e le parole di entrambi del medesimo stile e il loro canto del medesimo modo.]

³³ A. Jeanroy, *La poésie lyrique des Troubadours*, Toulouse-Paris, 1934, vol. II, pp. 64-67.

L'intonazione musicale di questa composizione (della quale si fa espressa menzione nell'invio a Guglielmo Malaspina):

qu'elh aprenda de te los motz e'l so

[che egli apprenda le tue parole e la tua melodia]

non è pervenuta, ma restano le intonazioni di altri tre testi dedicati a Beatrice d'Este e Guglielmo Malaspina: *Atressim pren quom fai al jogador, En Amor trob alques en qe'm refraing, Per solatz d'autrui chant soven*.

Sapendo di rivolgersi ad un ambiente e a due destinatari particolarmente addentro in questioni stilistiche ed esperti di rapporti tra testo poetico e testo musicale, Aimeric concentra in queste opere tutta la sua abilità su entrambi i versanti. Ciò sembra particolarmente evidente nell'ultima che prende le mosse da una riflessione del trovatore sulla propria arte posta al servizio dell'altrui piacere:

Per solatz d'autrui chant soven;
 mas pero cora que chantes,
 ni per bon respieich m'alegres,
 ara vei que chant per nien.
 E sui a mon dan chantaire,
 si cum l'auzels de bon aire,
 que sap q'es pres e per so no is recre
 c'ades non chant: atretal es de me.

[Io canto spesso per il piacere altrui, / ma sempre ho cantato / o mi sono rallegrato per una buona speranza; / ora invece vedo che canto invano. / E sono cantore a mio danno, / come l'uccello gentile / che sa di essere preso e tuttavia / non cessa di cantare: così accade a me.]

La caratteristica più evidente del testo poetico è l'uso sistematico di procedimenti retorici fondati sulla

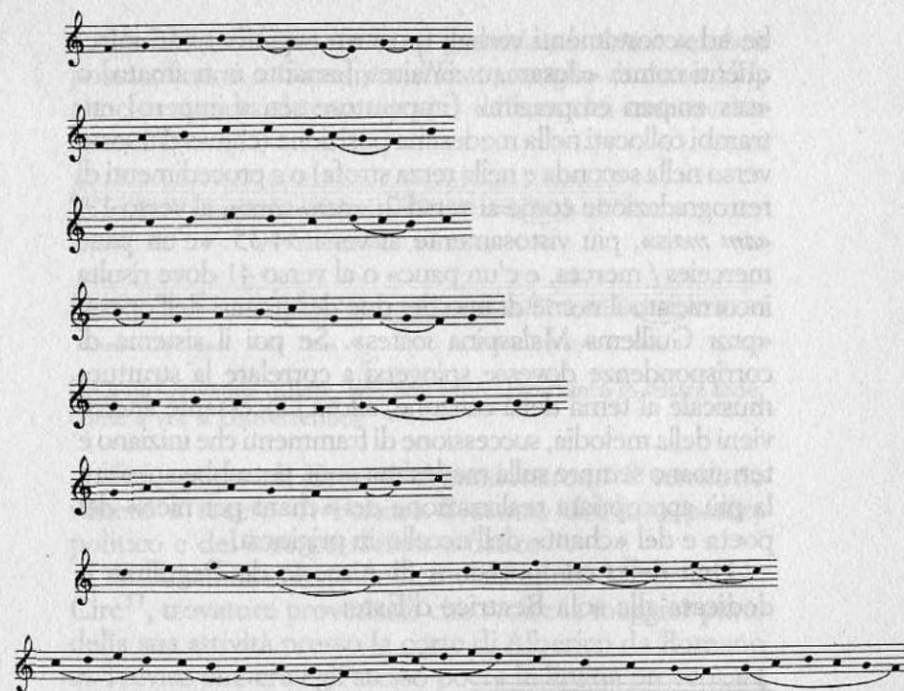
ripetizione di sonorità verbali, procedimenti teorizzati nella lirica latina³⁴ ma in uso anche presso i trovatori. Qui «chant», «chantes», «chantaire» sono il tema e il suono dominanti della strofa e costituiscono il collegamento tra l'immagine del poeta e quella dell'uccello prigioniero. Attenuato nelle strofe successive, il procedimento ritorna in maniera quasi ossessiva nell'ultima strofa su una diversa sonorità verbale, quella di «merce», «merceies», «merceian», «merceiaire» (che occupa la stessa posizione di «chantaire» nella prima strofa) concludendo la descrizione di un amore infelice:

Dompna, per merce solamen
soffrissetz c'un pauc merceies
merces, e c'un pauc afranques
merceian vostre dur talen
vas mi, qe us sui merceiaire
totz temps e merce clamaire;
e merceians sui e serai jasse
vostr'om, clamans: «merce, merce, merce!»

[Per pura pietà compatite, signora, / di essere un poco pietosa / e di addolcire un poco, mostrando pietà, / il vostro duro cuore verso di me / che tutto il tempo piatisco e imploro pietà; / e chiedendo pietà sono e sarò sempre / il vostro uomo che grida: «pietà, pietà, pietà!»]

La melodia di questa canzone è costituita da nient'altro che dalla ripetizione per tutti i versi di un breve movimento ascendente e discendente (solo in corrispondenza del verso 4 lo schema è invertito) per gradi congiunti nell'ambito di una terza, una quarta, una quinta:

³⁴ E. Faral, *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle*, Paris, 1924.



Questa semplicità, quasi monotonia, della linea melodica che si ripropone, ovviamente, ad ogni strofa potrebbe essere stata adottata proprio per non turbare la percezione delle sonorità verbali che invece sono accuratamente variate ad ogni strofa: oltre la prima e l'ultima, delle quali si è detto, «Amor», «ames», «amaire» nella seconda strofa. Sarebbe un livello minimo (non interferenza) di rapporto tra il testo poetico e il testo musicale. D'altra parte però, il singolare andamento della linea melodica costituisce anche un procedimento ben noto della retorica musicale³⁵. Si potrebbe allora supporre un sistema di analogie tra strutture musicali e strutture verbali nel senso che il movimento della musica (ascesa/discesa) corrispondereb-

³⁵ F. A. Gallo, *La polifonia nel Medioevo*, Torino, 1991, pp. 10-11.

be ad accostamenti verbali (positivo-negativo) non infrequenti come: «desamatz amaire» [amante non amato] o «ses emperi emperaire» [imperatore senza impero] entrambi collocati nella medesima posizione (chiusa del sesto verso nella seconda e nella terza strofa) o a procedimenti di retrogradazione come al verso 2: «pero cora», al verso 19: «am mais», più vistosamente ai versi 34-35: «c'un pauc merceies / merces, e c'un pauc» o al verso 41 dove risulta incorniciato il nome di uno dei due destinatari dell'opera: «pros Guillems Malaspina sotes». Se poi il sistema di corrispondenze dovesse spingersi a correlare la struttura musicale al tema della canzone, allora l'incessante andirivieni della melodia, successione di frammenti che iniziano e terminano sempre sulla medesima nota, potrebbe apparire la più appropriata realizzazione del «chant per nien» del poeta e del «chant» dell'uccello in prigionia.

Una della composizioni di Aimeric de Pegulhan è dedicata alla sola Beatrice d'Este:



Qui la vi en ditz:



pas Dieus tant i mes



be(n)s en Na Bi - a - tritz,



non i a mer - cés



ges;

[Chi l'ha vista ne dice: / poiché Dio ha messo tante qualità / in madonna Beatrice, / non c'è scampo]

Un'altra *Cel qui s'irais ni guerreia ab Amor* sembra possa riferirsi a Giovanna d'Este, moglie di Azzo VII, almeno stando al testo fornito da uno dei manoscritti letterari:



Na Zo - a - na d'Est, [ieu] dir no sa - bri - a



tant de leau - zor com a vos con - ven - ri - a

[Donna Giovanna d'Este, [io] non saprei dir / tanto in vostra lode, come a voi si converrebbe]

Col tempo gli Estensi abbandonarono il territorio veneto e fecero di Ferrara il centro del loro potere politico e del loro patronato artistico³⁶.

A Giovanna d'Este dedicò versi anche Uc de Saint-Circ³⁷, trovatore provenzale che svolse la maggior parte della sua attività presso la corte di Alberico da Romano in Treviso che era egli stesso poeta in lingua provenzale e scambiò versi con Uc. Questi era figlio di un piccolo feudatario ed era stato inviato a Montpellier per compiere studi universitari che poi abbandonò. Il giudizio contenuto nella sua biografia è molto positivo sia sul poeta che sul musicista:

Cansos fez de fort bonas e de bos sons³⁸

[Compose canzoni molto buone e con buone melodie]

Quando giunse in Italia possedeva già una notevole esperienza poetica e musicale maturata presso varie

³⁶ L. Lockwood, *La musica a Ferrara nel Rinascimento*, cit. it., Bologna, 1987, pp. 19-20.

³⁷ *Poésies de Uc de Saint-Circ*, ed. A. Jeanroy, J.J. Salverda de Grave, Toulouse, 1913. Le musiche in *Las cançons*, cit., pp. 574-578.

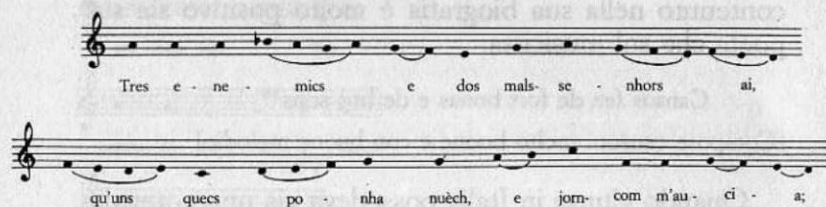
³⁸ *Biographies*, cit., pp. 239-240.

corti della Francia meridionale e della Spagna. Due composizioni dedicate a Savaric de Monleon *Anc enemics qu'ieu agues* e *Tres enemics e dos mals senhors ai* e una dedicata alla contessa di Provenza *Nuls om non sap d'amic, tro l'a perdut* tutte quindi anteriori al periodo italiano, sono ciò che resta della produzione musicale di Uc de Saint-Circ. Le prime due fanno parte di un gruppo di quattro testi apparentati dalla tematica iniziale: i nemici del poeta che sono i suoi occhi e il suo cuore. Una inizia infatti:



[Giammai nemico che io ho avuto / mi ha fatto tanto danno quanto / ora i miei occhi e il mio cuore]

L'altra comincia similmente:



[Io ho tre nemici e due cattivi signori / ciascuno dei quali notte e giorno cerca di uccidermi]

Durante il soggiorno trevisano (circa 1226-1250) la vena musicale di Uc de Saint-Circ sembra affievolirsi: non che i suoi versi di questo periodo andassero privi di

intonazione musicale, ma, almeno in certi casi, Uc sembra preferire, forse adeguandosi a consuetudini italiane (magari praticate, occasionalmente, anche dai poeti siciliani)³⁹, l'utilizzazione di melodie già da altri composte. Così nel sirventese indirizzato forse nel 1226 al giullare Messonget nel quale è menzionato oltre ad Alberico da Romano anche Azzo VII d'Este, si dice espressamente:

El son d'En Arnaut Plagues

[La melodia è di messer Arnaut Plagues]

Il rinvio è alla musica della canzone *Ben volgra midous sauber* che Arnaut Plagues aveva scritto per Alfonso VIII di Castiglia e che presenta la medesima struttura metrica e le medesime rime; l'intonazione musicale anche da altri utilizzata, non è comunque conservata⁴⁰. Così pure per il sirventese scritto nel 1240-41 durante l'assedio di Faenza da parte di Federico II, che inizia:

Un sirventes vuelh far en aquest son d'en Gui

[Voglio fare un sirventese su questa melodia di messer Guido]

Il riferimento è questa volta ad un motivo musicale (anch'esso perduto) già utilizzato da poeti di nome Guido (Gui de Nanteuil, Gui de Cavaillon) e ancora in voga all'inizio del XIV secolo⁴¹.

³⁹ J. Schulze, *Sizilianische Kontrafakturen. Versuch zur Frage der Einheit von Musik und Dichtung in sizilianischen und sikulo-toskanischen Lyrik des 13. Jahrhunderts*, Tübingen, 1989.

⁴⁰ F. Gennrich, *Die Kontrafakturen im Liedschaffen des Mittelalters*, Langen bei Frankfurt, 1965, pp. 11-12.

⁴¹ A. Roncaglia, *Sul «divorzio tra musica e poesia»*, cit., pp. 377-378.

L'ultima composizione databile di Uc de Saint-Circ è ancora un sirventese, un violento attacco contro Manfredi II Lancia, podestà di Milano nel 1253, che rispecchia forse non tanto o non solo l'ostilità dell'autore quanto quella del suo signore Alberico da Romano. Il modello metrico è questa volta il sirventese di Bertran de Born *Casutz sui de mal en pena* ed è così possibile che ne venisse adottata la melodia⁴², la quale, del resto, è, a sua volta, quella della canzone *Bele, douce dame chere* del troviero Conon de Béthune:



[Tant'è di povera compagnia / e di meschino aspetto / quel Manfredo Lancia / che chiamano marchese]

È probabile che proprio per il sirventese d'argomento politico, genere tutt'altro che trascurabile della poesia trobadorica anche in Italia, si preferisse adottare melodie già note ed apprezzate dal pubblico onde favorire una maggiore diffusione del testo.

Alcune composizioni di Uc de Saint-Circ si aprono con enunciazioni di poetica in fatto di realizzazione del

⁴² La musica in *Las cançons*, cit., p. 256.

testo e della musica. In un caso la creazione artistica è descritta come imitazione dell'oggetto che la ispira:

Aissi cum es coinda e gaia
e cortesa e plazens
ed azaut' a totes gens
la bella de cui eu chan,
m'es ops que d'aital semblan
cum ill es fassa canso,
coinda e gaia ab plazen so

[Così come è adorna e gaia / e cortese e piacente / e gradita a ogni persona / la bella della quale io canto, / è d'uopo ch'io faccia / una canzone del tutto simile a lei, / adorna e gaia con piacente melodia]

Nel gioco delle corrispondenze entrano sia il testo che la musica: se la donna amata è adorna, gaia e piacente, le prime due qualità trovano corrispondenza nella «canso» (cioè nel testo verbale) definita parimenti adorna e gaia, mentre la terza qualità trova corrispondenza nel «so» (cioè nel testo musicale) definito appunto piacente. Una teorizzazione ancor più completa e precisa, attenta soprattutto al momento della comunicazione dell'opera, apre la seguente canzone:

Chanzos q'es leus per entendre
et avinenz per chantar,
tal qu'om non puescha reprendre
los motz ni'l chant esmendar,
et a douz e gai lo son
e es de bella rason
ed avinen per condar,
mi plai e la voil lauzar
a qi la blasm' e defendre.

[Mi piace una canzone facile da capire / e piacevole da cantare, / tale che non vi si possano criticare / le parole né emendare il canto, / e abbia una melodia dolce e gaia, / e abbia un bell'argomento / e sia piacevole da ripetere; / la voglio lodare e difendere / contro quelli che la biasimano.]

L'apparente congerie di elementi si ordina agevolmente in sequenza logica. Se il testo risulterà facilmente comprensibile agli ascoltatori e procurerà loro piacere nell'esecuzione cantata, nessuno tra il pubblico potrà fare osservazioni negative né sulle parole né sul canto. Per ottenere questo risultato è indispensabile da un lato che il testo svolga un bel tema e dall'altro che l'esecuzione avvenga su una musica dolce e gaia. A queste condizioni sarà piacevole non solo ascoltare l'opera, ma anche riascoltarla. Uc de Saint-Circ sembra dunque aver ben presente la situazione non solo della produzione e del consumo immediati, ma anche di una riproposizione di testo e musica che può avvenire in momenti e ambienti assai lontani e differenti da quelli che ne determinarono la composizione⁴³.

È perciò ben comprensibile che a Uc sia dovuta la prima raccolta italiana di testi (e musiche?) della lirica provenzale in un «Liber» per Alberico da Romano e che a lui sia dovuta anche in gran parte la redazione di quei brani in prosa «Vidas» e «Razos» che tante informazioni forniscono (anche di natura musicale) su tutti i trovatori (anche su coloro che lavorarono in Italia). In tal modo qualsiasi esecutore aveva a disposizione tutto il materiale necessario per la presentazione di qualsiasi repertorio e il pubblico di qualsiasi corte veniva a disporre di una sorta di «programma di sala» informativo. Per ogni autore eseguito nel «concerto» prima la biografia, poi la narrazione delle occasioni che avevano dato origine alle singole composizioni, indi i testi (e le musiche) delle medesime. E spesso queste raccolte erano anche provviste di miniature che intendevano fornire persino i «ritratti» dei poeti musicisti⁴⁴.

⁴³ M.L. Meneghetti, *Il pubblico dei trovatori. Ricezione e riuso dei testi lirici cortesi fino al XIV secolo*, Modena, 1984.

⁴⁴ *Ibid.*, pp. 325-363.

Tutto ciò presuppone esecutori ed ascoltatori che conoscessero e apprezzassero la lingua (e la musica) provenzali. È allora possibile che Uc de Saint-Circ sia l'autore anche di un'opera di divulgazione della lingua e della poesia d'oltralpe, il *Donatz Proensals*⁴⁵, grammatica e rimario del provenzale con traduzione latina. Il manuale è in ogni caso riferibile all'ambiente trevisano essendo dedicato a Corrado da Sterleto che fu più volte podestà imperiale a Treviso tra il 1234 e il 1239. Nel corso dell'opera non solo compaiono, col loro equivalente latino, termini tecnico musicali provenzali⁴⁶, ma si trovano anche, nelle esemplificazioni, serie omogenee di parole che denotano una qualche attenzione alla vita musicale di corte; ecco i verbi all'imperativo:

chanta	canta
bala	salta
viula	viella
dance	ducat coream
saute	saltet
tombe	[cadat] vel ludat saltando.

La seconda metà del XIII secolo non fu comunque soltanto epoca di conservazione, giacché un'attività poetica e musicale provenzale è attestata nel Veneto orientale. Nel 1269 la morte del patriarca di Aquileia Gregorio da Montelongo fu celebrata con un lungo compianto anonimo in provenzale; il solo testo è conservato unicamente da un manoscritto musicale veneto (del quale si dirà) ove compare anche in

⁴⁵ *The Donatz Proensals of Uc Faidit*, ed. J.H. Marshall, London-New York-Toronto, 1969, pp. 112-113.

⁴⁶ E. Aubrey, *References to Music in Old Occitanian Literature*, in «Acta musicologica», LXI, 1989, p. 129 nota 66.

traduzione latina⁴⁷ (Proprio come il *Donatz Proensals*). Se la musica per questo componimento è perduta, resta invece la melodia (e solo la prima strofa del testo) del lamento funebre scritto nel 1272 per Giovanni di Cucagna, feudatario friulano in contatto con i signori di Este e di Treviso⁴⁸. Il componimento che inizia *Quar nueg e jom trist soi et esbahit* loda le virtù del signore defunto e compunge i sudditi per la grave perdita:



[quelli di Cucagna non avranno più la loro luce]

L'anonimo autore potrebbe essere tanto una delle ultime figure di poeti e musicisti oltramontani venuti a lavorare presso le corti dell'Italia settentrionale quanto un italiano che quelle tecniche aveva appreso a praticare.

Nella seconda metà del Duecento e sino alla prima metà del secolo successivo il Veneto divenne il principale centro di raccolta di testi e di produzione di manoscritti della lirica provenzale; due terzi delle fonti attualmente conosciute hanno avuto origine nel Veneto in questo periodo. Vi fu copiato anche uno dei due soli manoscritti in provenzale che contengono le intonazioni musicali⁴⁹. Esso conserva ottantun melodie: per una

⁴⁷ P. Meyer, *Complainte provençale et complainte latine sur la mort du patriarche d'Aquilée Grégoire de Montemagno*, in *In memoria di Napoleone Caix e Ugo Angelo Canello. Miscellanea di filologia e linguistica*, Firenze, 1886, pp. 231-236.

⁴⁸ M. Grattoni, *Cavalieri erranti, menestrelli e tradizione musicale medioevale*, in *Castelli del Friuli*, ed. T. Miotti, vol. VI, Udine, 1980, pp. 276-282.

⁴⁹ Milano, Biblioteca Ambrosiana, R 71 sup. A. Ziino, *Caratteri e significato della tradizione musicale trobadorica*, in *Lyrique romane médiévale: la tradition des chansonniers*, Liège, 1991, pp. 85-217.

unità in esemplare unico, le altre tramandate anche da una o più altre fonti musicali ma con varianti numerose e di rilievo. Cosicché questo codice se per quanto riguarda la tradizione dei testi può dipendere da una raccolta effettuata nella Francia meridionale, per quanto riguarda la tradizione delle musiche rappresenta un repertorio delle intonazioni come erano conosciute nell'Italia settentrionale. La raccolta è ordinata per autori; si apre con tredici melodie (due uniche) di Folchetto da Marsiglia, il trovatore ammirato da Dante, e contiene le uniche due melodie note di un altro trovatore «dantesco», Arnaut Daniel. Per quanto concerne i trovatori venuti ad operare in Italia, la raccolta conserva undici melodie (tre uniche) delle quattordici conosciute di Gaucelm Faidit, l'unica melodia nota di Peire Raimon, cinque melodie (quattro uniche) delle sei conosciute di Aimeric de Pegulhan, le tre sole melodie note di Uc de Saint-Circ.

Il medesimo canzoniere contiene anche il testo di un poemetto didattico attribuito a Garin lo Brun vissuto attorno alla metà del XII secolo⁵⁰. L'operetta dovette godere di particolare fortuna nell'ambiente italiano settentrionale essendo tramandata da un solo altro manoscritto, esso pure di origine veneta⁵¹. L'autore si propone di fornire insegnamenti pratici su come una fanciulla debba comportarsi nelle varie circostanze della vita di corte. Dopo l'elogio della «cortesia» intesa come l'insieme delle qualità che debbono caratterizzare l'uomo e la donna che vivono a corte, alla fanciulla vengono date istruzioni anche a proposito dell'attività musicale che a corte si svolge:

⁵⁰ *Testi didattico-cortesi di Provenza*, ed. G.E. Sansone, Bari, 1977, pp. 53-74.

⁵¹ Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, ms. Phillips, 1910.

Ioglar e chantadors,
que paraula[n] d'amors
e cantons sons e lais,
per que l'om es plus gais,
e meton en corage
de tot prez vassallage,
retenez amoros.

[Giullari e cantori / che parlano d'amore / e cantano melodie e lai,
/ per cui si è più lieti, / e che introducono nell'animo / assoggettamen-
to al pregio perfetto, / trattenete amabilmente.]

Anche la dama dovrà dare concreta prova di quella
componente essenziale della cortesia che è la liberalità:

Se quer aver de vos,
o ab dar vostr'aver
o ab altre placher,
lor faiz tan bella enseigna
per que talanz lor preigna
qe diga de vos be.

[Se vi chiedono danaro, / o elargendo del vostro / o con altro
regalo, / date lor mostra tanto bella / per cui venga loro voglia / di
dir bene di voi.]

L'arte poetica e musicale porterà sino alle corti più
lontane la fama della benefattrice:

Ab que no-n sapchaz re,
vostre noms n'er saupuz
e plus loing mentauguz:
en molz locs n'aureç preç
qu'eissa vos non saureç

[Benché non ne sappiate nulla, / il vostro nome sarà reso noto / e
celebrato lontano: / ne conseguirete fama in molti luoghi / che voi
stessa ignorerete.]

Verso la fine del XIII secolo le immagini della poesia
e della musica provenzali erano ancora vive in Italia

come attesta un racconto del *Novellino*⁵² il quale si apre
con questa descrizione della corte provenzale di Puy-
de-Notre-Dame:

I cavalieri e' donzelli, ch'erano giulivi e gai, si faceano di belle
canzoni e 'l suono e 'l motto; e quattro approvatori erano stabiliti,
che quelle ch'aveano valore faceano mettere in conto e, l'altre,
diceano, a chi l'avea fatte, che le migliorasse

Il seguito del racconto ha molti punti di contatto con
la «vida» di Richart de Berbezill e con la «razo» della
sua canzone *Atressi com l'olifant*⁵³,

cominciò questa sua canzonetta tanto soavemente quanto seppe il
meglio, ché molto il sapea ben fare:

«Atressi come il leofante
quando cade non si può levare...»

Richard de Berbezill non fu mai in Italia, ma le sue
poesie e le sue intonazioni musicali vi erano conosciute;
la canzone citata e volgarizzata nel *Novellino* compare
nel manoscritto musicale veneto in versione sensibil-
mente diversa da quella tramandata da due canzonieri
francesi:



⁵² Il *Novellino*, ed. G. Favati, Genova, 1970, pp. 269-275.

⁵³ Rigaut de Berbezill, *Liriche*, ed. A. Varvaro, Bari, 1960. Le musiche
in *Las cançons*, cit., pp. 72-82.

Ancora all'inizio del XIV secolo i testi poetici dei provenzali erano largamente conosciuti e altamente apprezzati nella cultura italiana, basti pensare a Francesco da Barberino e a Dante; più difficile è il discorso circa la musica che quei testi originariamente accompagnava. Francesco da Barberino cita vari trovatori scesi in Italia, Peire Vidal, Gaucelm Faidit, Aimeric de Pegulhan⁵⁴, ma non dà mai l'impressione di averne ascoltato le intonazioni musicali. Persino l'osservazione che egli fa sulle composizioni poetiche adattate a preesistenti melodie strumentali di danza («inventio verborum que supra aliquo caribo, nota, stampita vel similibus componebatur precompositis sonis»)⁵⁵ può molto semplicemente derivare dalla lettura della «razo» di *Calenda maia*, che è conservata da un solo manoscritto copiato proprio alla sua epoca e nel suo ambiente⁵⁶.

Di una sola delle «illustres cantiones» citate da Dante come modello di struttura poetica resta oggi la musica:



[Tanto mi piace l'amoroso pensiero]

di Folchetto da Marsiglia⁵⁷. Dante certo vi ammirava una *constructio* testuale fondata sul ritmo solenne degli endecasillabi, ma è dubbio se nel suo apprezzamento entrasse anche la «veste» musicale. Qui, del resto, è

⁵⁴ A. Thomas, *Francesco da Barberino et la littérature provençale en Italie au Moyen Age*, Paris, 1883, pp. 103 ss.

⁵⁵ Francesco da Barberino, *I Documenti d'Amore*, ed. F. Egidi, vol. II, Roma, 1927, p. 263.

⁵⁶ Vedi nota 6.

⁵⁷ *Le troubadour Folquet de Marseille*, ed. S. Stronski, Kraków, 1910. Le musiche in *Las cançons*, cit., pp. 187-227.

possibile rendersi conto del differente statuto culturale della poesia e della musica. L'attacco del testo di Folchetto dovette esercitare un fascino singolarissimo sui poeti del tempo: Sordello lo riprende nello stesso ritmo endecasillabico:

Tant m'abelis lo terminis novels

Dante lo usa in apertura delle terzine provenzali messe in bocca ad Arnaut Daniel incontrato nel Purgatorio:

Tan m'abelis vostre cortes deman

Sembra da escludere che l'avvio musicale di *Tant m'abelis*, una formula melodica comune a quasi tutte le intonazioni di Folchetto, potesse esercitare un fascino comparabile a quello dell'inizio testuale; anche se l'intera melodia (con testo francesizzato) fu ripresa e utilizzata come seconda voce nell'ambito di un mottetto forse mai, comunque, conosciuto in Italia⁵⁸.

Dante avrebbe potuto conoscere la musica trobadorica, presso Cangrande della Scala a Verona. La corte scaligera (dove ancora alla metà del Trecento Fazio degli Uberti inserirà versi provenzali nel suo *Dittamondo*)⁵⁹ sembrerebbe la sede ideale per la confezione dell'unico manoscritto musicale italiano (generalmente localizzato tra Lombardia e Veneto e datato all'inizio del XIV secolo) e quindi per l'estrema sopravvivenza della poesia e della musica provenzali. Secondo la descrizione di Immanuel Romano⁶⁰ alla corte di Can-

⁵⁸ A. Ziino, *Caratteri e significato*, cit., p. 206, nota 72.

⁵⁹ Fazio degli Uberti, *Il Dittamondo e le rime*, ed. G. Corsi, Bari, 1952, vol. I, pp. 314-315.

⁶⁰ *Rimatori comico-realistici del Due e Trecento*, ed. M. Vitale, Torino, 1956, vol. II, pp. 103-112.

grande si trovano tutte le «buone costumanze». C'è l'omaggio al signore:

e questo è 'l signore
con tanto valore
che 'l suo grande onore
va per terra e mare

ci sono i cavalieri e le armi:

Destriere e corsiere
masnate e bandiere
corazze e lamiere
vedrai remutare

ci sono le donne e gli amori:

Qui vengon poi fate,
con le bionde teste:
qui son le tempeste
d'amore e d'amare

c'è la musica con strumenti e voci:

Chitarre e liuti
viele e flauti,
voci alt'ed acuti
qui s'odon cantare

e tuttora:

Qui boni cantori
con intonatori
e qui trovatori
udrai concordare.

La biblioteca dei Visconti

1. Oltre a due madrigali, uno o forse due mottetti furono composti da Jacopo da Bologna in onore di Luchino Visconti, signore di Milano dal 1339 al 1349¹. Il testo del mottetto *Lux purpurata radiis — Diligite justitiam* esalta le virtù civili e militari di Luchino, ma almeno un verso, «constans in omni studio», può forse alludere ai di lui interessi letterari: Luchino fu amante della poesia e scambiò sonetti sul tema della generosità del principe con Fazio degli Uberti. Il poeta era alla sua corte e scrisse versi in onore del figlio naturale Brizio e dei nipoti e successori Bernabò e Galeazzo II². Luchino fu anche il primo della sua famiglia a raccogliere libri: un codice contenente il trattato *De electionibus* del canonista francese Guillaume de Mandragout (A 480)³ porta l'indicazione di essergli appartenuto. La circostanza che questo libro fosse di un autore francese è subito indicativa di una particolare attenzione della corte viscontea verso la cultura d'oltralpe, osservabile sia in campo letterario che in campo musicale. Lo scrittore Philippe de Mézières era nel 1345 alla corte di Luchino e si occuperà in seguito delle vicende di Bernabò e Giangaleazzo⁴. Il testo di un madrigale di Jacopo da Bologna cita «Filippi e Marchetti»⁵, cioè oltre al

¹ F. A. Gallo, *La polifonia nel Medioevo*, Torino, 1991, pp. 65-69.

² Fazio degli Uberti, *Il Dittamondo e le rime*, ed. G. Corsi, Bari, 1952, vol. II, pp. 43-48.

³ E. Pellegrin, *La bibliothèque des Visconti et des Sforza ducs de Milan au XVe siècle*, Paris, 1955, pp. 75-289 (inventario A, numeri 1-988).

⁴ Philippe de Mézières, *Le songe du vieil pelerin*, ed. G.W. Coopland, Cambridge, 1969, vol. I, pp. 4, 149, 151, 281-283, 605.

⁵ *Poesie musicali del Trecento*, ed. G. Corsi, Bologna, 1970, p. 42.

compositore e teorico italiano Marchetto da Padova, anche il compositore e teorico francese Philippe de Vitry.

Come musicista di corte visconteo Jacopo non solo celebra il suo signore, ma descrive anche i passatempi della corte:

Per sparverare tolsi el mio sparvero
brachi e brache chiamando⁶

così inizia una «caccia» musicale di Jacopo il cui testo racconta un episodio di caccia appunto con falconi e cani. Il nome di uno dei brachi «Varin» compare anche in un'altra «caccia» musicale il cui testo (musicato da altri due musicisti con tutta probabilità anch'essi alla corte, Piero e Giovanni) descrive pure una caccia viscontea:

Con brachi assai e con molti sparveri
uccellavam su per la riva d'Ada⁷

Vien da pensare alle cure che i Visconti avevano per i propri uccelli da preda, per le «multas bonas bracas» che solevano richiedere ai Gonzaga di Mantova, alla riserva di caccia delimitata dai fiumi Po, Ticino e Adda⁸. E anche i libri riflettevano questa passione viscontea per la caccia: basterà menzionare le due copie del trattato *De avibus* di Hugues de Focillo (A 733, 745) che contiene un capitolo «de accipitre»⁹, lo

⁶ *Ibid.*, pp. 52-53.

⁷ *Ibid.*, p. 9.

⁸ C. Magenta, *I Visconti e gli Sforza nel castello di Pavia*, Milano, 1883, vol. I, pp. 117-128, vol. II, pp. 26-33, 51.

⁹ *Patrologiae cursus completus, series latina*, ed. J.P. Migne, Paris, 1879, vol. CLXXVII, pp. 13-55.

sparviero delle cacce musicali; e la copia del *Tractatus de medicina et naturis falchionum* attribuito ad un mitico re Dancus (A 433) che tratta ampiamente di falconi, astori e sparvieri¹⁰.

Fama di raccoglitore di libri ebbe al suo tempo un figlio di Luchino, Brizio Visconti: «morales librosque undique acquirebat»¹¹ ed in effetti gli appartennero almeno una copia del *Compendium moralis philosophie* a lui dedicato dal domenicano Luca Mannelli (A 132) e una copia del *De civitate Dei* di S. Agostino (A 166). Brizio fu anche poeta di qualche pregio e in una delle sue canzoni, dedicata alle donne fiorentine, compare una rievocazione musicale di sapore dantesco:

E poi mi parve udir più dolci suoni,
cantar mi parvon tutti «In alto osanna»¹²

Tra il 1353 e il 1356 Bartolomeo de' Bartoli da Bologna compose per Brizio una *Canzone delle virtù e delle scienze* che Nicolò da Bologna ornò di miniature¹³. Tra le scienze è, naturalmente, descritta e raffigurata anche la Musica. La sua presentazione letteraria non esclude riferimenti ad attività musicali come la danza, «per lei se balla e salta» e a motivazioni estetiche come il piacere, «e sa d'ogne alegraia i chori infundere», propri della vita di corte. Anche la sua presentazione figurativa è di tipo cortese: una giovane donna elegantemente vestita che canta accompagnandosi con uno

¹⁰ Dancus Rex, *Guilelmus Falconarius, Gerardus Falconarius. Les plus anciens traités de fauconnerie de l'occident*, ed. G. Tilander, Lund, 1963.

¹¹ Pietro Azario, *Liber gestorum in Lombardia*, ed. F. Cognasso, Bologna, 1939, p. 44.

¹² *Rimatori del Trecento*, ed. G. Corsi, Torino, 1969, pp. 197-198.

¹³ Bartolomeo di Bartoli da Bologna, *La canzone delle virtù e delle scienze*, ed. L. Dorez, Bergamo, 1904.

strumento a corde, una «chitarra» come dice Fazio degli Uberti parlando dell'inventore della musica:

Iubal, suo frate, trovò modo al canto
ad organi e chitarra...¹⁴

Iubal o Tubal o Tubalcain, che batte l'incudine ai piedi della Musica, nonché le due colonne che recano incisi gli elementi essenziali dell'arte, le note e gli intervalli, facevano parte di uno schema figurativo tradizionale della Musica e compaiono anche nella miniatura del codice per Brizio Visconti. D'altra parte i lettori di corte non avevano difficoltà ad interpretare questi particolari iconografici: nella biblioteca viscontea figuravano ben quattro esemplari della *Historia scolastica* di Petrus Comestor (A 228, 325, 326, 594) ove si narra appunto che Tubalcain curò la conservazione della musica da lui inventata incidendone gli elementi essenziali su due colonne, una di marmo che resistesse all'acqua e una di argilla che resistesse al fuoco¹⁵.

Morto Luchino Visconti nel 1349, e nel 1354 il fratello Giovanni anch'egli raccoglitore di libri¹⁶, il potere passò ai tre nipoti Bernabò, Matteo II e Galeazzo II. Morto anche Matteo nel 1355, Bernabò mantenne la sua corte a Milano, mentre Galeazzo II preferì stabilirsi a Pavia. È noto un solo libro appartenuto a Bernabò Visconti, il *Liber iudiciorum et consiliorum* di Alfodhol da Merengi (A 203) che porta l'emblema e il motto francese di Bernabò: la biscia con in bocca un fanciullo, il leopardo, «Soffrir m'estuet». Tutti questi

¹⁴ Fazio degli Uberti, *Il Dittamondo*, cit., vol. I, p. 450.

¹⁵ *Patrologiae*, cit., vol. CXCIII, Paris, 1855, p. 1079.

¹⁶ E. Pellegrin, *Notes sur deux nouveaux manuscrits des Visconti et des Sforza de Milan*, ora in *Bibliothèques retrouvées. Manuscrits, bibliothèques et bibliophiles du Moyen Age et de la Renaissance*, Paris, 1988, pp. 399-401.

elementi sono esattamente descritti nel testo di un coevo madrigale trilingue, italiano latino francese¹⁷, che potrebbe anche essere stato scritto da Francesco Petrarca:

La fiera testa che d'uman si ciba
pennis auratis volitum perquirat

...
Cist fier cimiers est la flamme che m'art
Soffrir m'estuet che son fier leopart¹⁸.

Il testo fu intonato da due musicisti, Nicolò da Perugia e Bartolino da Padova. Composizioni di questo tipo, in polifonia misurata, dovevano rappresentare il livello della composizione scritta di una attività musicale che alla corte di Bernabò dovette essere intensa e varia. Le cronache non mancano di segnalare che persino durante una campagna militare Bernabò trovava modo di passare il tempo «cum cantis et musicis»¹⁹. A livello di tradizione non scritta emerge, tra vari personaggi, la figura di Dolcibene, del quale nel *Paradiso degli Alberti* si trova il seguente suggestivo ritratto

Messer Dolcibene... essendo bello di corpo, robusto, gagliardo e convenevole musico e sonatore di organetti, di leuto e d'altri stromenti, udito la fama e la felicità di Messer Bernabò e messer Galeazzo Visconti di Melano e della loro onorata e magnifica corte, diliberò andarne per avanzare sua vita là; e così fè. Dove e' fu bene accettato e veduto per le sue virtù, facendo sue canzonette in ritmi con parole molto piacevoli e intonandole con dolcissimi

¹⁷ E. Pellegrin, *La bibliothèque des Visconti et des Sforza ducs de Milan au XVe siècle. Supplément*, Firenze-Paris, 1969, pp. 28-29; G. Thibault, *Emblèmes et devises des Visconti dans les oeuvres musicales du Trecento*, in «L'ars nova italiana del Trecento», 1970, pp. 150-152.

¹⁸ *Poesie musicali*, cit., pp. 96-97.

¹⁹ Conforto da Costozza, *Frammenti di storia vicentina*, ed. C. Steiner, Città di Castello, 1915, p. 17.

canti, per la qual cosa molti doni riceveva da molti gentili uomini e signori che in quelli tempi nella detta corte trovavansi²⁰.

Dolcibene, grande amico di Franco Sacchetti, è protagonista di molte sue novelle (in una novella del Sacchetti compaiono anche Bernabò Visconti e, di sfuggita, il madrigale musicale)²¹. Quel che resta della sua produzione poetica va dallo scherzo osceno dei sonetti scambiati col Sacchetti²² al pio racconto di un viaggio in Terrasanta, dove Dolcibene cantò il *Te Deum* nella valle di Giosafat e il *Credo* sul monte dell'Ascensione²³.

Bernabò e Galeazzo II, esiliati dallo zio Luchino, avevano trascorso la giovinezza in Savoia e in Francia; esperienza che rinsaldò i già forti legami dei Visconti con la cultura francese; legami ulteriormente consolidati dal matrimonio di Galeazzo II con Bianca di Savoia nel 1350. L'interesse per i libri, già da tempo vivo nella famiglia Visconti, continuò con Galeazzo II (che ne commissionò molti, a volte ornati del proprio ritratto)²⁴ ed anzi si concretizzò nella costituzione di una vera e propria biblioteca di corte che trovò collocazione in una sala nel piano superiore del torrione anteriore sinistro del castello di Pavia, fatto costruire da Galeazzo II tra il 1360 e il 1365²⁵.

²⁰ Giovanni Gherardi da Prato, *Il Paradiso degli Alberti*, ed. A. Lanza, Roma, 1975, pp. 201-202.

²¹ Franco Sacchetti, *Il Trecentonovelle*, ed. A. Lanza, Firenze, 1984, novelle X, XXIV, XXV, XXXIII, CXVII, CLIII, CLVI, CLXXXVII e LXXIV.

²² Franco Sacchetti, *Il libro delle rime*, ed. F. Brambilla Agno, Firenze, 1990, pp. 149-150.

²³ *Rime pie edite e inedite di messer Dolcibene*, ed. G. Tortoli, Firenze, 1904.

²⁴ E. Pellegrin, «Portraits de Galéas II Visconti seigneur de Milan (1378)», ora in *Bibliothèques retrouvées*, cit., pp. 367-369.

²⁵ C. Magenta, *I Visconti e gli Sforza*, cit., vol. I, pp. 74-92.

Fu durante il soggiorno pavese, tra il 1353 e il 1361, che il Petrarca cominciò a lavorare al *De remediis utriusque fortune*, dedicato poi ad Azzo da Correggio, personaggio quant'altri mai in balia della prospera e dell'avversa fortuna che morì proprio alla corte di Galeazzo II nel 1366. Del *De remediis* la biblioteca di Pavia possedeva ben cinque esemplari (A 386, 391, 633, 837, 965). L'opera consiste, come è noto, in una serie di dialoghi che la «Ratio» conduce, con il «Gaudium» nella prima parte e con il «Dolor» nella seconda, sui più vari aspetti della condizione umana. La musica non può avere collocazione che nella prima parte e due dialoghi contigui sono dedicati ai due aspetti che la musica poteva assumere nell'ambito della corte, il canto accompagnato e la danza. Gli interventi del «Gaudium», ai quali la «Ratio» tenta di opporre argomentazioni negative o quantomeno restrittive sono, nel dialogo XXIII, i seguenti nove:²⁶

Cantu delector ac fidibus
Cantibus sonisque permulceor
Musica suavitate delinior
Cantu gaudeo et exaltor
Cano dulciter
Cantu ac tibiis delector
Cantu moveor
Delectat canere
Suavibus vocum modis cum delectatione detineor

La musica cui si fa qui riferimento è indicata genericamente solo al punto tre; in tutti gli altri casi è specificata come musica vocale: accompagnata da strumenti al punto due, da strumenti a corde al punto uno,

²⁶ C.H. Rawski, *Petrarch's Dialogue on Music*, in «Speculum», XLVI, 1971, pp. 302-317.

da strumenti a fiato al punto sei, polifonia, molto probabilmente, al punto nove. È un canto che rapisce e commuove (punti quattro e sette), è un canto non solo ascoltato, ma anche personalmente eseguito (punti cinque e otto). Gli interventi del «Gaudium», sempre puntualmente contrastati dalla «Ratio», sono, nel dialogo XXIV, i seguenti sei:

Choreis gaudeo
Choreis cupide intersum
Dulcedinem quandam ex choreis capio
Choreis delector
Delectabiles sunt choree
Honesto tripudio libenter exerceo

La danza procura gioia, dolcezza, diletto (punti uno, tre, quattro, cinque) e, pur non escludendo che ciò riguardi anche il semplice spettatore, sembra chiaro che tali effetti conseguono soprattutto all'esercizio personale dell'arte (punti due e sei).

Morto Galeazzo II nel 1378, gli succedette il figlio Giangaleazzo, il quale nel 1385 fece imprigionare e uccidere lo zio Bernabò restando così il solo signore di tutta la Lombardia. Egli aveva sposato nel 1368 Isabella figlia del re di Francia Carlo V, la quale gli aveva portato in dote la contea di Vertus nella Champagne; di qui l'appellativo encomiastico di «conte di Virtù» col quale Giangaleazzo fu noto in ambiente italiano. Due danze strumentali («istampite» che traduce il francese «estampie») intitolate rispettivamente «Isabella» e «Virtù»²⁷ furono probabilmente composte per questa occasione.

I rapporti politici, dinastici e culturali con la corte francese rivestono sempre la massima importanza per

²⁷ T.J. McGee, *Medieval Instrumental Dances*, Bloomington-Indianapolis, 1989, pp. 79-83, 102-106.

Giangaleazzo e trovano il loro momento culminante nel matrimonio della figlia Valentina con Louis d'Orléans, fratello del re di Francia Carlo VI, nel 1387. Di questa situazione generale risenti notevolmente anche la biblioteca del castello di Pavia che ricevette in questo periodo grande incremento grazie alle cure dello stesso Giangaleazzo e del suo segretario Pasquino Cappelli; in un inventario redatto nel 1426 i volumi registrati saranno quasi un migliaio e la cultura d'oltralpe vi ha una posizione di rilievo²⁸.

A riprova del persistente interesse delle corti settentrionali per la poesia provenzale²⁹, esistevano nella biblioteca viscontea raccolte di versi di Arnaut de Mereuil (A 298), Guiraut de Bornelh (A 407), Peire Cardinal (A 412). L'interesse per la letteratura francese va dal *Roman de la Rose* (A 900) al *Dit du Lion* di Guillaume de Machaut (A 889). In questo contesto vanno inquadrati due codici che sembrano testimoniare una certa attenzione anche per la musica francese del tempo: un esemplare del *Renart le Nouvel* di Jaquemart le Gélee (A 300), romanzo in versi della fine del XIII secolo che include numerose interpolazioni musicali³⁰, e un libro «cum notis musicis» che si apre con la composizione *Apta caro* e doveva quindi essere una raccolta di mottetti di provenienza francese della prima metà del XIV secolo³¹. Ma c'è un altro libro di musica che, essendo stato copiato a Pavia, potrebbe essere in qualche modo legato all'ambiente visconteo: contiene

²⁸ A. Thomas, *Les manuscrits français et provençaux des Ducs de Milan au Chateau de Pavie*, in «Romania», XL, 1911, pp. 571-609.

²⁹ Vedi capitolo precedente.

³⁰ M.C. Coldwell, *Guillaume de Dole and Medieval Romances with Musical Interpolations*, in «Musica disciplina», XXXV, 1981, p. 73.

³¹ F. A. Gallo, *Per un repertorio delle fonti perdute*, in «Schede medievali», III, 1982, p. 291.

trattati musicali d'origine italiana (Marchetto da Padova) e francese (Philippe de Vitry) e una composizione musicale francese, *La harpe de mélodie* di Jacques de Senleches; il copista è tale «G. de Anglia» (i visitatori inglesi non erano rari: si pensi a Chaucer che fu a Pavia più volte tra il 1368 e il 1378) ed eseguì la copia nell'ottobre del 1391³².

Nel marzo di quell'anno un gruppo di nobili francesi, tra i quali figuravano Louis d'Orléans, marito di Valentina Visconti, e il duca di Borgogna, erano stati ospiti di Giangaleazzo nel castello di Pavia. Li accompagnava Eustache Deschamps, il poeta discepolo di Machaut (più tardi Giangaleazzo cercherà di avere alla sua corte anche la poetessa Christine de Pisan). Egli ha lasciato una descrizione in versi di quel soggiorno³³ che inizia:

Il fait tresbeau demourer
en doulz chastel de Pavie

che ricorda le feste di corte:

car c'est noble compaignie
et qui dance voluntiers

e l'abilità musicale delle dame nel canto e nel ballo:

dancer scevent et chanter
doucelement...

³² K. von Fischer, *Eine wiederaufgefundene Theoretikerhandschrift des späten 14. Jahrhunderts*, in «Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft», I, 1972, pp. 23-33.

³³ *Oeuvres complètes de Eustache Deschamps*, ed. Le Marquis de Queux de Saint-Hilaire, vol. V, Paris, 1887, pp. 314-316.

Potrebbe essere stata l'occasione per la composizione de *La harpe de mélodie*³⁴ che nel codice pavese non è notata sui consueti pentagrammi; le note sono bensì appoggiate sulle corde di un'arpa disegnata sul foglio: come è detto nel testo stesso della *ballade*, si tratta, ad un tempo, di un gioco di società «pour plaire une compaignie» (la «noble compaignie» di Deschamps?) e di uno sfoggio di abilità tecnica per realizzare (vera musica da biblioteca!) una armonia da «oir, sonner et veir», ascoltare, suonare e guardare.

L'arpa era uno strumento particolarmente caro alla corte pavese, lo strumento suonato da Valentina Visconti³⁵. E ha una parte di rilievo anche nel canzoniere di Francesco di Vannozzo, poeta e musicista che fu alla corte di Giangaleazzo a partire dal 1389. Francesco usava cantare accompagnandosi col liuto e il suo canzoniere contiene un gruppo di sonetti che egli immagina di scambiare appunto con il proprio strumento³⁶. La tenzone è aperta dal liuto che rimprovera Francesco di averlo abbandonato preferendogli un altro strumento:

Haimi lassato per diletto d'arpa

E l'arpa è la protagonista di un altro sonetto di Francesco di Vannozzo³⁷:

Il tuo fratel Francesco a te mi manda

³⁴ R. Strohm, «*La harpe de mélodie*» oder das Kunstwerk als Akt der Zueignung, in *Das musikalische Kunstwerk. Geschichte, Aesthetik, Theorie*, in *Festschrift Carl Dahlhaus*, Laaber, 1988, pp. 305-316.

³⁵ A. Pirro, *La musique à Paris sous le règne de Charles VI. 1380-1422*, Strasbourg, 1930, pp. 12-13.

³⁶ *Le rime di Francesco di Vannozzo*, ed. A. Medin, Bologna, 1928, p. 52.

³⁷ *Ibid.*, pp. 58-59.

dove viene sottolineata l'origine francese dello strumento:

m'ha tratto fuor del bel pays de Franza

e la sua eccellenza sopra tutti gli altri:

arpa mi chiamo per antica usanza
che sopra ogni altro suon porto ghirlanda

e anche quella di Francesco è una «harpe de mélodie»:

io ti farò sentir tal melodia
che l'alma tua serà sempre rifatta.

Un esemplare del canzoniere di Francesco di Vanzo doveva trovarsi certamente nella biblioteca viscontea, giacché la raccolta è in qualche modo dedicata a Giangaleazzo: si chiude con la «cantilena... pro comite Virtutum»³⁸ e si apre con la «canzon morale fatta per la divisa del conte di Virtù»³⁹. Questo testo descrive l'emblema e il motto francese di Giangaleazzo creati dal Petrarca in occasione delle nozze con Isabella di Francia: una tortora bianca inserita in un sole dai raggi dorati e il motto francese «A bon droyt». Emblema e motto contrassegnano i libri commissionati da Giangaleazzo, come appare nella pagina qui riprodotta⁴⁰ che contiene ai quattro angoli della grande lettera «e» quattro soli dorati raggianti con al centro la tortorella bianca; il motto (parzialmente italianizzato) corre tutt'attorno la pagina: sul lato sinistro e in basso «a buon», in alto e sul lato destro «droyt»; compare

³⁸ *Ibid.*, pp. 266-275.

³⁹ *Ibid.*, pp. 3-14.

⁴⁰ Vedi figura XI.

ancora disposto circolarmente nel margine sinistro in alto; e compare anche nel lato sinistro della E iniziale, la cui miniatura raffigura una scena musicale. Musica, emblema e motto, qui accostati nell'immagine di un libro, sono accostati in maniera ancor più stretta e funzionale in una composizione musicale coeva il cui testo francese descrive appunto:

Le ray au soleil qui dret son kar meyne
en soi brasant la douce tortorelle

...
A bon droyt semble en toy parfait regne⁴¹.

Oltre che fonte di interessi e gusti letterari e musicali, la Francia costituiva per la corte viscontea anche modello di comportamento e di cerimoniale. La biblioteca di Pavia possedeva una versione in prosa dell'*Ordre de Chevalerie* (A 858) nonché un volume descritto come «Ordinarium tenendum in capella regia coperto corio rubeo sculpto ad modum parisinum» (A 912) che dovrebbe identificarsi con il libro cerimoniale della cappella reale di Francia. D'altra parte le feste parigine del 1389, per le nozze di Carlo VI con Isabella di Baviera, che si articolarono in una serie di giornate e che videro svolgersi, dopo la cerimonia religiosa, un grande banchetto con «entremetz», la presentazione dei doni, tornei e balli⁴², mostrano già compiutamente organizzato uno schema di festa di corte che rimarrà poi in voga per secoli. Giangaleazzo non mancò di applicarlo nel 1395 in occasione della cerimonia di conferimento del titolo di duca di Milano. Domenica 10 settembre,

⁴¹ *The Works of Johannes Ciconia*, ed. M. Bent, A. Hallmark, Les Remparts, Monaco, 1985, pp. 177-178.

⁴² *Croniques de Froissart*, ed. Kervyn de Lettenhove, XIV, Bruxelles, 1872, pp. 15-24.

dopo la solenne cerimonia religiosa, ci fu un grande banchetto nel corso del quale ogni portata era accompagnata dal suono delle trombe «quodlibet ferculum associat tibicinum ingens stridor», dopodiché «reliquum diei illius choreis et tripudiis consumatur»; il lunedì ebbe luogo la giostra d'armi⁴³. A queste feste potrebbe riferirsi la composizione di un madrigale di Antonello da Caserta⁴⁴ il cui testo inizia appunto

Dal glorioso titol d'esto duce
zascun fa fest'omai ch'a in sé vertute

e prosegue menzionando «triumfi e feste». Non aveva dunque torto Pietro da Castelletto a ricordare, nell'orazione funebre per Giangaleazzo (A 938), «spectacula, cantus et epule»⁴⁵ tra gli splendori della sua corte.

2. *Libellus de ludo scacorum* è intitolato un libro presente in molte copie nella biblioteca dei Visconti (A 257, 258, 261, 874, 886). Altre biblioteche di corte trecentesche, possibili modelli di quella viscontea, come la biblioteca del re di Francia Carlo V⁴⁶ e quella del fratello Giovanni duca di Berry⁴⁷ ne possedevano rispettivamente cinque (533-7) e un esemplare (172). L'opera, che il domenicano Giacomo da Cessole aveva scritto verso la fine del XIII secolo⁴⁸, non era tanto un

⁴³ Francesco Arisio, *Cremona literata*, vol. I, Parma, 1702, p. 198.

⁴⁴ *The Lucca Codex*, ed. J. Nadas, A. Ziino, Lucca, 1990, p. 38.

⁴⁵ *Rerum italicarum scriptores*, ed. L.A. Muratori, vol. XVI, Milano, 1730, col. 1049.

⁴⁶ L. Delisle, *Recherches sur la librairie de Charles V, roi de France*, 1337-1380, Paris, 1907, vol. II, pp. 3-200 (inventario, numeri 1-1239).

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 223-318 (inventario, numeri 1-296).

⁴⁸ T. Käppeli, *Scriptores Ordinis Praedicatorum Medii Aevi*, II, Roma, 1975, pp. 311-317.

manuale per il gioco degli scacchi quanto una interpretazione del gioco stesso come allegoria dell'ordinamento gerarchico e funzionale della società laica. La prima sezione del trattato è dedicata agli «scacchi nobiles», re, regina e gli altri pezzi della corte; la seconda tratta «de formis et officiis scachorum popularium», le otto pedine rappresentano infatti le diverse categorie di lavoratori: agricoltori, fabbri, lanaioli, medici e speciali, mercanti, osti, guardiani, corrieri. La pedina che rappresenta la categoria dei «medici et pigmentarii» è quella collocata davanti alla regina e raffigura un uomo in cattedra che tiene un libro nella mano destra. Il libro, spiega l'autore, sta a simboleggiare «omnes grammatici, loyici, rethorici, geometrici, arismetri, musici et astronomi»⁴⁹, cioè tutti coloro che sono istruiti nel sistema delle sette «artes liberales». È questa, quella «scolastica», la legittimazione più ovvia per la presenza in biblioteca di un certo tipo di «musica».

In questo senso la biblioteca di Pavia possedeva una raccolta quasi completa dei principali manuali scolastici della cultura antica, alto medievale e coeva, nei quali una sezione è riservata anche alla musica. Dalla letteratura greca un esemplare del *Timeo* platonico, in lingua originale, appartenuto al Petrarca (A 120); tre esemplari della traduzione con commento, in latino, approntata da Calcidio (A 30, 121, 123), e una copia era anche nella biblioteca di Carlo V (476). Dalla letteratura latina un esemplare del *De architectura* di Vitruvio (A 254) e un esemplare della *Institutio oratoria* di Quintiliano (A 656). Dalla letteratura del primo Medioevo le opere che stabilirono il sistema delle sette arti liberali collocando la musica tra le discipline del «quadriuvium»: una copia del *De nuptiis Philologie et Mercurii* di Marziano Capella

⁴⁹ Paris, Bibliothèque Nationale, ms. latin 6705, c. 28v.

(A 39), una copia del *De institutione secularium litterarum* di Cassiodoro (A 181), esemplare di origine petrarchesca che il poeta stesso aveva fatto copiare e ornare di miniature raffiguranti le sette arti⁵⁰; tre copie delle *Etymologie* di Isidoro da Siviglia (A 100, 103, 167); una copia della *Institutio musica* di Boezio (A 555). Dalla letteratura medievale più recente: un esemplare del *Didascalion* di Ugo da San Vittore (A 81), uno del *Liber excerptionum* di Riccardo di San Vittore (A 687), tre esemplari del *Polycraticus* di Giovanni da Salisbury (A 81, 172, 635), e due copie erano anche nella biblioteca di Carlo V (500-1); cinque esemplari dell'*Anticlaudianus* di Alano da Lille (A 40, 41, 44, 54, 81), e una copia era anche nella biblioteca di Carlo V (1080); due esemplari del *De proprietatibus rerum* di Bartolomeo Anglico (A 145, 222) presente in sei copie (due della traduzione francese) nella biblioteca di Carlo V (439-44) e in cinque copie nella biblioteca del duca di Berry (142-6).

Dice l'autore del *Ludus scachorum*, sempre a proposito dell'ottava pedina, che «perfectus medicus phisicus novit... armoniam pulsuum tamquam quandam armoniam musice»⁵¹. C'è dunque anche una legittimazione «scientifica» per la presenza in biblioteca anche di un altro tipo di «musica». In questo senso la biblioteca di Pavia possedeva una ricca collezione di opere scientifiche tradotte o elaborate in ambiente di corte nelle quali trovano posto anche considerazioni sulla musica.

Un esemplare di *Tacuinum sanitatis* (A 482), una copia del quale era anche nella biblioteca di Carlo V (843). L'originale arabo di questo trattato di medicina e di igiene era stato compilato da Ibn Botlan, medico

⁵⁰ Paris, Bibliothèque Nationale, ms. latin 8500, c. 39v. *Dix siècles d'enluminure italienne (VIe-XVIe siècle)*, ed. F. Avril, Paris, 1984, pp. 85-86 e tavola XI.

⁵¹ Paris, Bibliothèque Nationale, ms. latin 6705, c. 28v.

cristiano di Bagdad, nella prima metà del secolo XI. La traduzione latina sembra essere stata realizzata alla corte di Manfredi, figlio di Federico II che tenne il regno di Sicilia tra il 1253 e il 1259⁵². Una delle tavole in cui è suddiviso il trattato è dedicata alla musica giacché, come dice l'introduzione «Musice sunt instrumenta iuvativa ad conservandam sanitatem et amissam restituendam iuxta diversitates complexionum hominum». La musica vi è tripartita in «cantus», «organare cantum vel sonare», «sonare et saltare»⁵³.

Due esemplari del commentario di Campano da Novara (attivo alla corte papale nella seconda metà del XIII secolo) alla traduzione latina degli *Elementi* di Euclide (A 255, 256) il cui quinto libro tratta delle «proportiones»; una copia era anche nella biblioteca di Carlo V (550). Se si pon mente al fatto che a Biagio Pelacani, docente nell'Università di Pavia (fondata da Galeazzo II) tra il 1375 e il 1404, è forse attribuibile una trattazione sulle proporzioni che include argomenti musicali⁵⁴ e che nel manoscritto musicale pavese del 1391 (del quale si è detto) è copiata, proprio nella pagina a fronte de *La harpe de mélodie*, la *Tabula super proportiones* di Alberto di Sassonia⁵⁵, si può supporre un particolare interesse per l'argomento da parte della corte viscontea. Questo interesse ben si collegherebbe con l'applicazione delle proporzioni alle misure temporali che sembra comparire per la prima volta nelle opere

⁵² H. Elkhadem, *Tacuinum sanitatis, a little-known Edition of 1531*, in «LIAS», I, 1974, pp. 119-128.

⁵³ F. A. Gallo, *La trattatistica musicale*, in *Storia della cultura veneta*, 3/III, Vicenza, 1981, pp. 307-308 e fig. 75.

⁵⁴ J.E. Murdoch, *Musical and Natural Philosophy: Hiterto Unnoticed Quaestiones by Blasius of Parma (?)*, in «Manuscripta», XX, 1976, pp. 119-136.

⁵⁵ H.L.L. Busard, *Der «Tractatus proportionum» von Albert von Sachsen*, in «Denkschriften der österreichischen Akademie der Wissenschaften, mathematische-naturwissenschaftliche Klasse», CXVI/2, 1971, pp. 43-72.

di compositori come Filippotto da Caserta ritenuti attivi nell'ambiente pavese⁵⁶. La misurazione del tempo era, comunque, concretamente presente nella biblioteca del castello, dove era onorevolmente collocato un gioiello del calcolo trecentesco, l'orologio di Giovanni Dondi⁵⁷ (anche poeta, cui diede intonazione il musicista «visconteo» Bartolino da Padova).

Un esemplare del trattato di astronomia di Michele Scotto (A 112), composto alla corte di Federico II⁵⁸. Un esemplare dei *Problemi* attribuiti ad Aristotele (A 109) nella traduzione latina eseguita da Bartolomeo da Messina per Manfredi re di Sicilia⁵⁹; un esemplare era anche nella biblioteca di Carlo V (472) mentre nella biblioteca del duca di Berry figurava un esemplare della traduzione francese con commentario eseguita da Evrart de Conty (153), medico di Carlo V. Tre copie del commento che ai *Problemi* stessi dedicò Pietro da Abano (A 150, 179, 847).

Un esemplare della traduzione francese della *Politica* di Aristotele che Nicola Oresme aveva approntato per Carlo V (A 202), due copie erano nella biblioteca del re di Francia stesso (484, 485), due nella biblioteca del duca di Berry (151, 152), e copie erano generalmente diffuse nelle biblioteche di corte⁶⁰. Un esemplare

⁵⁶ F. A. Gallo, *Die Notationslehre im 14. und 15. Jahrhundert*, in *Geschichte der Musiktheorie*, vol. V, Darmstadt, 1984, pp. 336-37.

⁵⁷ C. Magenta, *I Visconti e gli Sforza*, cit., vol. I, p. 219.

⁵⁸ F. A. Gallo, *Astronomy and Music in the Middle Ages: the Liber introductorius by Michael Scot*, in «Musica disciplina», XXVII, 1973, pp. 5-9.

⁵⁹ F. A. Gallo, *Greek Text and Latin Translations of the Aristotelian Musical Problems: A Preliminary Account of the Sources*, in *Music Theory and Its Sources. Antiquity and the Middle Ages*, ed. A. Barbera, Notre Dame, Indiana, 1990, pp. 190-196.

⁶⁰ L. Lockwood, *La musica a Ferrara nel Rinascimento*, trad. it., Bologna, 1987, pp. 24-256, 100-101.

ciascuno dei commentari che sulla traduzione latina della medesima opera eseguita da Guglielmo di Moerbeke (attivo alla corte papale nella seconda metà del XIII secolo) avevano steso Alberto Magno e Pietro d'Alvernia (A 183).

Due esemplari dell'originale latino (A 531, 846) e tre della traduzione francese (A 232, 240, 243) del *De regimine principum* di Egidio da Viterbo dedicato al re di Francia Filippo il Bello; ben otto copie di quest'opera erano nella biblioteca di Carlo V (511-518). Egidio da Viterbo, che toccò argomenti musicali anche in altri suoi lavori⁶¹, sostiene in quest'opera, sulla base della *Politica* di Aristotele, la necessità che il principe, il nobile, vengano istruiti nella pratica musicale e delinea un vero e proprio programma di educazione musicale. Dopo aver affermato che «musica... convenit ipsis iuvenibus et maxime filiis liberorum et nobilium», spiega che «ocium bonum est aliquando interponere delectationes musicales que sunt licite et innocue. Maxime autem hoc decens est filiis liberorum et nobilium qui, non vacantes moechanicis artibus, remanerent ociosi nisi studerent liberalibus disciplinis et nisi suis exercitiis interponerent delectationes musicales que sunt licite et honeste»⁶². Ma non si tratta solo di un piacevole diversivo; il principe, i nobili, devono «illas scientias scire per quas quis se et alios novit regere et gubernare; huiusmodi autem sunt scientie morales» e anche a questo più alto livello è importante la conoscenza della musica «nam et de musica, secundum Philosophum in *Politicis*, eos scire decet in quantum deservit ad bonos mores»⁶³. Il programma di educazione musicale è diviso in tre fasi.

⁶¹ F. A. Gallo, *Die Musik in der Einteilung der Wissenschaften bei Egidius Romanus und Johannes Dacus*, in *Report of the XI Congress of the International Musicological Society*, Copenhagen, 1974, pp. 388-390.

⁶² Egidio Romano, *De regimine principum*, Roma, 1607, p. 307.

⁶³ *Ibid.*, p. 310.

Sino ai sette anni, quando si comincia a percepire il significato delle parole, ai fanciulli possono essere recitati favole e racconti e possono essere loro cantati «aliqui cantus honesti»⁶⁴. Dai sette ai quattordici anni l'istruzione deve concernere grammatica, dialettica e «practica musicali» che consisterà ora in «quadam modulancia vocum»⁶⁵, probabilmente la pratica monodica. Dopo i quattordici anni, acquisito compiutamente l'uso di ragione, gli allievi intraprenderanno lo studio delle varie discipline continuando l'apprendimento della «practica musica» che consisterà ora «in consonantia vocum»⁶⁶, forse la tecnica polifonica.

3. È per Verde, la figlia di Bernabò Visconti andata sposa nel 1365 a Leopoldo d'Austria, che fu preparata forse la prima riduzione e rielaborazione del *Tacuinum sanitatis* (del quale si è detto) in forma di libro figurato⁶⁷. Eliminate tutte le introduzioni ai diversi argomenti, restano soltanto le definizioni presentate nelle diverse tavole che diventano le didascalie per le immagini. Le immagini, che non appartenevano alla precedente puramente testuale tradizione del *Tacuinum*, costituiscono così una ulteriore «traduzione» trecentesca, questa volta figurativa, della traduzione latina duecentesca dell'originale arabo di due secoli anteriore. Per quanto concerne la sezione dedicata alla musica, il *Tacuinum* illustrato per Verde Visconti ha solo (rispetto alla tripartizione originale) le due immagini del «cantus» e

⁶⁴ *Ibid.*, p. 330.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 333.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 337.

⁶⁷ Paris, Bibliothèque Nationale, ms. nouv. acq. latin 1613, cc. 85v-86r. E. Berti Toesca, *Il Tacuinum sanitatis della Biblioteca Nazionale di Parigi*, Bergamo [1936].

dell'«organ[are c]antum vel pulsare». La figura 1 mostra due fanciulli che cantano sotto la guida di un maestro alla presenza di un regale ascoltatore, forse Davide, simbolo della musica sacra. La figura 2 mostra tre strumentisti che suonano rispettivamente un organo portativo, una viella e una ciaramella. L'immagine relativa alla terza categoria musicale, quella del «sonare et balare», compare, da sola, in un'altra versione figurata del *Tacuinum* destinata essa pure alla corte viscontea, essendo riconducibile all'attività di Giovanni de Grassi, architetto e pittore al servizio di Giangaleazzo Visconti⁶⁸. La figura 3 mostra quattro personaggi femminili tra cui una bambina (forse personaggi reali della corte?) che danzano tenendosi per mano al suono di una ciaramella e di una cornamusa. In un terzo, un poco più tardo, esemplare figurato del medesimo trattato di igiene, pur esso legato all'ambiente lombardo⁶⁹, le caratteristiche dei tre tipi di musica (qui insieme raffigurati) risultano ancor meglio definite. La figura 4 illustra il «cantus», ora chiaramente identificato come canto ecclesiastico, eseguito da due fanciulli e da due chierici che hanno dinanzi a sé un libro notato posto su un leggio. La figura 5 illustra «organare cantum vel sonare» ora inteso come canto accompagnato dal suono di strumenti, vi è infatti rappresentato un cantore affiancato da un suonatore di viella e da un suonatore di organo portativo. La figura 6 illustra «sonare et balare», cioè ora la danza di corte, e mostra una donna tra due uomini che danzano tenendosi per mano al suono di una ciaramella e di una cornamusa.

⁶⁸ Liège, Bibliothèque Universitaire, ms. 1041, c. 64v. L. Cogliati Arano, *Tacuinum sanitatis*, Milano, 1979.

⁶⁹ Roma Biblioteca Casanatense, ms. 4182, cc. CC, CCI, CCII. «*Theatrum Sanitatis*» di Ububchasyr de Baldach. Cod. 4182 della Biblioteca Casanatense di Roma, ed. A. Pazzini, E. Pirani, M. Salmi, Parma, 1970.

nella sala di un castello. Le tre figure sembrano così organizzare in un sistema coerente e articolato l'immaginario musicale della corte viscontea che trova in Giovannino de Grassi il suo interprete ideale.

Proprio la raccolta dei disegni di Giovannino⁷⁰ contiene due immagini che corrispondono perfettamente alle due figure del «cantus» e dell'«organare cantum» dei *Tacuini sanitatis* figurati. La figura 7 mostra cinque cantori, alcuni in abiti ecclesiastici, che cantano da un rotolo di pergamena sul quale è notata una melodia con la notazione tipica dei libri liturgici e sillabe di testo. La figura 8 mostra due fanciulle una delle quali suona l'arpa (ricordo di Valentina, di Senleches, di Vannozzo?) accompagnando l'altra che canta. Il completamento della serie, una terza figura che illustri «sonare et saltare», è reperibile in una piccola raccolta coeva di disegni d'area lombarda⁷¹. La figura 9 mostra due coppie elegantemente vestite che danzano al suono di un liuto.

Ma le tre immagini si ritrovano ancora una volta insieme nella prima parte del *Libro d'ore* per Giangaleazzo Visconti miniato da Giovannino de Grassi⁷²: in questo caso sono tre miniature che ornano le lettere iniziali di tre salmi. Seguendo una tradizione iconografica, particolarmente attestata in ambito francese⁷³, il

⁷⁰ Bergamo, Biblioteca Civica, ms. Δ VII 14, cc. 3 v e 5 v. H.M. Brown, *Catalogus. A Corpus of Trecento Pictures with Musical Subject*, in «Imago musicae», V, 1988, pp. 194-195.

⁷¹ New York, Pierpont Morgan Library, ms. II 2, c. 13r. H.M. Brown, *Catalogus* cit., pp. 236-239.

⁷² Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Banco Rari 397, cc. 90v, 76v, 120v. *The Visconti Hours. National Library, Florence*, ed. M. Meiss, E.W. Kirsch, New York, 1972.

⁷³ F. Genette, *The Iconology of Musical Instruments and Musical Performance in Thirteenth-Century French Manuscript Illuminations*, Ann Arbor, 1984, pp. 32-39.

salmo XCVII *Laudate Domino* è illustrato con elementi musicali (vedi figura 10). Qui si è voluto presentare la musica come sonorità della musica sacra: un gruppo di otto cantori, chierici e cavalieri cantano da un rotolo di pergamena dispiegato contenente notazione musicale del tipo in uso nei libri liturgici e una sillaba di testo. Per questa attività musicale potevano ben servire i libri liturgici notati che figurano in buon numero nella biblioteca viscontea, da un «liber cantus» che inizia con l'offertorio di Natale (A 51) alle «misse dominicales in cantu» (A 60), alla serie degli antifonari secondo il rito ambrosiano (A 61-4), all'«officium corporis Christi scriptum cum cantu» (A 85). Il canto ecclesiastico non va considerato estraneo alla vita musicale di corte: nel castello di Pavia, a pianterreno, c'era una cappella ove ogni giorno veniva celebrata la messa alla presenza di Giangaleazzo⁷⁴.

Sempre in conformità alla tradizione iconografica⁷⁵, anche il salmo LXXX *Exultate Deo* è illustrato con elementi musicali (vedi figura 11). A parte l'ovvio salterio di re Davide, sullo sfondo due strumentisti con trombe lunghe da ciascuna delle quali pende un drappo con lo stemma dei Visconti, in primo piano due cantori e tre strumentisti che suonano rispettivamente un tamburo doppio (anche Francesco di Vannozzo dedica un sonetto a questo strumento «Tamburlo mio, sarestu mai quel messo»⁷⁶), un organo portativo e una viella. Questo gruppo potrebbe anche essere pensato per l'esecuzione di un brano polifonico, sicché la musica è qui raffigurata come sonorità delle feste e cerimonie celebrative.

⁷⁴ C. Magenta, *I Visconti e gli Sforza*, cit.

⁷⁵ F. Genette, *The Iconology*, cit.

⁷⁶ *Le rime di Francesco di Vannozzo*, cit., pp. 166-167.

Al di fuori di ogni tradizione iconografica (a differenza dei salmi precedenti qui il testo non contiene riferimenti musicali) anche il salmo CXXXI *Letatus sum* è illustrato con particolari musicali (vedi figura 12). Al posto del tradizionale vecchio re Davide che suona il salterio, siede sul trono un giovane principe in tutto simile ai ritratti di Giangaleazzo, marchio della sua committenza, che ornano altre pagine del *Libro d'ore*⁷⁷. La Temperanza e la Fortezza sul lato sinistro della scena alludono al conte di «Virtù», la corona ben si addice alle ambizioni regali di chi aspirava a farsi signore dell'Italia intera (il madrigale di Antonello da Caserta per l'investitura ducale di Giangaleazzo parlerà di «novo Re»)⁷⁸. Il «re» ha ai suoi piedi due cani da caccia (passione viscontea sin dall'epoca delle «cacce» musicali) e non suona alcuno strumento, ascolta un salterio, una viella e un organo portativo suonati da tre strumentisti davanti a lui. Qui la musica sembra intesa come sonorità da camera, probabilmente musica di danza, divertimento privato come gli scacchi giocati dalla coppia nel padiglione in basso a destra. «*Letatus sum*» inizia il salmo che canta la gioia del fedele giunto dinnanzi alle mura di Gerusalemme, ma la miniatura illustra le gioie dell'uomo di corte entro le mura del castello e alla musica è affidato un ruolo centrale nella rappresentazione di questa perfetta letizia della vita di corte.

⁷⁷ E.W. Kirsch, *Five Illuminated Manuscripts of Giangaleazzo Visconti*, London, 1991, pp. 39-67.

⁷⁸ *The Lucca Codex*, cit.

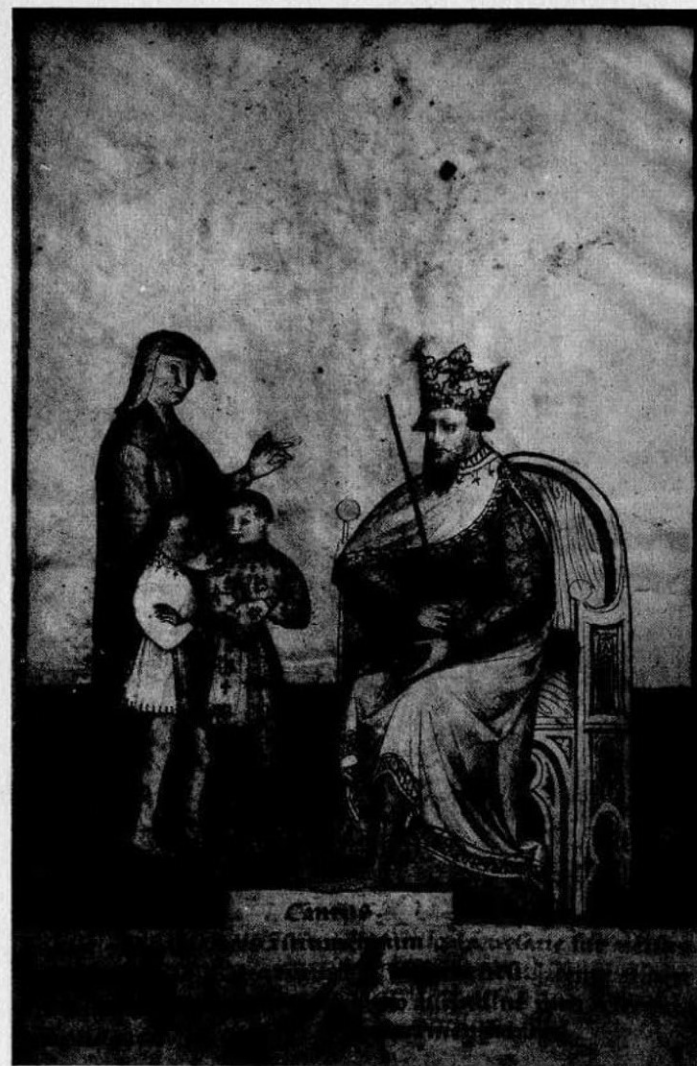


Fig. 1.





Fig. 4.



Fig. 5.



Fig. 6.



Fig. 7.



Fig. 8.



Fig. 9.



Fig. 10.



Fig. 11.

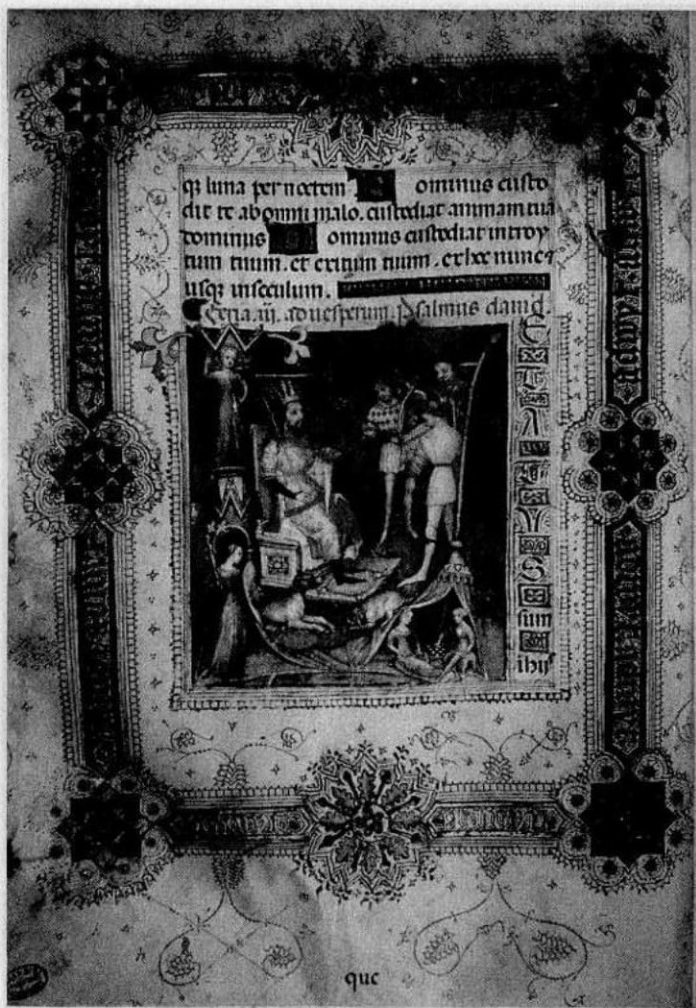


Fig. 12.

Ferrara
Napoli
Roma

CAPITOLO TERZO

«Orpheus christianus»

Ferrara
Mandolin (anche concerto VR)
L. Pol. Campagna

ORATORIO

1. Tra il maggio e l'ottobre del 1473 Ludovico Carboni, oratore di Ercole d'Este e professore di retorica nell'Università di Ferrara, compose il *Dialogus de neapolitana profectione* dedicato al re di Napoli Ferrante d'Aragona¹. L'opera descrive il viaggio della delegazione estense che si era recata a Napoli onde rilevare e accompagnare a Ferrara Leonora, la figlia di Ferrante che andava sposa al duca Ercole; il Carboni faceva parte della delegazione e tenne a Napoli l'orazione ufficiale. Il dialogo si finge svolgersi a Napoli nel pieno delle feste organizzate dalla corte napoletana per onorare gli ospiti ferraresi e la partenza di Leonora. Uno degli interlocutori, il napoletano Paolo Marchesi, è stanco di tanti divertimenti pubblici, balli e danze, giostre e tornei, il Carboni invece ne è entusiasta e vorrebbe continuare a parteciparvi, ma poi acconsente alla richiesta degli amici che desiderano ascoltare il racconto del viaggio da Ferrara a Napoli. Propone però di premettere alla diffusa narrazione in prosa una breve sintesi in versi (sono ventun esametri) e si rivolge quindi al Marchesi:

vocandus est cum lyra sua Franciscus tuus, nec enim sine cantu aliquo proferenda sunt carmina, et ex nimia lassitudine vox mea rauca facta est

¹ Ludovici Carbonis *Dialogus de neapolitana profectione*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. vaticano latino 8618, cc. 32r-79r. Cfr. I. Nuovo, *Sulla struttura di un dialogo di Ludovico Carbone*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia. Università degli studi di Bari», XXI, 1978, pp. 93-112.

A parte l'occasionale impedimento dovuto alla raucedine, Lodovico Carboni era solito cantare personalmente le proprie composizioni latine accompagnandosi con uno strumento, come dice in una delle sue orazioni:

Ego certe versus meos ut plurimum facio apollineam cytharam in manu tenens²

tanto che un collega ferrarese, Raffaele Zovenzoni, lo paragonava al mitico musico Amfione:

Candide hinc Carbo, labris Amphionis unus
allectans quercus flumina saxa feras³

e delle sue doti di improvvisatore resta effettivamente documentazione in alcuni «extemporarii versus»⁴.

La pratica di cantare versi latini accompagnandosi con uno strumento a corde provenne forse al Carboni dagli studi con Guarino Veronese a Ferrara. Guarino non sembra essersi mai occupato personalmente e direttamente di musica, ma certo la lettura degli autori antichi doveva avergli fatto adeguatamente valutare l'importanza della pratica musicale. Sin dal 1408 in una lettera a Francesco Barbaro⁵ (al quale donerà poi un importante codice greco di teoria musicale⁶) discute a lungo sulla figura di Timoteo, il musico di corte che sapeva con la propria arte sollecitare emozioni diverse

² Bologna, Biblioteca Universitaria, ms. 2948, t. XXIII, p. 371.

³ R. Sabbadini, *Raffaele Zovenzoni e la sua Monodia Chrysolorae*, Catania, 1899.

⁴ Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. ottoboniano latino 1153, c. 181.

⁵ *Epistolario di Guarino Veronese*, ed. R. Sabbadini, vol. I, Venezia, 1915, p. 8.

⁶ A. Diller, *The Library of Francesco and Ermolao Barbaro*, in «Italia medievale e umanistica», VI, 1963, p. 258.

in Alessandro Magno: «adeo.... musicos potuisse concentus fama est». In una lettera a Vitaliano Faella⁷ del 1424 Guarino narra di aver partecipato ad un banchetto rallegrato dell'intervento di musicisti

qui arte atque harmonia ita sensus deliniebant, ut ex Thimotei schola exisse apparerent

e prosegue ricordando che

maiores nostri non lascivientem, sed sobriam conviviis adhibere musicam; quocirca nullas fere festas apud prius saeculum legis, quibus cantores non interfuisent

tra i quali menziona Jopa alla corte di Didone e Ulisse alla corte di Alcino. Quanto seguito abbiano avuto queste riflessioni nell'insegnamento ferrarese di Guarino è accennato dal Carboni nella celebre orazione funebre in onore del maestro scomparso. Ivi⁸ è rievocato più volte il fascino straordinario della voce di Guarino:

Currebatur undique ad vocem iucundissimam

la «musicalità» delle sue letture:

Adhuc insonare videtur in auribus meis vox illa dulcissima, sive M. Tullium sive Maronem sive Iuvenalem sive alium quempiam vel oratorem vel poetam vel historicum sive latinum sive graecum legeret

E in uno degli epitaffi inseriti nella medesima orazione si ascrive esplicitamente a Guarino il merito di

⁷ *Epistolario di Guarino*, cit., p. 405.

⁸ *Prosatori latini del Quattrocento*, ed. E. Garin, Milano-Napoli, 1952, p. 392.

aver insegnato a comporre versi latini con accompagnamento musicale:

Texere perdocui resonanti carmina plectro⁹

Fondamento teorico di questa pratica musicale diffusa tra i nobili e i letterati della scuola guariniana era il trattato *De ingenuis moribus et liberalibus studiis adolescentie* che Pier Paolo Vergerio aveva composto nel 1402 per Ubertino, figlio di Francesco da Carrara, signore di Padova. Guarino possedeva un codice di quest'opera, richiestissimo dagli amici: «multi a me illud petunt vel efflagitant magis»¹⁰ sin dal 1429. Durante il periodo dell'insegnamento ferrarese, Leonello d'Este donò al maestro un altro bellissimo esemplare dell'opera. Guarino non si limitò ad annotarvi

Hoc libello me Guarinum Veronensem donavit Illustr. Leonellus Estensis¹¹

ma lo utilizzò per un corso di lezioni universitarie del quale resta la prolusione:

Oratiuncula Guarini Veronensis oratoris clarissimi pro libello *De ingenuis moribus* inchoando¹²

In questo «praeclarissimo libello», come Guarino lo definisce, il Vergerio, richiamandosi agli insegnamenti contenuti nell'ottavo libro della *Politica* aristotelica, include la musica (insieme con la grammatica, la ginnastica e il disegno) fra le quattro discipline essenziali per

⁹ Ibid. p. 410.

¹⁰ *Epistolario di Guarino*, cit., vol. II, Venezia, 1916, p. 85.

¹¹ Modena, Biblioteca Estense, ms. α M 9 8.

¹² Ferrara, Biblioteca Ariostea, ms. II. 110, cc. 112v-113r.

la formazione del giovane nobile, e consiglia appunto la pratica del canto accompagnato da uno strumento

Sed ne erit quidem indecens cantu fidibusque laxare animum

che aveva addirittura un precedente illustre nell'Achille omerico

Achillem Homerus inducit a pugna redeuntem in hac re solitum acquiescere¹³

E a questo ideale si ispirano gli allievi della scuola guariniana. Al più illustre di costoro, Leonello d'Este, il maestro scriveva, forse nel 1434, sull'utilità di praticare un'attività musicale adducendo proprio l'esempio vergeriano di Achille

Quid Achillem Graecorum fortissimum? num post martios sudores citharam tractasse cantuque animos laxasse ab Homero traditum est?¹⁴

E Leonello rassicura il maestro adoperando, non a caso, i medesimi termini

Cantui et fidibus laxandi animi gratia temporis quicquam concedo¹⁵

Anche trascurando le attestazioni di passione o interesse per la musica di altri allievi di Guarino, da

¹³ *Petri Pauli Vergerii ad Ubertinum de Carraria de ingenuis moribus et liberalibus adolescentiae studiis liber*, ed. C. Miani, in «Atti e memorie della Società istriana di archeologia e storia patria», N.S. XX-XXI, 1972-73, pp. 183-251.

¹⁴ *Epistolario di Guarino* cit., vol. II, p. 275.

¹⁵ Ibid., p. 277.

Leonardo Giustinian¹⁶ a Giorgio Valagussa¹⁷, la diffusione del canto accompagnato nell'ambiente universitario ferrarese è ampiamente documentata dal già menzionato Ludovico Carboni e dai personaggi che il Carboni stesso ricorda in alcune sue orazioni. Il rettore degli studenti dell'Università di Ferrara «Rainaldus» (vero-similmente Rainaldus de Guarneriis che tenne tale carica nel 1458-60¹⁸):

Si quando laxandi animi gratia concessam aliquam hilaritatem peteret, lyram sumebat in manus et continuo labore defessos spiritus dulcis harmonia recreabat¹⁹

Un altro giovane ferrarese la cui presentazione si chiude con la vergeriana e guariniana citazione di Omero:

Quod si ei detur otii, non in voluptatibus, sed in rebus laude dignis consumere consuevit: musica, enim, et fidibus incredibiliter delectatur... non tamen viro docto indignum iudicabitur sumere aliquando lyram et relaxare animum gravissimis curis fessum atque ad aliquam concessam hilaritatem revocare. Nam et Homerus Achillem a pugna redeuntem virorum fortium laudes modulantem inducit²⁰

Riscontro materiale della assunzione di questa pratica musicale nel contesto culturale è la presenza di uno strumento a corde nella biblioteca di corte del castello estense di Ferrara; come dice Angelo Decembrio:

¹⁶ Ibid., p. 296.

¹⁷ G. Resta, *Giorgio Valagussa umanista del Quattrocento*, Padova, 1964, pp. 133-134, 245.

¹⁸ G. Pardi, *Lo Studio di Ferrara nei secoli XV e XVI*, Ferrara, 1903, p. 71.

¹⁹ Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. ottoboniano latino 1153, c. 189r.

²⁰ Ibid., c. 115r.

intra bibliothecam insuper... citharamque habere non dedecet: si ea quandoque delecteris²¹.

Se la pratica di improvvisare versi cantandoli e accompagnandosi con uno strumento, come si leggeva negli autori antichi, era particolarmente in voga nell'ambiente accademico cortese di Ferrara, ciò non vuol dire che la moda fosse limitata a quell'ambiente. Ludovico Carboni incontrò certamente a Napoli nel 1473 uno dei più famosi improvvisatori, Aurelio Brandolini, soprannominato Lippo a causa di un grave difetto di vista²². Il Brandolini, nato a Firenze nel 1454, si era trasferito giovanissimo a Napoli ove poté compiere gli studi grazie alla protezione del re Ferrante. A quanto narra il fratello Raffaele (anch'egli poeta e musicista e autore di un trattatello in lode della musica e della poesia) Aurelio suscitò l'ammirazione dei principali personaggi della corte napoletana appunto per la sua abilità di improvvisatore:

tantumque assiduitate et commendatione Neapoli perfecit, ut dum apud Ferdinandum primum Neapolitanorum regem, apud Antonellum Petrutium intimum illius regis a secretis ministrum, apud Julium Aquavivum excellentissimum comitem ac Andream Matheum filium marchionem, apud plerosque regni proceres summo et animo et ingenio adornatos, heroicas laudes extemporali carmine celebraret, plurimum et laudis et gratiae reportavit²³

Antonello Petrucci era il segretario del re Ferrante, letterato e possessore di una famosa biblioteca. Gli

²¹ Angelo Decembrio, *Politia litteraria*, Augsburg, 1540, p. 3.

²² E. Mayer, *Un umanista italiano della corte di Mattia Corvino: Aurelio Brandolini Lippo*, in «Studi e documenti italo-ungheresi della R. Accademia d'Ungheria di Roma», II, 1938, pp. 120-168.

²³ Raffaele Brandolini, *De musica et poetica opusculum*, Roma, Biblioteca Casanatense, ms. 805, c. 85.

Aquaviva d'Atri figuravano tra i maggiori esponenti della nobiltà e della cultura napoletane; Andrea Matteo in particolare doveva essere interessato alla musica se pubblicò una traduzione latina del *De virtute morali* di Plutarco²⁴ accompagnata da ampio commento nel quale sono trattati anche argomenti di teoria musicale. Il primo libro di quest'opera si chiude col racconto di un aneddoto sulla potenza della musica e sulla passione che lo stesso re Ferrante aveva per il canto accompagnato. Vi si narra di un tale che, caduto in disgrazia, riesce a riconquistare il favore del re in questo modo:

accepta cithara, cantilenam qua rex maxime delectatur, sub fenestra regis cecinit²⁵

L'ascolto di musicisti che cantassero e suonassero strumenti a corde veniva autorevolmente consigliato nel *De principe* che il Pontano dedicò a Ferrante d'Aragona e che era destinato all'educazione del figlio Alfonso:

Adhibendi sunt etiam musici qui tum cantu tum chordis oblectent animum et curas permulceant²⁶

Senza contare che, sempre per l'educazione di Alfonso veniva allora tradotto in volgare il *De regimine principum* di Egidio da Viterbo²⁷, che aveva divulgato l'insegnamento aristotelico sull'importanza dell'educazione musicale²⁸.

²⁴ F. Tateo, *Chierici e feudatari del Mezzogiorno*, Bari, 1984, pp. 76-84.

²⁵ Andrea Matteo Acquaviva d'Aragona, *Commentarius in Plutarchi de virtute morali*, Napoli, 1526, p. LIXr.

²⁶ Ioannis Ioviani Pontani Opera, Napoli, 1512.

²⁷ R. Renier, *Opere inespolate di De Gennaro*, in «Giornale storico della letteratura italiana», XI, 1888, pp. 469-475.

²⁸ Vedi capitolo precedente.

Poco resta della poesia improvvisata e cantata (a parte i versi raccolti nell'opuscolo *De laudibus musicae et Petriboni ferrariensis* del quale si dirà) dal Brandolini nel periodo napoletano. Forse i versi in lode di Federico da Montefeltro²⁹; trentadue distici che iniziano:

Accipe qui fervidus tibi dat, Federice, salutem

ove l'autore dichiara di essere al servizio del re di Napoli

Non ego cum sumptu Ferdinandi et munere vivam

L'occasione potrebbe essere stata la visita di Federico a Napoli nel 1474 per ricevere dalle mani di Ferrante l'ordine dell'Ermellino. Forse i versi inviati a Lorenzo de' Medici nei quali, fra l'altro, viene ricordata l'abilità di Lorenzo stesso nell'improvvisare e cantare versi:

Laurentius ex tempore versus componit et ad lyram canit³⁰

Apollo in persona ha trasmesso la sua arte a Lorenzo e canta con lui:

Nunc et uterque simul nocteque dieque moratur et canit ad doctam doctus uterque lyram³¹

Che il Brandolini non avesse comunque interrotto i rapporti con l'originario ambiente fiorentino è anche provato dall'epitaffio composto nel 1480 in occasione

²⁹ A. Cinquini, *Spigolature da codici manoscritti del secolo XV. Il codice vaticano urbinato latino 1193*, in «Classici e neolatini», VI, 1910, pp. 26-28.

³⁰ G. Bottiglioni, *La lirica latina in Firenze nella seconda metà del secolo XV*, Pisa, 1913, pp. 104-111.

³¹ *Carmina illustrium poetarum italorum*, Firenze, 1719, vol. II, pp. 439-453.

della morte del celebre organista della cattedrale di Firenze Antonio Squarcialupi; il defunto vi è lodato per aver portato nella musica sacra del suo tempo l'antico canto delle Muse:

Musarum arcanos phoebaeo e vertice cantus
deduxi, atque ipsas in nova templa deas³²

Dal 1479 intanto, dopo aver tenuto a Caserta la prolusione accademica della quale si dirà, Aurelio si era trasferito a Roma presso la corte papale. Anche qui la pratica del canto accompagnato era tenuta in grande considerazione sin dall'epoca di Pio II al quale, secondo la testimonianza di Raffaele Brandolini, piaceva moltissimo non solo ascoltare ma talora anche eseguire personalmente quel genere di musica:

Pius II pontifex maximus usque adeo poeticis numeris ad lyram
est delectatus, ut unum hoc voluptatis genus caeteris omnibus
anteferret, lyramque non solum libenter audire sed iucundissime
interim attingere non gravaretur³³

Anche Sisto IV apprezzò l'abilità poetica e musicale del Brandolini il quale si esibì più volte alla sua presenza cimentandosi negli argomenti più vari:

cecinit et tam saepe et tam familiariter et tam diverse apud
pontificem ipsum, ut quotidie in intimo cubicolo nunc pontificias
laudes, modo gravissimas philosophiae quaestiones, nonnumquam
sacras historias, variato carmine enarraret³⁴

³² A.M. Bandini, *Bibliotheca Leopoldina Laurentiana seu catalogus
manuscriptorum qui nuper in Laurentianam traditi sunt*, vol. III, Firenze,
1793, p. 250b.

³³ Raffaele Brandolini, *De musica et poetica*, cit., c. 16v.

³⁴ *Ibid.*, c. 85v.

Le «pontificias laudes» possono essere identificate con un gruppo di testi in esametri³⁵ la cui composizione era già iniziata precedentemente «in agro neapolitano» e fu completata durante il soggiorno romano «in ipsa pontificis domo»³⁶.

Il Brandolini rimase a Roma anche durante il pontificato di Innocenzo VIII, e a questo periodo risale la «registrazione» della parte testuale di un suo «concerto» che resta oggi in una copia fattane dal cronista veneziano Marin Sanudo³⁷. L'esibizione avvenne probabilmente nel 1485³⁸ dinnanzi ad un gruppo di patrizi veneziani tra i quali erano Bernardo Bembo, oratore di Venezia presso la corte pontificia, e il figlio Pietro, il futuro letterato allora quindicenne, che trascrisse i testi man mano che venivano eseguiti. Il primo pezzo fu un componimento di otto strofe saffiche nel quale il Brandolini invoca la benedizione della Vergine sugli ospiti veneti e implora la guarigione del pontefice allora ammalato:

Alma quae caelo residens sereno

...

Audias nostras modulante voces
carmina plectro

Poi Bernardo Bembo propone un tema: «uti tempora deploraret nostra, prisca autem laudaret» che il

³⁵ E. Müntz, *Les arts à la cour des Papes pendant le XVe et le XVIe siècle*, Paris, 1882, pp. 56-60.

³⁶ G. De Luca, *Un umanista fiorentino e la Roma rinnovata da Sisto IV*, in «La rinascita», I, 1938, pp. 74-90.

³⁷ Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. latino XII 210 (= 4689). Cfr. V. Cian, *Per Bernardo Bembo. Le relazioni letterarie, i codici e gli scritti*, in «Giornale storico della letteratura italiana», XXXI, 1898, pp. 79-80.

³⁸ N. Giannetto, *Bernardo Bembo umanista e politico veneziano*, Firenze, 1985, pp. 176-177.

Brandolini subito svolge in quarantanove distici cantati sulla lira:

Ad latios veniam prompto nunc carmina versus

...

L'improvvisatore si sente talmente sicuro della propria abilità, da sfidare ad una vera gara di velocità il giovane trascrittore

ipse para calamum, scriptor amice, tuum.
Non poteris mea verba sequi: velocius ibo,
non poteris nostros scribere versiculos

Pietro Bembo accetta la sfida e anzi si assume sportivamente la colpa di eventuali errori di trascrizione annotando in calce:

Si quos invenisti versus minus bonos, id erroris ascribito iis qui
Lyppo florentino caeco canente scriptitarunt.

Al termine, aderendo alla richiesta di uno dei presenti, Pietro Diedo, di improvvisare e cantare versi in volgare, il Brandolini esegue due ottave che così cominciano:

Non debbo avanti la ricolta andare

...

Questo passaggio all'improvvisazione in volgare, eccezionale nell'attività del Brandolini, è forse un «pezzo facile» offerto al pubblico in conclusione del concerto. Una netta contrapposizione tra i due tipi di improvvisazione, tra il livello alto dell'improvvisazione

latina e quello basso dell'improvvisazione volgare è in effetti delineata da Raffaele Brandolini e motivata nelle sue componenti sociali e culturali:

At ob hoc ipsum latinum carmen vernaculo est longe praestantius, quod illud senatorio hoc plebeio ordini accomodatur, a viribus illud hoc a paganis; a Romanis illud hoc a barbaris; a doctis illud ac honestissimo bonarum artium negotio delectatis, ab indoctis hoc turpique ocio dissolutis magnopere commendatur³⁹

A Roma il Brandolini si era intanto affermato anche nel campo dell'oratoria⁴⁰, sia sacra come l'orazione in onore di S. Tommaso dedicata al cardinale Oliviero Carafa, sia giudiziaria come l'orazione in difesa del patrizio veneziano Leonardo Loredan. La stima dell'ambiente romano per l'attività retorica poetica musicale del Brandolini trova significativa espressione nell'appellativo di «Orpheus christianus»⁴¹ che un personaggio dotto e austero come il cardinale Marco Barbo solea attribuirgli. Nel 1489 Aurelio Brandolini lasciò Roma per trasferirsi in Ungheria alla corte del re Mattia Corvino; ivi ritrovò personaggi già conosciuti a Napoli, la regina Beatrice, figlia di Ferrante d'Aragona, e lo strumentista Pietrobono del quale aveva cantato le lodi. Ai due sovrani è dedicato il dialogo *De humanae vitae conditione et toleranda corporis aegritudine* composto in quel periodo⁴². Tra i vari rimedi proposti a sollievo delle infermità figura non a caso anche l'ascolto della musica strumentale e vocale:

³⁹ Raffaele Brandolini, *De musica et poetica*, cit., c. 76v.

⁴⁰ J.W. O'Malley, *Praise and Blame in Renaissance Rome. Rhetoric, Doctrine, and Reform in the Sacred Orations of the Papal Court*, c. 1450-1521, Durham, North Carolina, 1979.

⁴¹ Raffaele Brandolini, *De musica et poetica*, cit., c. 85 v.

⁴² C. Trinkaus, *In Our Image and Likeness. Humanity and Divinity in Italian Humanistic Thought*, London, 1970, pp. 294-321.

Quanta est illa quae auribus percipitur cum aut musicorum instrumentorum aut humanarum vocum mira tum consonantia tum varietate tum etiam suavitate detinemur⁴³?

Tornato in Italia alla morte di Mattia Corvino, il Brandolini si stabilì a Firenze dove entrò nell'ordine agostiniano e dove tenne nel 1490-91 l'insegnamento di oratoria e poetica presso la sede pisana dello Studio fiorentino⁴⁴. A Firenze ritrovò il Poliziano col quale era legato da una amicizia che, come risulta da una lettera, risaliva «ab ineunte aetate»⁴⁵. Per la verità, Raffaele Brandolini accenna ad una certa ostilità da parte del Poliziano «acutissimis licet Politiani jaculis appetere-tur»⁴⁶; ma non si può escludere si trattasse anche di rivalità di mestiere giacché il Poliziano è ricordato da Raffaele come uno dei maggiori improvvisatori del tempo⁴⁷. Aurelio continuava intanto, anche a Firenze, la sua attività di oratore; particolarmente nota rimase la sua predica nel convento di S. Gallo per il giovedì santo del 1491⁴⁸.

La veste religiosa e la dignità accademica non impedirono comunque al Brandolini di proseguire l'esercizio dell'improvvisazione poetico musicale. Anzi, proprio all'ultimo periodo della sua vita risale una delle sue esibizioni più celebrate. Il concerto ebbe luogo a

⁴³ Aurelio Brandolini, *De humanae vitae conditione et toleranda corporis aegritudine*, ed. J. Abel, in «Irodalomtörténeti Emlékek», II, 1890, p. 64.

⁴⁴ A.F. Verde, *Lo studio fiorentino 1473-1503. Ricerche e documenti*, vol. II, Firenze, 1973, pp. 450-451.

⁴⁵ A.M. Bandini, *Catalogus codicum latinorum Bibliothecae Mediceae Laurentianae*, vol. III, Firenze, 1776, pp. 536-537.

⁴⁶ Raffaele Brandolini, *De musica et poetica*, cit., c. 87 r.

⁴⁷ *Ibid.*, c. 84.

⁴⁸ J.M. McManamon, *Renaissance Preaching: Theory and Practice. A Holy Thursday Sermon of Aurelio Brandolini*, in «Viator», X, 1979, pp. 355-370.

Verona l'8 ottobre 1494 presso l'allora podestà Gerolamo Bernardo e ne resta il «programma» particolareggiato con la trascrizione di tutti i testi poetici⁴⁹. In questo caso la raccolta è opera di un poeta veronese, Virgilio Zavarise⁵⁰:

Ad magnificum et clarissimum dominum Hieronimum Bernardum Veronae pretorem Virgilius Zavarisius veronensis in carmina extemporanea Lippi Aurelij thusci a nativitate caeci nunc heremite augustinensis et predicatoris egregii ad lyram decantata in ipsius pretoris aula viii octobris 1494

Il primo pezzo del Brandolini furono dodici distici dedicati al podestà di Verona:

Qui nostram rexere urbem, Bernarde, fatemur

...

Seguirono versi dello Zavarise pure in onore del podestà con immediata replica del Brandolini:

Virgilii Zavari[s]i hendecasyllabum in quo Calliope ipsum alloquitur de iustitia clarissimi domini Bernardi Verone pretoris:

Adsum Calliope diu vocata

...

Lippus Aurelius hendecasyllabo Virgilii antescritto suam lyram tangens exorsus est:

Magnum Virgilium sonat poetam

...

⁴⁹ Paris, Bibliothèque Nationale, ms. latin 8315, cc. 89v-97r.

⁵⁰ G.C. Giuliani, *Della letteratura veronese al cadere del secolo XV e le sue opere a stampa*, in «Il Propugnatore», VI/1, 1873, pp. 202-203.

Nei versi finali della sua risposta l'improvvisatore toscano preannuncia la composizione successiva in distici:

iam maiora canam lyra sonanti,
iam plectrum capiam meum sonorum.

finito hendecasyllabo subsequentes cecinit elegos:

Credo ego nunc Phoebum plectrum cytharamque tulisse

...

Segue ancora uno scambio di «hendecasyllabi», metro forse gradito allo Zavarise, il quale improvvisava i suoi versi, ma non risulta li cantasse:

Virgilius ad Lippum ex tempore:
Nullam materiam tibi poeta

...

Lippus ad Virgilium:
O possem veteres referre vates

...

A questo punto il Brandolini esegue il pezzo più ampio e complesso di tutta l'esibizione, l'elogio dei veronesi illustri, per un totale di cinquantun distici:

Lippus viros illustres veronenses et patrie nostre laudes celebrat hortatu Petri Donati:

Non ego nunc tantum peregrino carmine laudes

...

Dopo aver assistito alla recita di un brano in prosa, Brandolini affronta l'ultimo pezzo del concerto, questa volta d'argomento religioso, e ringrazia il pubblico:

Recitata per Ludovicum Cendraturum epistola Pontij Pilati ad Tiberium Caesarem qua se purgare nititur de injusta Salvatoris

nostri nece, Lippus in Pilatum invehit et demum auditoribus gratias agit:

Non ego sum fessus, sed vox mihi rauca canenti

...

Benché cominci affermando di non aver più voce, il Brandolini improvvisa in quest'ultimo pezzo ben quarantadue distici.

Del concerto veronese resta anche la «critica» di uno spettatore presente, in una lettera di Matteo Bosso a Girolamo Campagnola⁵¹. Il Bosso dimostrò anche in altra occasione (facendo l'elogio di un altro improvvisatore sulla lira, Pamfilo Sasso) grande ammirazione per le eccezionali doti di memoria del Brandolini, da lui paragonato in questo a Pico della Mirandola e a Ermolao Barbaro⁵². La descrizione del concerto veronese⁵³ si apre con la presentazione del personaggio lodato come oratore sacro e come filosofo:

Audivimus modo Veronae prophentatem ex pulpito Lippum florentinum religiosum haeremitani ordinis hominem, ... Hic in primis sanctas litteras amat easque commodissime tractat atque dispensat. Hic quicquid philosophiae illius veteris qua ad nos effluxit a graecis, gravis, plena, expolita et emuncta nostris nunc in gymnasio nescio quo citio exoleta, sic bene callet, ut de ea quum aliquid suscipit, non Burleos, non Paulos Venetos, non Strodos, sed Platonem quidem, Aristotelem, Theophrastum audire videamur

Segue l'elogio del poeta e musicista paragonato agli antichi:

⁵¹ G. Soranzo, *L'umanista canonico regolare lateranense Matteo Bosso di Verona (1427-1502). I suoi scritti e il suo epistolario*, Padova, 1965.

⁵² Matteo Bosso, *Familiares et secundae epistolae*, Mantova, 1498, lettera 83.

⁵³ *Ibid.*, lettera 75.

Lyra ut licentius loquar, ei caedit Apollo et Amphion. Claros vero poetas hoc uno et superat, quod quae illi cudebant longa pervigilia atque lucerna, iste extemporaliter format et canit

Tra i vari pezzi del concerto quello che è rimasto maggiormente impresso al «recensore» è il più lungo, che precede la conclusione, la celebrazione degli uomini illustri di origine veronese:

Lippus vero noster in coetu multorum civium nobilissimorum litterarum cultorum ipsoque astante praetore, quicquid ei ab iis proponi placuit, porrecta illi lyra in quoscumque statim arctavit et modulatus est numeros. Denique de illustribus quoque priscae gloriae viris quibus patria Verona esset, quaestus ut diceret, Catullum, Cornelium Nepotem, Plinium secundum, civitati dignitatem urbisque splendorem luculentissimo prosecutus est carmine ac splendidissimis pro merito laudibus, nulla intercedente cogitatione vel haesitatione cum mora.

Insomma, conclude il Bosso, se Brandolini verrà a Padova, ove il Campagnola risiede, varrà la pena di andarlo ad ascoltare. Va aggiunto, per completare il quadro, che il Campagnola aveva un figlio giovinetto, cieco dalla nascita e abile nell'improvvisazione sulla lira, proprio come il Brandolini.

Questi morì di peste a Roma nel 1497. Lasciò ricordo di uomo colto, soprattutto efficace oratore e abile poeta, che conosceva abbastanza anche la musica:

vir certe eruditissimus, sed eloquentissimus ac disertissimus imprimis, poetaque consumatissimus atque multarum aliarum disciplinarum, maximeque musicae, sufficienter edoctus⁵⁴.

⁵⁴ Giacomo Filippo [Foresti] da Bergamo, *Supplementum supplementi cronicarum*, Venezia, 1503, p. 437.

2. Tra i primi musicisti oggetto di omaggi poetici fu Gioachino Cancellieri, organista della cattedrale di Ferrara⁵⁵. A costui, chiamato in una lettera del 1426 «alter huius aetatis Orpheus», Guarino Veronese⁵⁶ dedicò un componimento in undici esametri dei quali i primi tre svolgono il tema del paragone con l'antico Orfeo; mentre costui con la cetra muoveva animali e pietre, Gioachino con le due mani sulla tastiera attrae persino sordi e cadaveri:

Orpheus quid mirum volucres et saxa ferasque
humanumque genus cithara traxisse canora,
cum tua mellifluos modulans manu utraque cantus
alliciat surdos «defunctaque corpora vita»?

Di qui verosimilmente prese le mosse il figlio e allievo di Guarino, Battista, per il suo elogio del musicista ferrarese Pietrobono allora al servizio di Borso d'Este⁵⁷. Gli otto distici⁵⁸ sembrano riferirsi alla fase iniziale dell'attività musicale di Pietrobono, quando egli cantava accompagnandosi col liuto. La comparazione con gli antichi Amfione, Arione, Orfeo, lo stesso Apollo viene risolta a favore del musicista contemporaneo:

Non qui dirceos struxit testudine muros
dulcibus aequabit te, Bone Petre, modis
nec qui ceruleas curvo delphine per undas
fugit ab attonitis carmine remigibus
nec te qui silvas traxit rhodopeius heros,
ipse nec arguta vincet Apollo lyra.

⁵⁵ E. Peverada, *Vita musicale nella Chiesa ferrarese del Quattrocento*, Ferrara, 1991, pp. 31-37, 60-63, 74-76, 79-80.

⁵⁶ *Epistolario di Guarino*, cit., vol. I, pp. 562-563.

⁵⁷ E. Peverada, *Vita musicale*, cit., pp. 25-26, 97-98.

⁵⁸ Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. latino XII 135 (= 4100), c. 54v.

Viene poi lodata in particolare l'abilità «oratoria» del musicista nel far corrispondere una chiara melodia a canti gioiosi e una sonorità fievole a testi tristi⁵⁹:

Sive refers letos claro modulamine cantus
sive refers humili carmina moesta sono,
exprimis humanas festino pollice voces
et subigis blandam fundere verba chelym.

Struttura analoga presenta l'elogio di Pietrobono che l'oratore bolognese Filippo Beroaldo compose forse nel 1473, in occasione del passaggio da Bologna della delegazione ferrarese (che comprendeva Pietrobono) in viaggio per Napoli. Dei dieci distici⁶⁰ i primi quattro sostengono l'inferiorità oramai di tutta la musica antica, segue la presentazione del musicista più grande:

En cytharedus adest aevi nova gloria nostri,
Petrus, cognomen ex Bonitate trahens.
Hic celeri dulces percurrit pollice nervos
et movet artifices mobilitate manus.

Questi versi si riferiscono evidentemente a quella fase dell'attività musicale di Pietrobono nella quale egli si dedicò prevalentemente all'esecuzione strumentale; l'attenzione è attratta dall'agilità delle mani e delle dita:

Exprimit hic fidibus resonantia verba canoris,
est testudo loquax huius in arbitrio.

⁵⁹ A. Gallo, *Pronuntiatio. Ricerche sulla storia di un termine retorico-musicale*, in «Acta musicologica», XXXV, 1963, pp. 38-46.

⁶⁰ Filippo Beroaldo, *Orationes et quamplures apendiculae versuum*, Bologna, 1491.

Perstringunt acies oculorum et lumina fallunt
Petri docta manus articulique leves.

Non molto posteriori dovrebbero essere i versi in lode di Pietrobono composti dal letterato romano Paolo Emilio Boccabella⁶¹, il quale dopo il 1474 entrò al servizio del legato pontificio a Bologna, cardinale Francesco Gonzaga citato nell'ultimo dei nove distici, ammiratore anch'egli dello strumentista ferrarese. L'abilità di costui è molto maggiore di quella tanto favoleggiata di Orfeo e Amfione:

Nunc tamen antiquae superat mendacia famae
ortus ab Eridani naiade Petrus eques.
Dulcius hic ipso cum tendat Apolline cordas
auditor totis sensibus esse velim,
tam varium, tam bene concordat in unum,
tam celerem fidibus exagitata manum.

Ma gli elogi di Pietrobono erano allora affidati oltre che alla poesia anche all'arte figurativa e alla prosa oratoria. Sono del medesimo anno 1456 e la medaglia ritratto del musico ferrarese col motto «Orpheum superans» coniata da Giovanni Boldù⁶² e la descrizione di un concerto pubblico di Pietrobono inclusa nell'orazione che Ludovico Carboni tenne a Ferrara in occasione del proprio dottorato⁶³. Qui la situazione è quella di una cerimonia religiosa alla quale Pietrobono prende parte suonando, seguito da una folla ammirata formata dalle più varie categorie di persone, giovani e anziani, ignoranti e dotti:

⁶¹ Weimar, Landesbibliothek, ms. Q 114, cc. 33v-34r.

⁶² W. Hill, *A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini*, London, 1930, vol. I, n. 416.

⁶³ Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. ottoboniano latino 1153, cf. 128r.

Vidimus paucis ante diebus cum urbem solemnem sacerdotum pompa lustraremus, nostrum illum Peribonium musicum admirabilem lyra psallendo inflammari quasi divino numine afflatus, quia eum turba magna sequebatur non puerorum modo et imperitorum, sed gravium quoque hominum et doctorum

La narrazione pone in straordinaria evidenza l'eccitazione dell'esecutore per il proprio successo e l'esaltazione della folla per il suo idolo:

gaudebat non mediocriter, gestiebat, laetitiam suam capere non poterat, se ipsum superare conabatur cum videret neminem ad Christum aspicere, sed in eum omnes conversos, in eius obtutu defixos mirari tam inauditos modulorum illecebras quae cuique animum eripiebat, omnes se protesi conculcari, prosterni aequo animo pati modo aliquid tam mellitae suavitatis ad eorum aures perveniret, tanta dulcedine captos afficit ille animos.

L'entusiasmo dell'esecutore è accresciuto dai discorsi del pubblico: la mano di Pietrobono è mossa da un dio, che cosa sono al suo confronto gli antichi Arione, Timoteo, Orfeo? persino il sole si ferma per ascoltarlo; infine l'ambizioso strumentista e il suo strumento non reggono a tanta tensione:

Cum autem nonnullos audiret ita dicentes: inesse profecto aliquem deum illi dextrae qui tam celerem motum incitaret, alios hoc modo loquentes: quem Ariona? quem Timotheum? quem Orpheum non contemnimus? alios his verbis utentes: solem ipsum sui cursus oblitum se inter nubila occultasse ut periboniana harmonia pascetur, tum vero nova melodiarum genera excogitabatur, tunc sudor ab eius ore affatim manabat, nervi sufficere non poterant, obrumpebantur chordae prae nimia laudis cupiditate.

Sono questi i precedenti dell'elogio di Pietrobono che Aurelio Brandolini compose nel 1473, in occasione del soggiorno napoletano del musicista arrivato con la

delegazione ferrarese che doveva accompagnare a Ferrara Leonora d'Aragona. Perduto l'originale, già conservato nella biblioteca reale di Napoli, l'opera si legge oggi in una copia identificabile con (o derivata da) quella «Musica Lippi» che da Napoli fu inviata in dono a Lorenzo de' Medici probabilmente attorno al 1480⁶⁴. Il contenuto è il seguente:

1. *Lippi Brandolini[ni] praefatio in Libellum de laudibus musicae et Petriboni ferrariensis ad summam maiestatem regis Ferdinandi* (vedi Appendice, I).
2. *Ad Petribonum* (vedi Appendice, II).
3. *Lippi Brandolini ad serenissimum regem Ferdinandum de laudibus musicae et Petriboni libellus incipit* (vedi Appendice, III).
4. *Eiusdem de laudibus Petriboni* (vedi Appendice, IV).
5. *Eiusdem ad Franciscum Petriboni comitem*.
6. *Eiusdem ad Ferdinandum regem* (vedi Appendice, V).
7. *Eiusdem ad Herculem Ferrariae ducem*.
8. *Eiusdem ad libellum ut Ferdinandum adeat* (vedi Appendice, VI).
9. *Ioannis Francisci Arcophili pisaurensis in laudem Petriboni epigramma*.

Il corpo centrale, cioè i componimenti numerati 4, 5, 6 potrebbero provenire da un concerto tenuto dal Brandolini a corte nella primavera del 1473, una esibizione poetico musicale in lode del musicista e del sovrano, concerto di un improvvisatore vocale avente per tema il concerto di un improvvisatore strumentale. In tal caso il *Libellus* numero 3 costituirebbe una

⁶⁴ Lucca, Biblioteca Capitolare, ms. 525, cc. 175v-184r. Cfr. T. De Marinis, *La biblioteca napoletana dei re d'Aragona*, vol. I, Milano, 1952, pp. 75-77.

rielaborazione e amplificazione scritta dell'originario elogio di Pietrobono numero 5. Coll'aggiunta del materiale dedicatorio iniziale (numeri 1 e 2) e finale (numeri 7, 8, 9) risultò un opuscolo forse anche pensato per la stampa.

Il testo più importante, il *Libellus de laudibus musicae et Petriboni*, si apre con una invocazione ad Apollo e alle Muse affinché aiutino il poeta nella sua impresa (vv. 1-24). L'inizio del poemetto vero e proprio offre un inconsueto spiraglio su come un letterato del Quattrocento vedeva la situazione musicale coeva. Si immagina infatti che Giove, contemplando l'Italia, si compiaccia vivamente dello stato della cultura in generale (vv. 27-30): ciò che un'età rude [oggi: il Medioevo!] aveva trascurato, gli uomini nuovi [oggi: gli umanisti!] hanno in gran parte recuperato (vv. 31-32). Soltanto la musica in Italia pare morta [oggi: il «segreto del Quattrocento»] (vv. 33-36). Così il dio decide di porre rimedio a tale spiacevole situazione generando un musicista che faccia risorgere anche quest'arte, che superi anzi gli antichi (vv. 37-40). Alla nuova creatura fornita di tutte le migliori doti fisiche e morali vengono consegnati gli strumenti del mestiere, *plectrum* e *citharam* (vv. 41-50) [non carta e penna: il salvatore della musica italiana appartiene dunque alla *unwritten tradition*!].

Questo musicista riceve anche l'aspetto esteriore e le virtù di Febo, in modo da essere in tutto e per tutto identificabile con lui; pure il nome è lo stesso: «Phoebus» lo chiamano infatti gli dei, che poi il volgo incolto corrompe in «Petrus» aggiungendovi l'appellativo «Bonus» (vv. 51-70).

Il centro dell'opera è destinato alla descrizione celebrativa di un «concerto» di Pietrobono ed è scandito da una serie di imperativi che introducono le diverse fasi della narrazione richiamando di volta in volta

l'attenzione del lettore (o dell'ascoltatore, semmai anche questo testo fosse stato originariamente improvvisato): «Pende animo» (v. 79), «Subiice nunc animo» (v. 87), «Aspice» (v. 115), «Adde» (v. 169). La descrizione si sofferma dapprima sul veloce movimento della mano sinistra sulle corde (vv. 79-86), poi sul movimento della mano destra che tiene il plettro (vv. 87-90), infine sul movimento alterno e perfettamente coordinato di entrambe le mani (vv. 91-100). Viene ora il momento di prendere in considerazione il repertorio musicale eseguito da Pietrobono nel suo concerto: sono pezzi di origine inglese, francese, spagnola e italiana (vv. 101-110); in effetti in tutte le corti italiane, ma specialmente a Ferrara e a Napoli, lavoravano allora cantori e strumentisti delle più varie provenienze e non era quindi difficile per Pietrobono conoscere motivi musicali di ogni parte d'Europa. Segue la descrizione delle modalità di esecuzione delle musiche e qui vengono messe in particolare evidenza le modificazioni del ritmo, le aggiunte di note ornamentali, la ripetuta presentazione del medesimo motivo ogni volta variato (vv. 115-132). Il discorso verbale cerca di imitare con i propri mezzi tanto virtuosismo. Si ha così la ripetizione variata della medesima costruzione all'inizio di tre distici consecutivi:

Contrahit attenuatque... (v. 117)

Decurrit peragitque... (v. 119)

Itque reditque... (v. 121)

quest'ultimo ripetentesi simmetricamente in chiusa del verso successivo. Nonché ripetizioni di sonorità verbali all'inizio dei versi 123 «densetur numeri» e 124 «densetur simili» e all'interno dei versi 125 «magis atque magis» e 126 «que magis... illa magis». Dall'insieme risulta comunque evidente che Pietrobono usava il suo

strumento solo per eseguire una ornatissima parte di *cantus*. Ciò che sosteneva musicalmente e metteva in particolare risalto l'abilità variativa di Pietrobono era l'esecuzione invariata del *tenor* da parte del fido accompagnatore (vv. 133-140) «fidus in arte comes, fidus amore magis», e sulla natura di questo amore informano meglio i versi dedicati appunto all'accompagnatore compagno di Pietrobono, Francesco Malacise (componimento n. 5). Dopo alcune altre osservazioni sulle forme di variazione e sulla tecnica imitativa di Pietrobono (vv. 141-168), la descrizione del concerto si chiude tornando alla persona fisica dell'esecutore, alla sua abilità gestuale (vv. 169-174). Accompagnare con gesti adeguati i diversi momenti dell'esecuzione musicale era, del resto, un precetto tradizionale che la *pronuntiatio* retorica aveva trasmesso alla musica⁶⁵.

A questo punto il Brandolini si vede costretto a confessare l'impotenza del linguaggio verbale a rendere compiutamente conto dello straordinario evento musicale (vv. 175-180). Al di là della giustificazione retorica, esisteva un problema reale che presentava diversi aspetti. Innanzitutto la lingua: come è stato notato a proposito della resa di esperienze figurative⁶⁶, il latino del tempo condizionava fortemente col suo lessico e la sua sintassi le possibilità e le modalità della descrizione; per rendersene conto basterà leggere a confronto elogi di Pietrobono scritti in italiano⁶⁷. Poi il rapporto tra linguaggio poetico, comunque letterario, e linguaggio tecnico; quasi tutto ciò che il Brandolini dice realmente

⁶⁵ F.A. Gallo, *Pronuntiatio*, cit.

⁶⁶ G. Baxandall, *Giotto and the Orators. Humanists Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition 1350-1450*, Oxford, 1971, pp. 8-50.

⁶⁷ N. Pirrotta, *Musica e orientamenti culturali nell'Italia del Quattrocento*, in *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, 1984, pp. 213-249.

sulla musica in duecento versi sta in queste poche righe del contemporaneo teorico e compositore «napoletano» Johannes Tinctoris:

nonnulli associati supremam partem cuiusvis compositi cantus cum admirandis modulorum superinventionibus adeo eleganter ea personant, ut profecto nihil prestantius... inter quos Petrus Bonus Herculis Ferrarie ducis incliti lyricen (mea quidem sententia) ceteris est preferendus⁶⁸

Infine rottura con una tradizione secolare: in quest'epoca sono mutati profondamente forse i paradigmi dell'ascolto stesso della musica, certo i paradigmi cui si attiene la descrizione verbale dell'ascolto. Ancora nel XIV secolo, ascoltare musica evocava immancabilmente immagini di angeli musicanti, di rapimenti interiori⁶⁹; gli oratori del XV secolo hanno un orizzonte di riferimento completamente differente: ascoltando musica non possono pensare che ad Orfeo, Amfione, Apollo. Lo stesso Tinctoris, musicista e teorico della musica, ma profondamente inserito nella cultura del suo tempo, non può fare a meno di collocare Pietrobono in una linea che risale direttamente a quei nomi antichi⁷⁰.

Nella chiusa del poemetto il Brandolini si rivolge personalmente a Pietrobono invitandolo a preferire re Ferrante a tutti gli altri potenti che desiderano averlo al loro servizio (vv. 191-200). A questo proposito nella prosa introduttiva (numero 1) e nei versi indirizzati a Ferrante (numero 6) il Brandolini teorizza la perfetta equivalenza tra il re e il musicista di corte da lui

⁶⁸ K. Weinmann, *Johannes Tinctoris (1445-1511) und sein unbekannter Traktat «De inventionem et usu musicae»*, Regensburg, 1917, p. 45.

⁶⁹ F. A. Gallo, *Dal Duecento al Quattrocento*, in *Letteratura italiana*, ed. A. Asor Rosa, vol. VI, Torino, 1986, pp. 259-263.

⁷⁰ K. Weinmann, *Johannes Tinctoris*, cit., pp. 43-45.

preferito, sulla base dalla consueta comparazione con gli antichi. Ferdinando emula con le sue virtù

omnes non modo romanos, verum etiam graecos et totius orbis reges ac principes

Considerando anche solo le virtù che si esercitano in tempo di pace, la prudenza, la magnanimità e, soprattutto, la giustizia, egli è

sine nulla dubitatione veteribus omnibus aut praestantior... aut certe non inferior

Si pensi poi allo studio delle arti liberali:

quas tu quidem quantum amaveris quantumque in illis profeceris (ut de reliquis taceam) musica maxime documento est, quum nec veterem nec recentiore principum quisquis eius rei fuerit studiosior

Pietrobono dal canto suo:

Dircaeum et Ariona vincit

...

Orpheaque et Phoebos te, Line clare, tuo.

ed è a giudizio di tutti, ma soprattutto del re «musicus... praestantissimus». L'occasione delle nozze di Leonora ha dunque fatto sì che il miglior musicista si trovi alla corte del miglior signore:

haud alia tu dignus eras, rex maxime, musa:
hic quo nec alio te nisi dignus erat

La posizione di eccellenza nelle rispettive categorie determina tra il signore e l'artista una sorta di ideale parità:

praestantes optas nam praestantissimus ipse es,
coniunctos paribus sic decet esse pares

che non è scarso riconoscimento della dignità umana e sociale raggiunta in quest'epoca, sia pure eccezionalmente, dalla figura del musicista; al giorno d'oggi la musica, dice Tinctoris, «peritos in ea glorificat»⁷¹. E qui vien fatto di ricordare che Iuniano Maio, docente di retorica all'Università di Napoli, dedicherà a Ferrante un trattato *De maiestate* nel quale appunto la «maestà» è considerata attributo non solo della regalità, ma anche della musica:

Non con manco dignitate se sole attribuire questa alma Maiestate anco a le bone e sublime scienze, a la eloquenza, a la musica, a la aritmetica et a le altre⁷²

Non si può escludere che l'intero opuscolo fosse concepito anche come un dono di Aurelio Brandolini (e ovviamente del re) a Pietrobono; così lascia intendere la dedica in versi a Pietrobono stesso (numero 2). Ercole d'Este, dopotutto, poteva ben ritenersi soddisfatto dell'acquisto di Leonora d'Aragona e lasciare Pietrobono a Ferrante, come è detto nell'ultimo dei versi a lui indirizzati (numero 7):

at data pro Petro sit Leonora tibi.

Il tentativo di avere il celebre strumentista ferrarese non riuscì per quella volta a Ferrante, ma ci fu certamente un seguito: ancora nel 1476 Diomede Carafa, segretario del re, scriveva a Ercole che «la

⁷¹ F.A. Gallo, *La polifonia del Medioevo*, Torino, 1991, p. 91.

⁷² Iuniano Maio, *De maiestate*, ed. F. Gaeta, Bologna, 1956, p. 16.

Maestà de lo Signore Re averia multo piacere» di un ritorno di Pietrobono a Napoli⁷³.

L'altro componimento, più breve, in lode di Pietrobono (numero 4) contiene un interessante approfondimento del topos «Orpheum superans». È vero che Orfeo e Amfione con la loro abilità musicale costringevano i monti e le fiere, le pietre e i muri al loro volere (vv. 1-4, 15-16), ma questi effetti meravigliosi stavano soltanto ad indicare che gli animi semplici e inesperti sono facilmente attratti da qualsiasi abilità, anche mediocre (vv. 17-20). Infinitamente superiore è il merito di Pietrobono che esercita il suo fascino su persone nobili e colte (vv. 23-26) «proceres regesque peritos». Dunque colta è l'arte di Pietrobono e colto è il pubblico che l'apprezza, «qui flectit doctos hic mihi doctus erit», il concerto al castello non è solo uno svago, ma una esperienza culturale. È possibile, in effetti, che lo straordinario virtuosismo con il quale Pietrobono elaborava al *cantus* i motivi che il suo accompagnatore esprimeva al *tenor* (una forma così immediatamente percepibile di polifonia) avesse avviato i suoi ascoltatori ad una maggiore attenzione nei confronti della tecnica musicale e li avesse resi avvertiti dell'esigenza che solo una adeguata preparazione musicale avrebbe consentito di godere appieno l'esecuzione. Il ferrarese Battista Guarini pensava certo a Pietrobono quando inseriva questa osservazione nel *De ratione docendi et scribendi*:

pulsante optimo citharoedo magis delectatur qui eius artis cognitionem aliquam attingit quam qui ignorat⁷⁴

⁷³ L. Lockwood, *Pietrobono and the Instrumental Tradition at Ferrara in the Fifteenth Century*, in «Rivista italiana di musicologia», X, 1975, pp. 127-128.

⁷⁴ Battista Guarini, *De ordine docendi ac studendi*, Ferrara, 1474.

Ed è curioso che proprio Aurelio Brandolini, in un'opera analoga, i libri *De ratione scribendi*, trovi modo di generalizzare questa esigenza di una adeguata preparazione musicale da parte dell'ascoltatore:

in musica minima quaeque deprehendere nisi peritissimus artis non potest⁷⁵.

3. A Ferrara Guarino tenne due prolusioni accademiche importanti: una per la riapertura dello Studio voluta da Leonello d'Este nel 1442⁷⁶ e l'altra, cinque anni dopo, per l'inaugurazione dei corsi del 1447⁷⁷. Queste orazioni contengono l'elogio delle varie discipline insegnate nell'Università; i giovani vengono esortati allo studio in vista dell'utilità che potranno ricavare dall'apprendimento delle discipline medesime; a conclusione l'elogio del principe, che è il sostenitore morale e materiale dell'istituzione universitaria. Le orazioni di Guarino non contengono riferimenti alla musica, giacché la stessa non era insegnata nell'università, ma i suoi allievi, che erano personalmente interessati alla pratica musicale, trovarono modo di includere nelle loro prolusioni anche riferimenti alla musica, di fatto non presente, ma di diritto appartenente al sistema scolastico tradizionale delle sette arti liberali.

Così Battista Guarini, nel suo discorso del 1453, alla presenza di Borso d'Este, dedica ampio spazio alle lodi della musica con citazioni ed esempi tratti dalla letteratura greca e latina⁷⁸. Dapprima gli inventori dell'arte

⁷⁵ Aurelio Brandolini, *De ratione scribendi libri tres*, Roma, 1735, p. 298.

⁷⁶ R. Sabbadini, *Una prolusione di Guarino Veronese sulle arti liberali*, in «La biblioteca delle scuole italiane», VII, 1897, pp. 33-35.

⁷⁷ P. Müllner, *Acht Inauguralreden des Veronesers Guarino und seines Sohnes Battista*, in «Wiener Studien», XVIII, 1896, pp. 298-302.

⁷⁸ *Ibid.*, XIX, 1897, pp. 131-132.

nella pratica e nella teoria, poi i suoi mirabili effetti, con il posto d'onore per Timoteo e la citazione, tra le fonti, della *Politica* aristotelica. A questo punto il diciottenne Battista si rivolge al pubblico, costituito per la maggior parte da studenti suoi coetanei, e chiede:

sed quid huius rei ab antiquis argumenta requirimus? credo enim omnes, qui in hoc celebratissimo hominum conventu adsunt, nonnumquam in choreis nostris adnotasse quodam cantus genere celeriores, quodam vero tardiores incedere saltantes

Affinché gli ascoltatori apprezzassero le caratteristiche della musica non c'era davvero bisogno di immaginare quella dell'Antichità, bastava riferirsi all'esperienza quotidiana delle danze di corte. E in effetti alla corte estense operava proprio in quegli anni Domenico da Piacenza⁷⁹, il più celebre compositore e trattatista di balli e danze del Quattrocento.

Ancora più diffuso e appassionato è l'elogio della musica (nonché della pittura) che Ludovico Carboni inserisce nell'orazione⁸⁰ per la nomina di un nuovo rettore degli studenti (anni 1458-60):

→ quae quidem duae res, musica scilicet et perspectiva, nullo modo inter mechanicas artes connumerandae sunt, cum a verissimarum disciplinarum fundamentis oriantur, quae apud maiores nostros et latinos et graecos summo in precio et honore fuerunt, quibus et clarissimi principes incredibiliter sunt delectati

e proprio perché musica e pittura sono arti particolarmente apprezzate dai principi, l'autore si rivolge a questo punto personalmente al duca Borso, presente alla cerimonia, lamentando la dispersione della cappella

⁷⁹ L. Lockwood, *La musica a Ferrara*, cit., p. 112 nota 129 e p. 222.

⁸⁰ Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. ottoboniano latino 1153, c. 189r.

musicale⁸¹, che era stata invece oggetto di tante cure da parte del suo predecessore Leonello:

quo magis de te certe miratus sum, inclyte dux, qui cum omni genere laudis antecessores tuos superare contendas, hoc solum negligere videaris, quia musicos, id est cantores, illos apud te non retinueris, qui totiens divinis modulationibus suis et angelicis cantibus pulcherrimum hoc templum impleverunt. Si quid esse in me facundiae sentirem, totam libenter in eo consumerem, ut tibi persuaderem atque in mentem ponerem, revocandos esse omnino musicos ad maximam populi tui delectationem

e conclude il passo augurandosi di possedere un giorno i mezzi necessari per dimostrare a tutti la sua passione per la musica e la pittura, seconda soltanto alla sua passione per la letteratura:

nec ob aliam causam cupio ego dari mihi aliquando magnam fortunam, nisi ut omnibus hominibus apertissime possim ostendere qualis sit animus meus erga musicos et pictores, post litteras tamen, quae meae deliciae sunt.

Il Carboni, oltre ad insegnare all'università, svolgeva anche attività diplomatica per conto di Borso che lo ricompensava munificamente. Il letterato, dal canto suo, non perdeva occasione per ingraziarsi il suo protettore, come quando scrisse un *Dialogus de septem litteris huius nominis «Borsius»*⁸² nel quale dalle lettere del nome del duca vengono ricavate le iniziali delle sue virtù:

⁸¹ L. Lockwood, *La musica a Ferrara*, cit., p. 127.

⁸² Ludovici Carboni *Dialogus de septem litteris huius nominis Borsius*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. vaticano latino 8618, c. 23v. Cfr. A. Lazzari, *Un dialogo di Ludovico Carbone in lode del duca Borso*, in «Atti e memorie della Deputazione ferrarese di storia patria», XXIV, 1919, pp. 3-44.

Bonitas
 Orationis venustas
 Religio
 Sobrietas
 Iustitia
 Venustas corporis
 Sagacitas

Le lettere sono sette, numero importante nell'ordinamento del macrocosmo e del microcosmo; persino il polso dell'uomo possiede un ritmo musicale settenario:

Et venas sive pectoris arterias medicomusici dicunt numero moveriseptenario, quod ipsi appellant *διά τοῦ τεσσάρου συνφωνίαν*

in verità non la somma ma il rapporto di 3 e 4. Sempre alla presenza di Borso d'Este il Carboni tenne, nel 1460, una prolusione che gli offre l'occasione per riaffermare la sua passione per la musica «delector ego... vehementer in hac»⁸³ e che si chiude con le lodi del principe, celebrato come continuatore dell'opera di Leonello a favore dell'università.

Le prolusioni accademiche sono ancora frequenti a Ferrara durante il regno di Ercole d'Este. Nel 1476 l'incarico di tenere l'orazione inaugurale dell'anno accademico fu affidato al diciottenne Rudolph Agricola, che era non solo studente delle *Artes*, ma anche organista della cappella di corte⁸⁴. Le parole che l'Agricola dedica alla musica sono da un lato un elogio dell'interesse di Ercole per l'attività musicale «De musica quid attinet dicere post illustrissimi principis nostri iudicium?» e dall'altro un chiaro accenno alla propria condizione di musicista di professione «ne ipse placere mihi studiisque meis mollius videar esse blanditus»⁸⁵. I rapporti di

⁸³ Bologna, Biblioteca Universitaria, ms. 2948, t. XXXIV, p. 371.

⁸⁴ L. Lockwood, *La musica a Ferrara*, cit., pp. 192-193.

⁸⁵ H. Rupprich, *Humanismus und Renaissance in den deutschen Städten und an den Universitäten*, Leipzig, 1935, p. 177.

Ludovico Carboni con Ercole furono meno felici di quelli con Borso; d'altra parte il nome «Hercules» si prestava assai meno dell'altro ad esercizi celebrativi letterari, era semmai più adatto ad esercizi celebrativi musicali, come dimostrerà Josquin des Près con la sua messa sul nome «Hercules dux Ferrarie»⁸⁶. La pur ampia prolusione accademica che il Carboni tenne nel 1478, alla presenza di Ercole, ricalca schemi ormai consueti e limita ad un solo aggettivo l'elogio della musica come delle altre discipline:

pura grammatica, acuta dialettica, ornata rhetorica, distinta arithmetica, suavis musica, certa geometria, sublimis astronomia, subtilis philosophia, salutaris medicina, severe leges, mirabilis theologia⁸⁷

Se a Ferrara l'insegnamento di Guarino aveva particolarmente favorito l'inserimento di argomenti musicali nelle prolusioni accademiche, non è impossibile trovare casi analoghi legati all'ambiente napoletano. Qui la riapertura dello Studio era stata voluta da Alfonso d'Aragona e qui Gregorio da Città di Castello, che fu alla sua corte tra il 1447 e il 1450⁸⁸, recitò probabilmente la sua orazione inaugurale. Nel prologo egli affronta il problema di come debba essere impostato questo tipo di discorso in modo che corrisponda alle particolari esigenze della circostanza e del pubblico; e questo argomento gli offre subito il destro per introdurre un paragone retorico musicale, il musico infatti

in arte sua pro hominum natura atque animorum diversitate nunc acrem nunc levem nunc gravem cantum modulatur⁸⁹

⁸⁶ L. Lockwood, *La musica a Ferrara*, cit., pp. 296-306.

⁸⁷ Bologna, Biblioteca Universitaria, ms 2948, t. XXXIV, c. 289.

⁸⁸ L. Delamelle, *Une vie d'humaniste au XVe siècle*, in «Mélanges d'archéologie et d'histoire», XIX, 1899, pp. 9-33.

⁸⁹ P. Müllner, *Reden und Briefe italienischer Humanisten*, Wien, 1899, p. 182.

così, per non ricadere nello schema consueto del generico elogio delle diverse discipline, l'autore propone di trattare un tema specifico, quello della relazione tra le varie discipline, «de affinitate et cognatione scientiarum». Nel dimostrare il suo assunto Gregorio scopre una profonda affinità tra oratoria e poetica, ma soprattutto tra quest'ultima e la musica:

at nihil omnino differt ab oratore poeta, nisi quod liberius ei licet evagari et paulo numeris est astrictior magisque ad concentum quendam et musicam accedit; unde poetica musica dicitur et Musis est consacrata: idcirco poetam non solum musicae rationem, sed etiam usum habere oportet; quo modo enim tam multa exercebit, quae pertinent ad poetam?⁹⁰

Affinità che certo i coevi improvvisatori e cantori di versi latini realizzavano in maniera ideale. Ugualmente forte, anche se più scontato e tradizionale, il legame che unisce la matematica alla musica:

nam quid aliud est musica quam numerus quidam? quapropter concentus et musicae ratio numeras appellatur, quod ea numero mensuretur et numero constet⁹¹

Giunto, infine, alla trattazione specifica della disciplina musicale, Gregorio ne lamenta innanzitutto l'attuale stato di abbandono:

musicam a nostris neglectum atque ignoratam doleo, sive id propter eius difficultatem magnitudinemque evenerit, sive propter hominum cupiditatem atque desidiam⁹²

⁹⁰ Ibid., p. 187.

⁹¹ Ibid., p. 188.

⁹² Ibid., p. 189.

Gli antichi invece tenevano la musica in grande considerazione per i suoi meravigliosi effetti sugli uomini, gli animali, le cose. Conclude, riallacciandosi al tema di fondo dell'intera orazione, che la musica ha relazioni con la filosofia, con la poesia, con l'aritmetica e, in maniera singolare, con la retorica:

addamus etiam hoc, quod fortasse mirum videatur, colores in musica inveniri rhetoricis coloribus similes, ut repetitionem, frequentationem et alios complures⁹³.

Non si può non ricordare che proprio in quegli anni Giacomo Borbo maestro di canto della cappella di Alfonso d'Aragona scriveva un trattato di poetica e retorica⁹⁴.

All'università di Napoli, all'epoca di Alfonso, aveva studiato Antonio Campano che, passato al servizio dei Baglioni, signori di Perugia, inserisce un ampio elogio della musica nella prolusione per l'anno 1455 tenuta presso la locale università. Dopo le consuete citazioni di testimonianze antiche, viene la definizione attuale della musica come

rem prateria ad animi atque aurium delectationem mirifice accommodatam⁹⁵.

Dell'epoca di Ferrante d'Aragona è l'orazione *De laudibus litterarum*⁹⁶, tenuta a Napoli nel 1468 da Giovanni Brancati, alla presenza del sovrano, il quale dedicò sempre grandi cure allo sviluppo dello Studio

⁹³ Ibid., p. 190.

⁹⁴ F. A. Gallo, *Musica, poetica e retorica nel Quattrocento: l'Illuminator di Giacomo Borbo*, in «Rivista italiana di musicologia», X, 1975, pp. 72-85.

⁹⁵ Antonii Campani Opera, Roma, 1495.

⁹⁶ T. De Marinis, *La biblioteca napoletana*, cit., pp. 247-251.

napoletano. Il Brancati, che era bibliotecario di corte, esplicita il carattere e la funzione accademico cortese del suo discorso affermando di perseguire il duplice scopo di lodare e le discipline e le virtù del re, «in laudandis vel disciplinis vel regis virtutibus». Di fatto, poi, alcune discipline, tra le quali la musica, vengono appena menzionate: «disciplinas quas Graeci mathematicas vocant: arithmetiam, geometriam, musicam, astrologiam».

Al servizio del cardinale napoletano Oliviero Carafa (al quale Aurelio Brandolini dedicherà l'orazione per S. Tommaso) era quell'Andrea Brenta che inserisce un elogio appassionato della musica nella sua prolusione romana del 1474. Frammista alle solite citazioni di autori antichi (significativa quella di Aristotele, dalla *Politica*) spicca l'invito alla musica come realtà pratica contemporanea:

nos utique illam amplecti oportet sine qua vita nostra multa delectabili, honesta et prope necessaria voluptate careret⁹⁷.

Questi sono i precedenti della prolusione che Aurelio Brandolini tenne a Capua, in apertura dell'anno accademico 1478-79, alla presenza di Ferrante d'Aragona. L'opera è conservata in duplice redazione: latina (verosimilmente quella effettivamente recitata) e italiana (verosimilmente tradotta dall'autore stesso)⁹⁸.

Il Brandolini esordisce ricordando come sia consuetudine iniziare l'anno accademico esortando gli studenti ad accostarsi ai diversi settori della scienza:

⁹⁷ P. Müllner, *Reden und Briefe*, cit., p. 78.

⁹⁸ Paris, Bibliothèque Nationale, ms. latin 7860. Cfr. M.G. Di Pierro, *Una inedita controversia di Lippo Brandolini sul primato fra le lettere e le armi alla corte di Ferrante d'Aragona*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia. Università degli studi di Bari», XXIV, 1981, pp. 401-419.

Num cum, et tempus ipsum eiusmodi sit, quo singulis annis ad studia bonarum artium liberalesque disciplinas summo studio capessendas omnes hortari atque incitari et soleant et debeant, et ego sim in hac civitate ad tradendas omnibus litteras a tua maiestate constitutus, putavi ad officium meae professionis pertinere, ut aliquid hoc tempore dicerem

venendo el tempo che ogni anno si suole et debbe confortare et incitare ciaschuno ad prendere con grande studio et diligentia li studij de le buone arte e liberale discipline, ed essendo io dall'altro canto per ordine di tua maestà ad insgnar littere a tutti in questa città consuito, mi parve che allo offitio della professione et exercitio mio s'appartenesse dire al presente alcuna cosa⁹⁹.

Ricorda altresì che, di solito, questo genere di prolusioni consiste o nel presentare e lodare una determinata disciplina oppure nel passarle rapidamente in rassegna tutte quante:

nonnulli de singulis disciplinis dicere parum putantes, dicere de universis conantur

alcuni parendo loro poco de una scientia ragionare si sforzano fare di tutte menzione¹⁰⁰.

Nella propria orazione invece, tenendo conto della realtà sociale contemporanea, il Brandolini intende seguire una via diversa e nuova: parlare dei rapporti tra gli studi letterari e la vita militare, affrontando così un tema assai dibattuto nel corso del secolo¹⁰¹. Per la verità, l'autore aveva già sfiorato l'argomento nel poemetto in lode della musica e di Pietrobono del quale si è detto. Ivi al celebre strumentista viene attribuito anche

⁹⁹ Paris, Bibliothèque Nationale, ms. latin 7860, cc. 6r e 42v.

¹⁰⁰ Ibid., cc. 6v e 43r.

→ ¹⁰¹ Sapere e potere. Discipline, dispute e professioni nell'Università medievale e moderna, Bologna, 1990.

il merito di far prevalere i valori della cultura sull'esercizio delle armi:

Hic trahit a bellis summos ad carmina reges,
doctior hic armis, nam toga docta magis

Parafrasando nell'ultimo verso il famoso detto ciceroniano «cedant arma togae»¹⁰², il Brandolini sembrava allora aderire alla tesi della superiorità delle lettere sulle armi. Nell'orazione capuana sembra invece propendere per una posizione di sostanziale equilibrio.

In questa prospettiva viene dapprima illustrata la grande considerazione nella quale gli antichi tenevano le discipline liberali, considerazione che traspare già dalla disputa sulla invenzione di ogni singola disciplina.

Per la musica in particolare:

De musicae etiam inventione veteres dubitavere. Nam alij ab Amphione, alij Mercurio, nonnulli ab Apolline inventam existimaverunt. Propterea quod Apollinem cum cythara veteres poetae finxerunt

Dubitorno ancora li antichi della inventione de la musica, attento che molti estimarono essere stata da Amphione trovata. Alcuni altri Mercurio, altri Apolline ne fecero inventore, et però finxero li antichi poeti Apolline cola cithara¹⁰³.

Si passa quindi a considerare la grande importanza dell'arte militare come difesa della giustizia, garanzia di rispetto delle leggi e quindi elemento indispensabile al buon ordinamento e all'ordinato sviluppo della società. Anche questo argomento viene svolto ricordando il prestigio di cui l'arte militare godeva nel mondo antico e menzionando grandi capitani dell'Antichità. Ma il

¹⁰² *De officiis*, I, 77.

¹⁰³ Paris, Bibliothèque Nationale, ms. latin 7860, cc. 19r e 57r.

tema centrale dell'orazione consiste nella dimostrazione che queste due attività, apparentemente distanti, possono e debbono in realtà utilmente integrarsi. La cultura letteraria non è solo ornamento individuale, ma anche potente mezzo di azione sul mondo esterno, sull'intera società. Che cosa significano infatti i grandi miti musicali dell'Antichità se non, appunto, la benefica influenza della cultura sullo sviluppo morale e civile dell'umanità?

Atque hinc poetae veteres cecinerunt Orpheum feras et saxa cantus dulcedine attraxisse. Hinc Amphion cythara thebanos muros aedificasse... Nam quid, obsecro, aliud est feras et saxa dulcedine carminis demulceri nisi rusticos atque agrestes homines Orphei sapientissimi viri doctrina et eloquentia informari? Quid aliud est Amphionem cithara thebanos muros aedificare nisi doctum atque eloquentem virum rusticis atque incultis hominibus sua sapientia persuadere ut in coetu ac societate vivant, moenia aedificent, civitatemque conficiant?

Et per questo dissero li antichi poeti che Orpheo con la dolcezza del suo canto haveva tirato ad andare le fere et saxi. Per questo dissero che Amphion con la cythera haveva le mura di Tebe edificate... Imperoché che vuole dire altro le fere et li saxi essere dalla dolcezza del canto mollicati, se non che li huomini rustici et inculti sono dirozzati et ammaestrati dalla doctrina et eloquentia d'Orpheo sapientissimo huomo? Che vuole dir altro Amphione edificare cola cythera li mura thebani, se non che un docto et eloquente uomo con la sua sapientia dà ad intendere ad huomini rustici e grossi che vivano insieme et in congregatione, che edificano muri et facciano una città?¹⁰⁴

La medesima interpretazione è proposta, curiosamente, anche da Ludovico Carboni in uno dei suoi dialoghi:

Quid enim aliud Orphei lyra et Amphionis cithara prae se ferunt qui arbores qui saxa qui fluvios ad cantum suum traxisse

¹⁰⁴ *Ibid.*, cc. 23 e 62v.

dicunt? Scilicet haud poterant quae sint sine permovere sensu finxere docti fabulas poetae quod rudes et imperitos homines arboribus et saxis comparandos ab agresti et fera illa vita revocarunt atque ad hunc civilem humanumque cultum deduxerunt, ferocia corda blanda voce mitigantes persuadentesque satius esset ut omnes in una moenia convenirent¹⁰⁵.

È una interpretazione del mito che, oltretutto, nobilitava e glorificava congiuntamente proprio quelle due arti, dell'oratoria e del canto, che personaggi come Brandolini e Carboni quotidianamente praticavano. All'origine di questa interpretazione sono, comunque, i famosi versi oraziani:

Silvestris homines sacer interpresque deorum
caedibus et victu foedo deterruit Orpheus,
dictus ob hoc lenire tigris rebidosque leones;
dictus et Amphion, Thebanæ conditor urbis,
saxa movere sono testudinis et prece blanda
ducere quo vellet. Fuit hæc sapientia quondam¹⁰⁶

che infatti il solito Tinctoris non manca di riportare nel medesimo capitolo nel quale discorre di Pietrobono e dei virtuosi sulla «lyra»¹⁰⁷.

Dimostrato dunque il valore sociale della cultura, l'oratore prosegue argomentando l'importanza che la conoscenza delle arti liberali può avere anche per il condottiero di milizie:

Quid dicam de bonarum artium studiis ac liberalibus disciplinis? Nonne sunt hæc quoque imperatori maxime necessarie?

¹⁰⁵ Ludovici Carbonis *Dialogus de felicitate Ferrariæ*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. vaticano latino 8618, c., 88v.

¹⁰⁶ *De arte poetica*, 391-396.

¹⁰⁷ K. Weinmann, *Johannes Tinctoris*, cit., p. 44.

Che dirò delli studij delle bone arte et delle discipline liberale? Non sono loro ancora al capitano grandemente necessarie?¹⁰⁸

Il Brandolini non si dilunga in esemplificazioni particolari, forse perché sull'argomento esisteva da tempo una trattazione specifica, i libri *De re militari* di Roberto Valturio, opera ben nota nell'ambiente napoletano: una copia manoscritta per Mattia Corvino fu preparata dal copista di corte aragonese Joan Marco Cinico¹⁰⁹. Il trattato del Valturio, prodotto d'ambito cortese essendo stato scritto nel 1460 per Sigismondo Pandolfo Malatesta, illustra appunto, nei libri iniziali, quanto sia utile per un condottiero conoscere le lettere, le arti liberali, le discipline universitarie. Nel capitolo riservato alla musica, oltre alla consueta serie di esempi tratti dall'Antichità, l'autore insiste particolarmente sulla funzione ricreatrice dell'ascolto musicale:

Nam si uti tu tecum aliquando soles, sapientissime princeps, post magnas curas, difficiles et illustres occupationes relaxandi ac reparandi animi gratia, vel amicorum vel propter virtutem quis agat, non illiberaliter sed modeste ab his aliquid voluptatis assumet nec absurde hanc musicae partem bellicae fortitudini coniunxisse te quispiam admiretur

si come tu qualche fiata sei usato fare dopoi le grandi toe malenconie et difficile et illustre di bataglie occupatione per cagione di recreare l'animo tuo over di amici over per cagione di virtute non pacamente ma modestamente da quelli suoni qualche piacere prenderà né inconvenevolmente questa arte de' suoni a di bataglia la forcia te havere congiunto alcuno si meravelie¹¹⁰.

Sullo sfondo c'è sempre l'Achille omerico (e vergeriano e guariniano) che canta dopo la battaglia; e, in

¹⁰⁸ Paris, Bibliothèque Nationale, ms. latin 7860, cc. 33v e 75r.

¹⁰⁹ T. De Marinis, *La biblioteca napoletana*, cit., p. 51.

¹¹⁰ Roberto Valturio, *De re militari*, Verona, 1472; trad. it. di Paolo Ramusio, Verona, 1483.

definitiva, l'ideale che anche il Brandolini propone al suo uditorio è quello del grande capitano che sia al tempo stesso cultore delle arti. Questo modello è realizzato da molti condottieri dell'Antichità, ma non è estraneo neppure all'età presente; esempio luminoso in questo senso è quello del duca di Urbino Federico da Montefeltro, che il Brandolini (come si è visto) aveva forse conosciuto personalmente a Napoli pochi anni prima:

Venio ad imperatores nostri temporis. Fredericus Urbinas. Nonne imperator est nostra aetate praestantissimus? Nonne idem etiam in liberalibus disciplinis peritissimus? Adeo ut etiam non mediocris philosophus testatur?

Non è Federico duca d'Orbino alla età nostra eccellentissimo capitano? Non è esso ancora nelle discipline liberali doctissimo? Per modo che è ancora non mediocre philosopho reputato¹¹¹.

Ma perché cercare altrove, conclude l'oratore, se l'esempio più illustre di guerriero vittorioso e insieme di protettore delle arti è proprio lo stesso re Ferrante d'Aragona presente alla cerimonia?

Nonne tu, Ferdinande rex sapientissime, quantus imperator et sis et fueris non huius regni totiusque Italiae modo, sed universae quoque Europae testimonio facile confirmari potest? Quanta autem et iuri civili et philosophiae et ceteris liberalium artium studiis ab ineunte aetate operam dederis...

Quanto grande et eccellente capitano et sia stato et al presente sia tu, Ferdinando re sapientissimo, si può facilmente provare per testimonio non solamente di questo regno et di tutta la Italia, ma ancora di tutta la Europa. Quanta opera tu habia ancora data da la tua tenera et puerile aetate et ale legge civile et alla philosophia et all'altre discipline liberale...¹¹².

¹¹¹ Paris, Bibliothèque Nationale, ms. latin 7860, cc. 38v e 81r.

¹¹² *Ibid.*, cc. 39r e 81r.

Il concetto e persino talune espressioni verbali si trovano anche nella prefazione alla traduzione del *Panegirico* di Plinio a Traiano che il Brandolini dedicava a Ferrante in quello stesso anno¹¹³. Ma qui, nell'orazione capuana, l'accento è posto non tanto sulla cultura personale del principe, quanto sulla sua liberalità nei confronti degli artisti, liberalità che gli artisti ricambiano dedicando al re le proprie opere:

quanta hodie litteras ac litteratos tum benivolentia tum liberalitate prosequaris, plurima litteratorum omnium lucubrationes tuo nomini dedicatae facile aperteque declarant

quanto amore tu porti, quanta liberalitate tu usi ogidi et alle lettere et alli litterati lo dimostrano apertissimamente le infinite opere di tutti li litterati al tuo nome dedicate¹¹⁴.

Dunque il sovrano non è solo titolare del potere politico militare, è anche il punto di riferimento dell'attività culturale. La sua corte non sono solo collaboratori e servitori, capitani e soldati, ma anche i letterati e gli artisti che gli dedicano i prodotti del loro ingegno. E secondo questa visione la musica non aveva certo, nella Napoli aragonese, una posizione trascurabile. Oltre ai carmi dello stesso Aurelio Brandolini *De laudibus musicae et Petriboni ferrariensis*, oltre a composizioni musicali come *Viva, viva rey Ferante*¹¹⁵, c'è l'imponente attività di Johannes Tinctoris, membro della cappella di corte. Egli dedicò a Ferrante opere musicali pratiche e teoriche: una messa¹¹⁶ e i due trattati *De arte contrapuncti* e

¹¹³ Paris, Bibliothèque Nationale, ms. italien 616. Cfr. T. De Marinis, *La biblioteca napoletana*, cit., vol. II, 1947, p. 131.

¹¹⁴ Paris, Bibliothèque Nationale, ms. latin 7860, cc. 39r e 81v.

¹¹⁵ A. Atlas, *Music at the Aragonese Court of Naples*, Cambridge, 1985, pp. 163-166.

¹¹⁶ Johannes Tinctoris, *Opera omnia*, ed. W. Melin, American Institute of Musicology, 1976, pp. 1-32.

*Proportionale musices*¹¹⁷. E musica pratica e teorica dedicò pure alla figlia di Ferrante, Beatrice: un mottetto¹¹⁸ e i due trattati *Complexus effectuum musices* e *Terminorum musicae diffinitorium*¹¹⁹. All'osservatore esterno (Francesco Bandini, come il Brandolini fiorentino a Napoli e poi in Ungheria) la musica appariva infatti perfettamente inserita in questa corte della cultura:

Se vuoi delle liberali arti exemplo egli è qui in tutta perfezione però che se o teologi o philosophi o poeti o uomini eloquentissimi et eruditi cerchi, qui ne è assaissimi et optimi; se medici o iuristi, qui ne è in gran copia et perfecti più che in niun'altra parte d'Italia. Se *musici*, sculptori, pictori, architecti, ingegneri et di simili mestieri liberali, qui ne è in tutto colmo, et del continuo la maestà del serenissimo re con ogni sollecitudine et premio attende a condurcene con continue schuole di tutte simili arti perfette¹²⁰.

¹¹⁷ Johannes Tinctoris, *Opera theoretica*, ed. A. Seay, American Institute of Musicology, 1975.

¹¹⁸ A. Atlas, *Music at the Aragonese Court*, cit., pp. 161-162.

¹¹⁹ Johannes Tinctoris, *Terminorum musicae diffinitorium*, ed. P. Gülke, Kassel, 1983. L. Zanoncelli, *Sulla estetica di Johannes Tinctoris. Il «Complexus effectuum musices»*, Bologna, 1979.

¹²⁰ P.O. Kristeller, *An unpublished Description of Naples by Francesco Bandini*, ora in *Renaissance Thoughts and Letters*, Roma, 1956, p. 408.

I

Lippi Brandoli[ni] prefatio in Libellum de laudibus musicae et Petriboni ferrariensis ad summam maiestatem regis Ferdinandi

Contemplanti mihi superioribus diebus et memoria repenti plurimas et maximas virtutes tuas, Ferdinande rex optime, succurrit admirari te unum omnes non modo romanos, verum etiam graecos et totius orbis reges ac principes in aemulationem virtutum provocasse, adeo ut in te non immerito transferri possit ovidianum illud: «Multorum quod fuit unus heres». Nanque (ut bellicas in presentia virtutes omittamus, quibus tu cum singulis contendisti) veniebat in mentem earum virtutum cumulus quae domi atque in otio solent exerceri: prudentia, magnanimitas, modestia et, reliquarum longe maxima atque amplissima, iustitia; in quarum quidem cultu et observantia tu sine ulla dubitatione veteribus omnibus aut praestantior es aut certe non inferior. Huc accedebant bonarum artium studia liberalesque disciplinae, quas tu quidem quantum amaveris quantumque in illis profeceris (ut de reliquis taceamus) musica maximo documento est, quum nec veterum nec recentiorum principum quisquis eius rei fuerit studiosior. Quum igitur et tantarum virtutum cumulus et institutum meae professionis, praeterea quum tua in me maxima beneficia suaderent ut inciperem tandem aliquid ex meis studiis tuo nomini dedicare, placuit hoc tempore de musica potissimum aliquid tuae maiestati inscribere, quod et ea res abs te ametur plurimum et esset temporibus maxime accomodata. Huic autem rei quae materiam abunde praeberet occurrit Petrusbonus ferrariensis, musicus quidem cum omnium tum vel maxime tuo iudicio praestantissimus. Nulla enim mihi videbatur aptior persona quam versibus apud te celebrari possit quam qui et

in ea disciplina caeteros anteiret et abs te praeter caeteros amaretur. Accipies, igitur, ea clementia rudimentum studiorum meorum qua mihi dedisti quo id commode possem efficere ut in studiis vitam agerem; intelliges profecto hoc uno opusculo, in studiis quantum profecerim, si modo quicquid profecerim, et qualem erga tuam maiestatem animum semper habuerim atque hoc tempore habeam. Quod si ab humanitate tua impetrabo, ne hoc munusculum, qualecumque erit, recuses ac spernas, incitabis me ad maiora quotidie tuae maiestatis nomini dedicanda.

II

Ad Petrum bonum

Inter Pieridum vates, clarissime, alumnos,
unica lux Phoebi, gloria summa lyrae,
accipe parva quidem Tyrrheni munera Lippi,
sed tibi quam procerum nemo dedisse queat.
Sed quia nunc agimus Ferrandi munere vitam, 5
haec tibi Ferrandum mittere dona puta.
Auratas alii vestes et pocula mittunt,
thesauros alii pinguique arva ferunt.
Nil tamen usque manet, cunctos nil durat in annos,
nil potes ipse diu iure vocare tuum. 10
Nam furto haec pereunt aut igni usque teruntur,
heredum in rapidas pars venit illa manus.
Quae vero ingenium tibi dat munuscula, Petre,
sola diu vivunt et tua sola diu.

III

Lippi Brandolini ad serenissimum regem Ferdinandum de laudibus musicae et Petriboni libellus incipit

Huc ades ad numeros citharamque, et carmina cantus
affer ab imparibus vecta elegia modis.
Tu quoque, dum canimus Musarum munera, Phoebe,
huc venias, Musis sed comitate tuis.
Dignaque adventu sunt tot mea coepta deorum, 5
digna vel in primis numine, Phoebe, tuo.
Est novus Aonidum mihi nunc dicendus alumnus,
unica threiciae gloria honosque lyrae.
Et qui Parnasi colles ascenderit omnes,
non ullo fretus carminis ingenio, 10
nam neque Parnasum simplex via ducit ad altum
nec soli Aonidum turba iocosa sumus.
Est tenuis vatum numerus, paucosque poetas
bellerophontae perficit humor equi.
Altera pierias aditum via praebet ad arces, 15
gratior et cunctis et numerosa magis.
Haec quoque praestantes Musarum ostendit alumnos,
unde sibi partum musica nomen habet.
Ergo, quem canimus, cursu superavit anhello,
ardua vix ulli culmina praessa viro. 20
Annue, Phebe, meis (canimus tua munera) coeptis
et testudinem concute fila lyrae.
Incipe, tu, ductos alterno carmine versus,
incipere, tu, laudes culta elegia novas.
Extulit omnipotens summo caput altus Olympo 25
despexitque sua corpora facta manu.
Quumque sub hesperios aciem converteret orbem
terrarumque caput cerneret Italiam,
artibus esse bonis ingentem vidit honorem
nec prolem antiquam degenerasse novam. 30
Quaeque rudi fuerant vero neglecta priorum
magna ex parte novos restituisse viros.
Musica restabat, cunctis ex artibus una
humanoque aliis gratios ingenio,
quam neque mortalis sat adhuc solertia nosset, 35
a frygio posset nec revocare lacu.
Tum pater id damnum caelo miseratus ab alto
non tulit hoc generi munus abesse suo.
«Ergo hominem generemus» ait «quo extincta resurgat

musica, quae veteres vincere possit avos». 40
 Dixit, et eximium mira compagine corpus
 (quis credat?) manibus condidit ipse suis.
 Addidit egregium robur formamque decentem,
 membraque disposuit partibus aequa suis.
 Infuditque animam divina luce creatam, 45
 cui tribuit larga munera cuncta manu.
 Perspicuum fortemque animum modicoque beatum
 et cultum ingenuis moribus eloquium.
 Induit ingenium nullo non numine dignum,
 Musarumque dedit munera: plectra, lyram. 50
 «Mox age, vade, novum» dixit «te confer in orbem
 claraque sit nostro munere vita tibi.
 Quicquid habet Phoebus, quicquid mea turba Camoenae
 arte sua possunt, idem damus omne tibi.
 Denique sis Phoebus, iubeo, Phoebusque voceris; 55
 hoc tibi de caelo nobile nomen habe».
 Dixit et hesperium iussit descendere in orbem
 qua rigat Italiae pinguis culta Padus.
 Venit, adest pulchri conspectus imagine Phoebi
 et Phoebos tantum nomine dissimilis. 60
 Par illi forma est, par tota figura,
 caesaries ciris aemula, Phoebe, tuis.
 Illum oculis vultuque refert habituque decenti,
 quaque potest alios exuperasse lyra.
 Voxque colorque idem est, eadem sunt omnia, tandem 65
 impositum a superis est quoque nomen idem.
 Nomen idem fuerat, sed fari nescia turba
 mutavit proprio pauca elementa sono,
 corruptoque vocat pro Phoebi nomine Petrum,
 uno hoc grata tamen quod vocat usque Bonum. 70
 Ipse quidem hoc meruit, nomen tamen aptius illud
 quod sibi tu dederas, candide Phoebe, fuit.
 Aptius illud erat; quis enim tibi gratior alter,
 nominibus quis tuis dignior esse potest?
 Namque quis hoc melior? Quisve hoc praestantior uno? 75
 In fidibus tanta quis movet arte manus?
 Contemplare, agetum, Musarum incensus amore
 quisquis es ante oculos singula pone tuos.

Pende animo, citharam laeva decurrat ut omnem,
 transigat ut celeri fila sonora manus. 80
 Hic digitos volitare simul miraberis omnes,
 inque locis unam tot simul esse manum.
 Nunc ruit ad summam fidium, nunc currit ad imam,
 summaque nunc digitis, nunc tenet ima lyrae.
 Quin iures haud illi unam esse manumve lyramve, 85
 mille volare manus, mille sonare lyras.
 Subiice nunc animo plectro quum pulsas eburno,
 qua movet is plectrum, qua movet arte fides.
 Hic quoque praeceleres dextrae miraberis motus,
 pulset ut ad digiti consona fila modos. 90
 Namque est alterius numeris obnoxia dextra
 obloquiturque omnes illius ipsa notas.
 Emicat hinc digitus, plectro micat inde sonanti
 dextera, sic peragit munus uterque suum.
 Nec movet haec digitos, moveat nisi dextera plectrum 95
 nec nisi quum digitos haec movet illa fides.
 Dextera subseruit laevae, dextrae illa vicissim,
 alterius numeris altera praestat opem.
 Nec datur aut plectro aut digitis spes ulla quietis,
 est nisi perfecto carmine nulla quies. 100
 Quos vero fidibus numeros, quae carmina plectro
 concinit? Aut quid non concinit ille lyra?
 Quaecumque a Musis dilecta Britannia cantat,
 et quae non Musis Gallia grata minus,
 quaeque gemit latis supplex Hispania terris, 105
 quaeque gravis concinit Italia,
 denique Musarum quicquid toto extat in orbe,
 quicquid habent omnes, musica quicquid habet,
 concipit hic solus plectro fidibusque canoris,
 omnia threicia concinit ipse lyra. 110
 At vero illa quibus numeris? Qua personat arte
 carmina? Quo vultu? Quis canit ille modis?
 Hic labor, hic laus est, hic celsae gloria palmae,
 hic summum in terris musica culmen habet.
 Aspice quam varios numeros conculcat eodem 115
 carmine, quas densatas contrahat arte notas.
 Contrahit attenuatque notas numerosque frequentes

et variat multis et replet usque notis.
 Decurrit peragitque fides, mox rursus easdem
 mutatis repetit terque quaterque modis. 120
 Itque reditque lyra, vario tamen ordine semper,
 perque alios numeros itque reditque lyra.
 Densentur numeri nullis in cantibus idem,
 densentur simili conditione note.
 Multiplicat magis atque magis turba ipsa notarum, 125
 quo magis hic pulsatur, densa fit illa magis.
 Haud alter quam quum crepitat densissima grando
 et salit assiduo tecta perusa sono,
 nunc furit insano perrumpens pectine chordas
 torrentisque modo fila per ipsa ruit. 130
 Nunc aedit placidos lenito pectine cantus
 labitur et tactae more fluentis aquae.
 Interea immotum retinet servatque tenorem,
 fidus in arte comes, fidus amore magis.
 Illius ipse manus metatis gressibus ambas 135
 comprimit et certos cogit inire modos.
 Ni faceret, non ullae essent in carmine leges,
 musicaque in terris maxima nulla foret.
 Illius hic servat numeros, ille huius hebenis
 flectitur, alterius sic canit alter ope. 140
 Inchoat hic varios edocto pectine cantus
 perpetuisque canit carmina tota modis
 componensque viam qua gressus dirigit ille
 metato incedit per sua fila gradu.
 Ille iter ingreditur dextra levaque volanti, 145
 haec digitis plectro concinit ille levi.
 Egreditur toto praescriptors carmine fines
 continuoque novos invenit ipse modos.
 Impatiensque iugi superatam despicit artem,
 hanc tamen alterius despicit artis ope. 150
 Despiciat artis opem atque artem conculcat ab arte,
 sed tamen est coepti carminis usque memor
 quaque semel coepit mensuram carmine toto
 servat et ad certos itque reditque modos.
 Metato graditur spatio finesque pererrat 155
 temporibusque suis ad loca certa redit.

Fine etenim modico spatiisque includitur aequis,
 stat meta haud illa praetereunda via.
 Hanc habent ante oculos nullo non tempore fixam,
 hanc fixam memori pectore semper habet. 160
 Sed tamen hanc alia superat (quis crederet?) arte
 et velut effracto carcere liber abit.
 Nunc fugit ante suum, sequitur nunc ille tenorem,
 nunc linquit proprium, nunc capit ante locum.
 Mille habet, inque dies plures hic invenit artes, 165
 sed tamen in tota dedecet arte nihil.
 Cuncta facit scite, facit apto tempore cuncta,
 mille habet hinc artes, mille decenter agit.
 Adde quod et vultu cantum gestumque decorat,
 quaeque canit cithara, corpore et ore refert. 170
 Nunc caput in terram curvat, nunc tollit in auras,
 et vultum ad citharam, labia pedesque movet.
 Lumina cum fidibus flectit pariterque reflectit,
 totus cum cithara concinit ipse sua.
 Singula quis valeat proprio describere versu? 175
 Haud facile est latio dicere cuncta sono.
 Praeterea desunt nobis facundia vires,
 quoque hic in primis est opus eloquium.
 Deficiunt ipsis concinna vocabula rebus.
 Quid multa? Ingenium linguaeque deficiunt. 180
 Tu cane pro nobis qui nosti caetera, Phoebe,
 omnia non etenim sola elegia potest.
 At tu, vel totum vates celebrande per orbem,
 vates, Phoebe, gloria prima lyrae.
 Vive, precor, felix aetas tua Nestoris annos 185
 expleat aut annos docta Sibylla tuos.
 Utque olim vixit longum Xenophylus aevum
 musicus et nulla languit ille die.
 Sic tibi nestoreos liceat vixisse per annos
 vitaeque non ullo sit temerata malo. 190
 Te cupiant procures, laudent regesque ducesque,
 miretur toto quisquis in orbe videt.
 In primis te noster amet Ferrandus et optet,
 in primis cithara gaudeat ipse tua.
 Huic soli studeas semper (mihi crede) placere 195

solusque possis quaeque merere dabit.
Ipse viros novit virtuti praemia solus
digna dat, hoc igitur principe vive diu.
Quumque diu felix et toto clarus in orbe
vixeris, ante deum consona fila move. 200

IV

Eiusdem de laudibus Petriboni

Orpheus auritos montes sylvasque ferasque
dicitur ad cantus allicuisse suos,
struxisse Amphion dirceis moenia Thebis
et murum lapides sponte adiisse sua,
delphinas cetisque truces vitulosque marinos 5
flexit Arioniae voxque modusque lyrae.
Magna videbantur vulgo haec miracula primum,
sed docuit Petrus haec Bonus esse nihil.
Ille artem numerosque omnes ita callet, ut ipsum,
si liceat, Phoebum vel superare queat. 10
Sive leves digitos plectrumque volatile chordis
admovet et tota fertque refertque lyra,
Seu gallos peragit numeros, numerosque britannos,
hesperios gemitus, italicosque modos.
Orpheane et sylvas flexisse et Ariona pisces 15
saxaque dirceum credis? Iniquus homo es.
Rustica mulcebant indocto pectora cantu
insuetumque novis artibus ingenium.
Credula simplicitas grata novitate retenta est
et capitur modica sensus ab arte rudis. 20
Hinc fama est motos venisse ad carmina montes
et murum lapides insiliisse novum.
At Petrus cithara proceres regesque peritos
inque illa eximios detinet ante viros.
Rustica corda parum est modico deflectere cantu, 25
qui flectit doctos, hic mihi doctus erit.

V

Eiusdem ad Ferdinandum regem

Inclita progenies regum regumque vicissim
magne pater, italo rex venerande solo.
Gesisti tu cuncta quidem prudenter et actum est
ante tibi hac summo nil sine consilio.
Nil tamen hoc unquam gestum prudentius uno est 5
quum Petrum accisti sub tuo iure Bonum.
Si licet, hic unus Dircaeum et Ariona vincit
Orpheaque et Phoebus te, Line clare, tuo.
Gloria pellaum concisse ad ptaelia cantu,
summa fuit titulis, Timothee, tuis. 10
Hic trahit a bellis summos ad carmina reges,
doctior hic armis, nam toga docta magis.
Haud alia tu dignus eras, rex maxime, musa:
hic quo non alio te nisi dignus erat.
Praestantes optas, nam praestantissimus ipse es: 15
coniunctos paribus sic decet esse pares.
Hunc nosti solus, solus te novit et ipse,
hunc tu si sapias haud procul ire fines.
Sed facies puto, iamque facis, quid vana movemus?
Nunc, nunc vix dicam, rex mihi magne, sapis. 20

VI

Eiusdem ad libellum ut Ferdinandum adeat

Vade, age, parve liber, celsam te confer in arcem
et pete Ferrandi limina clara dulcis.
Ante fores sistas, studio te protinus omni
Maecenas quaerit suscipitque tuus.
Admittetque meas captato tempore nugas 5
et dabit optata principis aure frui.
Te legit, esto brevis, brevibus favet ille libellis,
mox illi haec nostro nomine pauca refer:
«Maxime rex, si fas magnis dare munera parva,

haec tibi dat Lippus munera parva tuus. 10
 Dat mentem, non munus inops dat carmina vates,
 carmina nil maius quod dare possit habet.
 Dat quoque parva tibi, ne tu sibi magna remittas,
 nam qui magna ferant munera, magna petunt.
 Haud igitur vultu nunc accipe parva sereno, 15
 aut quum magna feret magna referre para».