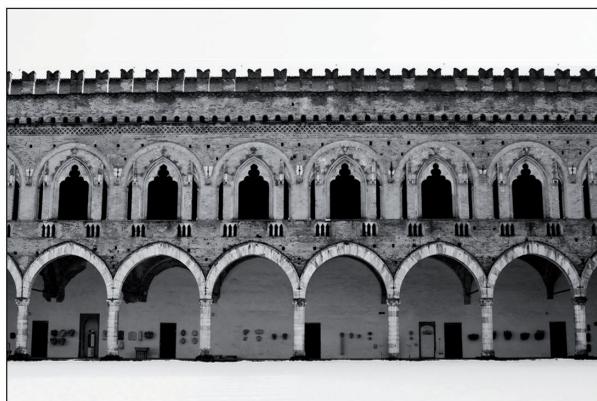


Le Ray au Soley

Musica alla corte dei Visconti alla fine del XIV secolo



© fRA BERNARDO, Wien 2011

LE RAY AU SOLEYL

Musica alla corte dei Visconti alla fine del XIV secolo

«... quando un'anima riceve un'impressione di bellezza
non sensibile non in modo astratto, ma attraverso
un'impressione reale e diretta, come quella avvertita
quando si percepisce un canto»

Simone Weil

«Il canto è un animale aereo»

Marsilio Ficino

VERSO LA CORTE DEL CONTE DI VIRTÙ, SULLE ORME DI PETRARCA

Nell'ultimo trentennio del Trecento e nei primi anni del Quattrocento il medioevo splende come una foglia d'autunno che sta per cadere e rivela colori imprevedibili e irripetibili poiché conseguenza della sua estate e non di altre. L'*Ars nova* sembra arrivare a una fase di incandescenza, di ebbrezza per gli incredibili conseguimenti notazionali, che si accompagnano a una perizia estrema nell'arte del contrappunto e a una padronanza dell'intenzione retorica che ancora oggi si è soliti concedere solo ad epoche assai posteriori. Eminentemente in Francia e in Italia, fioriscono maestri che raffinan l'arte musicale conducendola a vette da cui è difficile immaginare di poter muovere un solo passo ulteriore. Essi infatti giungono alle soglie della modernità, si affacciano arditamente sul Tempo Nuovo, ma per morirvi quasi senza eredità.

Le prime testimonianze che legano il nome dei Visconti alla musica e ai musicisti sono più antiche di qualche decennio rispetto a questa stagione ultima. Risalgono infatti al II quarto del XIV secolo e ai primi maestri dell'*Ars nova* italiana: in particolare a Maestro Piero, Giovanni da Cascia e Jacopo da Bologna. Ma mentre Piero e Giovanni si limitarono a porre in musica una scena di caccia che si svolge nelle terre dei Visconti, il rapporto di Jacopo con la casa milanese - e con Luchino in particolare - fu più organico.

«Constans in omni studio», Luchino Visconti – il cui nome doveva rivivere nell'illustre discendente regista – fu il primo bibliofilo della famiglia, inclinazione che condivideva con il fratello Giovanni e che trasmise al figlio Brizio. Il suo amore per le lettere è testimoniato tra l'altro dallo scambio epistolare con Fazio degli Uberti e con Petrarca, all'origine del rapporto del grande poeta con i Signori di Milano. Significativamente, Petrarca è anche un *trait d'union* con Jacopo, in quanto il maestro bolognese, pur non avendo noi evidenze dirette di una sua frequentazione con il poeta, è l'unico compositore in tutto il Trecento ad aver posto in musica una poesia dell'aretino.

Nel 1347, saputo del ritorno di Petrarca in Italia, Luchino gli scrisse una lettera per compiacersene e per chiedergli consiglio circa un giardino. Ne nacque la celebre risposta *De principibus literatis* (Sui principi letterati), che si può leggere nelle *Familiares* VII 15. Il tema è il rapporto tra i potenti e le lettere, e il tono è quello di un'esortazione ai principi moderni affinché seguano l'esempio degli antichi e amino la cultura: quasi un presentimento del suo futuro a Milano. Infatti, dopo un quadriennio di peregrinazioni in Italia e due anni ad Avignone, nel 1353 Petrarca venne chiamato a Milano dall'arcivescovo Giovanni Visconti, che aveva preso il potere alla morte del fratello Luchino.

Il poeta si fermò nella città dei Visconti per otto anni, svolgendo incarichi diplomatici ed essendo tenuto in grande considerazione quale consigliere. Alla morte di Giovanni (1354), regnanti i due nipoti Bernabò e Galeazzo, Petrarca, forse anche a causa della scarsa considerazione di Bernabò per le arti e le lettere, svolse l'attività politica più importante al servizio di Galeazzo, che invece aveva ereditato la passione per i libri e l'inclinazione letteraria di Luchino, Giovanni e Brizio. Tra gli episodi più rilevanti della sua carriera diplomatica, Petrarca, durante l'assedio di Pavia da parte di Galeazzo, fu incaricato di convincere la resistenza del feroce comune – e in particolare la guida dei resistenti Fra Jacopo Bussolaro - della necessità della resa e della bontà del dominio visconteo.

Appena conquistata Pavia, Galeazzo diede avvio all'erezione del Castello che ancor oggi vi si può ammirare. La costruzione venne portata a termine nel 1365 - in soli cinque anni -, ma già alla fine del 1361 era parzialmente abitata. L'intendimento di Galeazzo era quello di creare una seconda corte in grado di rivaleggiare e superare quella del fratello Bernabò a Milano. A tal fine chiamò alcuni tra i migliori architetti e ingegneri del tempo (tra cui Bernardo da Venezia, che attese poi anche alla Certosa di Pavia per volere del figlio Giangaleazzo) e ordinò un edificio che servisse alla difesa e allo svago, palazzo dominante la città dal lato sud e castello aperto su un delizioso ed esteso parco a nord. «La più nobile tra quante sono opere moderne»: così lo definì Petrarca in una lettera a Boccaccio. Il Castello di Pavia e la corte che vi si teneva, è il luogo centrale per la musica qui incisa. Per questo motivo la fotografia sulla copertina e tutti i particolari architettonici presenti nel libretto provengono da questa mirabile costruzione.

Galeazzo, forse anche a causa dell'influenza di Petrarca e certamente di altri intellettuali presenti a corte, dotò il castello di una biblioteca. È il primo nucleo di quella che sotto il figlio Giangaleazzo diverrà - anche grazie alle «rapine» dei tesori delle terre conquistate, e a molti libri appartenuti a Petrarca - una tra le biblioteche più importanti del secolo, con oltre mille codici.

La costante presenza di Petrarca in città per tutti gli anni Sessanta (due mesi nel 1363, quattro mesi nel '65, sei mesi nel '66 e nel '67 e le due estati del '68 e del '69) e la decisione di Galeazzo di fondare l'università, contribuirono certamente a far divenire Pavia e la sua biblioteca un luogo di studio e soprattutto di scambio, di incontro tra letterati, artisti, musicisti, filosofi, tra i più importanti dello scorcio del XIV secolo. In particolare, grazie alla posizione geografica e a una deliberata politica culturale e matrimoniale francofila, Pavia, sotto Giangaleazzo, divenne il principale centro di congiunzione culturale tra Italia e Francia.

Le origini della francofilia viscontea – essenziale per comprendere la musica incisa in questo CD – rimontano almeno alla giovinezza di Galeazzo e Bernabò, quando i due vennero esiliati dallo zio Luchino in Savoia e in Francia. I fratelli entrarono in tal modo per la prima volta in contatto diretto con la cultura europea dominante, a tal punto influente e costante per la linea pavese dei Visconti che a Pavia il francese era la lingua di corte. La forte connessione con la Francia venne in primo luogo assicurata attraverso l'unione dinastica. Galeazzo si sposò infatti a Bianca di Savoia e nel 1360 combinò il matrimonio del figlio Gian Galeazzo, già mezzo savoiano, con la figlia del re di Francia Isabella di Valois. Petrarca, presente alle nozze, fu chiamato a suggellare quell'alleanza strategica tramite la creazione del motto di Giangaleazzo «À bon droyt», e la sistemazione della sua divisa con i simboli della tortora che campeggia su un sole radioso (la «radia magna»). Queste furono le doti regali della sposa che sempre accompagnarono colui che in quel giorno ricevette da lei in dono anche la contea di Vertus, e con essa l'appellativo con cui fu universalmente conosciuto: Conte di Virtù.

Petrarca stesso, nella sua vicenda biografica e culturale sempre diviso tra Francia e Italia, è certamente un altro importante anello che congiunge la cultura italiana e quella francese alla corte dei Visconti. Senza questi contatti, comunicazioni, relazioni, la musica da noi proposta, e in particolare l'*Ars subtilior* italiana, non sarebbe stata immaginabile. Dunque, seguendo le orme del poeta da Milano a Pavia, siamo giunti in una città in cui c'era un grande castello aperto su un giardino delle delizie, in cui si teneva una ricca corte, dove si trovava un'importante biblioteca, un'università, il più grande uomo di lettere italiano e un appetito politico e culturale rivolto verso Oltralpe.

Questo è l'ambiente in cui fu educato Giangaleazzo, il più celebre tra i Visconti, che portò a compimento il disegno del padre. Quasi tutti i brani proposti si possono datare con buona approssimazione dopo la morte di Galeazzo (1378) e il conseguente inizio del dominio del figlio. Il quadro storico-culturale sin qui tracciato si arresta alle porte del regno di Giangaleazzo e dovrebbe permettere di comprendere meglio la delucidazione dei testi musicali e il loro rapporto con l'ambiente e la vicenda storica della corte viscontea nell'ultimo quarto del XIV secolo e primi anni del XV.



Siccome abbiamo cercato di mostrare che è fondamentale situare la musica qui incisa all'interno della «politica culturale» dei Visconti - al fine di comprenderne anche le eredità - dobbiamo tornare al giorno in cui i Visconti, una potente famiglia di recente nobiltà, riescono a unire il proprio sangue con quello della dinastia che regna sulla Francia: Milano, 7 ottobre 1360. Giangaleazzo, bambino, sposa la figlia del re di Francia. I simboli, i nomi, i motti, le doti che si radunano in questo giorno sotto lo sguardo del massimo uomo di lettere d'Italia e forse d'Europa non abbandoneranno mai Giangaleazzo e si ritroveranno in molti testi a lui dedicati, non ultimi quelli posti in musica. La composizione che più didascalicamente esplica la divisa del Conte con i suoi simboli (la colomba o tortora, la *radia magna* o *raza* ovvero il sole radiante e il motto petrarchesco «À bon droyt») è il canone di Ciconia «Le ray au soleyl», che per questa ragione intitola il nostro lavoro.

Le nozze, la festa non poterono trascorrere senza musica. Secondo un'ipotesi musicologica piuttosto condivisa, a noi è pervenuta una parte della musica eseguita: un gruppo di brani strumentali chiamati istampitte. L'istampitta è una forma musicale esclusivamente strumentale che già nel nome fa riferimento al movimento e alla danza. *Isabella*, la più celebre, è con ogni evidenza una dedica alla sposa. A rafforzare quest'ipotesi, un'altra istampitta si chiama *Principio di Virtù* e sembra alludere al nuovo titolo di Giangaleazzo.

L'eco di questo giorno si irradia in «Di virtù vidi», un frammento monodico recentemente ritrovato in cui alla virtù presente nel primo verso si accompagnano il sole (la *raza*) e il *senhal* criptato *Isabella*. Abbiamo preferito rispettare lo stato frammentario del madrigale, la sua rovina, senza restaurare un *cantus* che sicuramente soprastava il tenor.

Anche nel madrigale «Alba colomba» di Bartolino da Padova si legge la dote araldica di Isabella, che Giangaleazzo mantenne come segno distintivo anche dopo la morte prematura della moglie. Il brano è stato letto da Petrobelli, Lanza e Nádás come una celebrazione della morte di Giangaleazzo. Per la maggior parte della sua esistenza Bartolino visse a Padova al servizio dei Carrara. Nel 1402 Giangaleazzo stava cercando di riconquistare Padova quando morì di febbre. Il testo di «Alba colomba», secondo Bent, si riferisce alle conquiste del Conte di Virtù. Tuttavia al centro del madrigale sta una bianca colomba che annuncia la Pace e che ora è volata oltre la sfera terrena. Si può senz'altro riconoscere nella bianca colomba il simbolo di Giangaleazzo e quindi pensare a una cavalleresca celebrazione della morte del conquistatore ad opera del musicista dei Carrara.



Il canone di Johannes Ciconia «Le ray au soleyl», come accennato, è forse il brano che più densamente traduce in musica la divisa di Giangaleazzo. Si tratta infatti di un canone araldico enigmatico, databile secondo Thibault agli anni novanta del '300. Il testo è una descrizione della divisa del conte: la tortorella (umiltà, castità, pace) che campeggia sul sole radiante (luce che illumina tutti gli uomini) e il motto «À bon droyt». La nostra soluzione del canone evidenzia lo straordinario effetto pulviscolare dato dall'esecuzione simultanea della stessa melodia a tre diverse velocità. Il risultato, all'orecchio, è una voluta sfocatura, quasi una danza della polvere, simile a quella che si può osservare quando un raggio di sole penetra da una finestra e svela la consistenza dell'aria.

Il testo è francese. Ciconia, sebbene nativo di Liegi, scrisse solamente tre pezzi su testo francese. Due di questi («Le ray au soleyl» e «Sus un' fontayne») contengono motti viscontei. «Le ray au soleyl» celebra dunque, in simboli e lingua, ancora una volta, l'unione dei Visconti con la Francia. Anche il grande Johannes Ciconia, come Bartolino, è un musicista legato a Padova. Tuttavia la celebrazione dei rivali lombardi non

è un episodio isolato nella sua carriera. Nello stesso manoscritto che ospita «Le ray au soleyl», si trova infatti *Una panthera in compagnia de Marte*, madrigale composto da Ciconia per i Visconti (secondo Bent e Nadas) nei tardi anni Novanta. La pantera è l'animale araldico di Lucca. Il testo farebbe quindi riferimento all'alleanza tra i Visconti e Lucca, firmata nel 1399. Questo madrigale politico e allegorico testimonia dunque l'espansionismo di Giangaleazzo, che arrivò all'inizio del XV secolo ad essere il signore più temuto e potente d'Italia. Delle sue mire sulla Toscana sono testimonianza (polemica) anche «La fiera testa» di Niccolò da Perugia e Bartolino da Padova e forse «Sofrir m'estuet» di Paolo da Firenze.

«La fiera testa che d'uman si ciba» è un altro madrigale araldico. Il testo trilingue in italiano, francese e latino, in passato attribuito anche a Petrarca, è stato messo in musica sia da Bartolino da Padova che da Niccolò da Perugia. La versione di Niccolò è una composizione ibrida. Si tratta infatti di una caccia scritta sul testo di un madrigale. «La fiera testa che d'uman si ciba» è, naturalmente, la testa della Vipera che ha in bocca il «moretto», un saraceno: è il celebre stemma visconteo. Nel finale compare anche la stoica divisa di Bernabò: «Sofrir (o souffrir) m'estuet».

L'interpretazione del testo è problematica. Ma, considerato anche che i due compositori provengono e appartengono culturalmente a zone minacciate dall'espansionismo visconteo, la maggioranza dei musicologi - con la vistosa eccezione di Pirrotta - è concorde nell'interpretare «La fiera testa» come un brano che attacca i signori di Milano. Le pochissime testimonianze biografiche circa Niccolò del Preposto di Perugia e la sua consuetudine con le poesie di Franco Sacchetti frequentemente musicate, lo riferiscono all'ambito fiorentino. Firenze era minacciata da Bernabò; tanto che quando egli morì i fiorentini fecero festa per le strade. Come riferisce un cronista dell'epoca, non tardarono però ad accorgersi che il nipote era ben più determinato e aggressivo dello zio. «La fiera testa» si inserisce probabilmente all'interno della «querelle» tra intellettuali lombardi e fiorentini, riflesso dello scontro politico tra Firenze e i Visconti, che durò più di mezzo secolo. Un documento della «resistenza» fiorentina quindi, che sfrutta lo stoico motto di Bernabò «Sofrir m'estuet» in funzione antiviscontea.

Fiorentino di nascita, Paolo da Firenze, si ricorda del motto di Bernabò e lo pone all'inizio di un lamento d'amore: «Sofrir m'estuet et plus non puis durer». Una commissione dei Visconti è poco probabile poiché il compositore lavorò in ambito fiorentino e le sue opere sono tramandate quasi esclusivamente in manoscritti toscani. È difficile rintracciare il significato politico di questa ballata, ma non è certamente casuale il fatto che il pezzo si apra con il motto di Bernabò e che il testo si annodi intorno al raggio di sole, figura del canone visconteo di Ciconia. Un altro indizio del riferimento (polemico o meno probabilmente celebrativo) ai Visconti e alla corte pavese è che «Sofrir m'estuet» è l'unico componimento di Paolo su testo francese. Come si è notato a proposito di Ciconia - e si ravviserà anche in altri compositori - l'utilizzo della lingua francese da parte dei maestri italiani è legato all'assunzione di un'eredità culturale e all'accettazione di un codice, compresi e promossi soprattutto alla corte viscontea. Dunque, anche se nascosto in un discorso amoroso, il messaggio del fiorentino Paolo doveva probabilmente giungere al Conte di Virtù che, intorno al 1400, minacciava la sua città.

La più celebre chanson in cui risuona il motto di Bernabò è certamente la ballade «En attendant souffrir m'estuet» di Filippotto da Caserta. Nel maggio del 1385, ormai insofferente della diarchia con Bernabò, Giangaleazzo tese un agguato allo zio sulla via di un pellegrinaggio. Lo fece arrestare e lo rinchiuso nella prigione del castello di Trezzo, dove cinque mesi più tardi fu ucciso da una scodella di fagioli avvelenata. Il motto di Bernabò sembrò a molti prefigurare il destino: così la storia del potente e crudele signore di Milano, che la «Fortuna» (aiutata da Giangaleazzo) rese prigioniero dei «suoi» e fece morire, divenne per i poeti e per il popolo un caso esemplare della volubilità della ruota fatale. Nei lamenti scritti in morte di Messer Bernabò, opera dei più noti poeti del circolo visconteo - e alcuni forse commissionati dallo stesso Giangaleazzo - la vicenda di Bernabò, segnata nelle parole che si era scelto, divenne un'allegoria della fortuna.

Il brano di Filippotto ha avuto interpretazioni molto differenti tra loro. La citazione del motto visconteo è uno dei principali punti di appoggio per la tesi sostenuta da Reinhard Strohm nel suo ormai classico articolo *Filippotto da Caserta, ovvero i francesi in Lombardia*. Sulla base della forte inclinazione verso la cultura francese della corte viscontea, della citazione di Filippotto, di un trattato a lui attribuito e copiato a Pavia, e di alcuni altri elementi, Strohm ipotizza che la corte dei Visconti sia stato il centro di irradiazione dell'*Ars subtilior* in Italia e sostiene che Filippotto da Caserta sia la figura centrale della traduzione e riscrittura italica dell'*Ars subtilior* francese.

Per lo sviluppo dell'*Ars subtilior* sono invero determinanti i trattati attribuiti a Filippotto (*Regule contrapuncti* e *Tractatus de diversis figuris*) e il suo concetto di *traynour* (traino) come «modus fortior quam syncopa» (cioè come uno sfasamento ritmico più forte della sincope), essenziale per la creazione dell'effetto di «rubato scritto» che distingue i *subtiles*. Proprio dello stile subtilior, nonostante l'opinione di Günther, è anche il ricorso al gioco delle citazioni (di motti, frasi musicali, frammenti di testo), tipico - direbbero taluni critici della civiltà - di tutte le epoche autunnali, alessandrine, e quindi anche della presente nostra.

I sei lavori sopravvissuti di Filippotto (e l'omaggio di Ciconia) sono sufficienti per ritenerlo un maestro nell'arte della citazione. «En attendant» continua la tradizione inaugurata da Machaut - e ripresa da Filippotto anche in «En remirant» - di iniziare un brano con un participio presente, a cui far seguire una citazione. «En attendant souffrir m'estuet» partecipa (forse inaugura) a una forma ristretta di questo gioco, insieme a «En attendant d'amer» di Galiot e a «En attendant esperance» di Senleches (altro compositore che, come vedremo, ebbe contatti con Pavia), in cui la «regola» è l'apertura con «En attendant». La citazione che seguiva il participio poteva essere di un verso noto, un motto, una massima, ma anche di materiale musicale. È un modo straordinario per iniziare in quanto consente di iniziare non iniziando. Il participio presente è infatti un tempo verbale che indica un'azione in corso. Inoltre, ciò che segue quest'azione già iniziata sono le parole o la musica di un altro, già sentite, non originali. Si incomincia dunque in medias res sia dal punto di vista del tempo verbale, che del materiale testuale-musicale, che del gioco, già da sempre iniziato.

Anche sul significato del testo di «En attendant», sul suo senso biografico e autobiografico, molto si è scritto. L'io cantante lamenta di non poter giungere a una fontana, poiché è circondata da rivi che ostacolano la via e ne intorbidano e inquinano le sorgenti. Perciò chiede a Dio che la purifichi affinché egli si possa avvicinare per dar sollievo alla sua pena. Tra le molte interpretazioni proposte, si è potuto leggere in questo lamento una richiesta di assunzione al ruolo di maestro di cappella; cappella qui criptata sotto il segnale della fontaine della musica, la fontana che stava al centro del parco visconteo a Pavia. La struggente melodia di «En attendant» divenne in breve tempo, a sua volta, un *senhal* per i compositori della cerchia pavese e non solo. Filippotto se ne servì addirittura come firma musicale, dal momento che in tutte le sue *chansons* pervenuteci compare sempre, nascosta o più evidente.

Il compimento di questo gioco è «Sus un' fontayne» di Johannes Ciconia. Uno dei più alti capolavori della musica medievale, «Sus un' fontayne» è, in primo luogo, un omaggio musicale, un'offerta musicale di Ciconia a Filippotto. In «Sus un' fontayne» Ciconia cita infatti letteralmente - testo e musica - gli incipit di tre ballate di Filippotto («En remirant», «De ma douleur» e «En attendant») connettendoli alla sua musica tramite una raffinatissima tecnica di collage. La citazione di «En attendant», l'inizio in *medias res* da cui tutto è cominciato chiude emblematicamente il pezzo, destinandolo all'infinito del participio: «attendendo», Ciconia sta in attesa e così termina nel non finito come Filippotto aveva iniziato dal già iniziato. Il brano è di una estrema complicazione tecnica e teorica, fa uso di ogni sfumatura concessa dalla complessa notazione tardotrecentesca, allude a un *aldilà* della scrittura tramite i segni di tempo e le intricate questioni di *musica ficta* e infine gioca con la forma del *virelai*, solitamente ospite di musica piuttosto semplice, qui invece complicato da infinite pieghe.

Ciconia sceglie di citare, cioè sceglie di entrare nel gioco della «musica sottile» solo in questo brano su testo francese (è il secondo dei tre), - e finisce nel manoscritto modenese (*α.M.5.24*) che ci ha tramandato anche «En attendant» e che molti nensi ha con Pavia. La fontana citata nel titolo è, secondo Strohm, la stessa fontana di «En attendant», quella che stava al centro del leggendario Parco Visconteo: centro del Parco, centro del componimento di Filippotto, centro dell'omaggio di Ciconia.

Tra i compositori coinvolti nel gioco di «En Attendant» vi è anche Jacob de Senleches, l'autore di «En attendant esperance». Arpista celebrato, Senleches è legato a Filippotto e a Pavia anche dal codice di trattati copiato a Pavia nel 1391 da Frater J. de Anglia in cui, insieme al *Tractatus de diversis figuris* attribuito a Filippotto, compare il suo *virelai* canonico «La harpe de melodie». Questo celebre componimento è tramandato anche dal codice di Chantilly, ma nel manoscritto pavese è intavolato sulle corde di un'arpa. La musica è cioè notata all'interno di un'arpa, le cui corde costituiscono le linee su cui sono scritte le note. Attorno alla colonna dell'arpa si snoda un cartiglio che istruisce sull'esecuzione. La presenza di questo brano - in questa versione - nel codice pavese e la vicinanza personale di Senleches a un musicista del Conte di Virtù (Jaquet de Noyon), rendono assai probabile un suo soggiorno a Pavia, forse nello stesso periodo (1391) in cui furono ospiti il celebre poeta Eustache Deschamps, il musicista e poeta Tapissier e il «ministrel» Baude Fresnel al seguito del figlio del re di Francia Luigi d'Orleans e dello zio Filippo di Borgogna.

Il fatto che «La harpe de melodie» sia stata copiata a Pavia in una versione probabilmente molto vicina all'autore, può far pensare a un omaggio reso da Senleches a un'arpista di eccezionale talento, com'era la figlia di Giangaleazzo Valentina. Donna educata all'arte e alle lettere, Valentina era una *femme savant* che poteva accedere alla decifrazione del codice criptato della scrittura *subtilior* di cui questo brano è un perfetto esempio. La probabile dedica di Senleches a Valentina sigilla il destino della figlia di Giangaleazzo di unire ancora più saldamente la sua famiglia a quella dei reali di Francia. Nel 1387 infatti andò in sposa a Luigi di Valois, Duca di Orleans, fratello del Re di Francia e già suo parente per parte della defunta madre Isabella. L'arpista abbandonò definitivamente il «dolce castello» nel 1389 per giungere a Parigi, città in cui avrebbe assunto un ruolo di rilievo anche nella vita culturale connettendo il nome dei Visconti, con i suoi simboli e motti, a una cerchia di intellettuali e compositori di cui rispettivamente Christine de Pizan e Solage furono i membri più illustri.

Ulteriore indizio della possibile frequentazione diretta della corte viscontea da Senleches è il fatto che in alcune fonti dell'epoca il suo nome è spesso associato a quello del collega Jaquet de Noyon, «jongleur du comte de Vertus» (menestrello - musicista - del Conte di Virtù). Per ben tre volte (1382, '83, '88) l'appartenenza di Jaquet al Conte di Virtù è ribadita nei registri di pagamento della corte di Navarra («jongleur de voile et de rote du comte de Vertus», «Jaquet, jongleur du comte de Vertus», «Jaquet de Noyon, ménestrel de corde du comte de Vertus») e nel 1383 Jaquet e Senleches vengono pagati nello stesso giorno.

A Jaquet de Noyon possiamo riferire un solo brano, tramandato dal codice di Chantilly: «Puisque je sui fumeux». Sul senso dell'iscrizione in latino destinata a stabilire la paternità del brano («Jo. Simon de Haspre composuit dictum Ja. de Noyon») è in atto un dibattito. L'interpretazione di Stone e Plumley è che la musica sarebbe opera di Noyon, mentre il testo sarebbe da ascrivere a Hasprois. La ballata è un'allucinata, parossistica e molto ironica trascrizione degli stati di alterazione mentale indotti dal fumo o dovuti a una natura fumosa, sperimentati o immaginati dalla *Société de fumeurs*, una società letteraria attiva nella Francia di quegli anni. Il principale animatore di questa Società di eccentrici - nonché l'iniziatore del *calembour* sul fumo - era Eustace Deschamps, il grande poeta che visitava Pavia nello stesso anno in cui vi veniva copiata «La harpe». Deschamps commentò il suo soggiorno pavese, lasciando una preziosa testimonianza della vita di corte: «È molto bello dimorare nel dolce castello di Pavia» («Il faut tresbeau demourer en doulz chastel de Pavie») dove si possono incontrare fanciulle che danzano volentieri («qui danse voluntiers») e che «sanno danzare e cantare dolcemente» («dancer scevant et chanter doucement»).

Collega di Jaquet a Pavia era Gualtiero de Alamania, descritto in un atto notarile del 1388 come «Gualtiero pulsatore di viola del citato nostro signore» (cioè del Conte di Virtù). L'arte di Gualtiero, di cui non rimane musica scritta, era probabilmente l'improvvisazione, e quindi riposava sulla pratica strumentale piuttosto che sull'*ars musica* dei magistri.

Figura differente sia da Gualtiero che dai maestri polifonisti fu invece Francesco di Vanno. Poeta di corte e musicista, suonatore di liuto e di arpa (come testimoniato anche dalla serie di sonetti in cui liuto, arpa e poeta dialogano), scrisse i poemi celebrativi *Cantilena pro Comite Virtutum*, e *Canzon morale fatta per la divisa del Conte di Virtù*. Le sue virtù musicali non dovettero essere ordinarie se Petrarca lo stimava «musicista perfetto» in grado di consolare la sua malinconia.

Le notevoli differenze tra le figure musicali dei maestri come Ciconia, di un «pulsatore di corde» come Gualtiero e di un poeta musicista come Vanno confermano che a Pavia, come nelle altre corti, la musica rispondeva a diversi contesti ed esigenze. Non mancavano certamente per esempio i momenti cerimoniali, e gli strumenti tipici di queste occasioni, come le trombe. Una nota del 1390 nomina gli attendenti e trombettieri di «domina Luciotta», una delle amanti del Conte di Virtù, mentre nel 1395, in occasione della festa per l'incoronazione di Giangaleazzo a duca di Milano, si diede un banchetto in cui «ogni portata era accompagnata dal suono delle trombe».

Secondo Nàdas e Ziino, proprio le celebrazioni per questa incoronazione, avvenuta per nomina imperiale, furono l'occasione della composizione di «Del glorioso titolo d'esto duce» di Anthonello da Caserta. Quest'ipotesi è suffragata dalla ricorrenza della parola virtù, senhal per Giangaleazzo, nel testo del madrigale: «Del glorioso titolo d'esto duce çaschun fa festi omai ch'ha in si vertute, ... ma questo è quel che per virtù celeste fia novo Augusto». Per stile e forma «Del glorioso titolo» è un hapax nella produzione di Anthonello. È infatti l'unico suo madrigale ed è nettamente bipartito tra lo stile virtuosistico dei terzetti e l'esplosione festosa e monumentale a cui dà avvio il risolutivo «ma» che introduce il ritornello ternario. Probabilmente proprio a causa della sua origine cerimoniale, la composizione è tanto lontana sia dalla *subtilitas* delle sue ballades francesi che dall'elegia di «Più chiar che'l sole», l'altro suo brano presente in questo CD.

Compositore centrale dell'*Ars subtilior* italiana, insieme al conterraneo Filippotto, Anthonello da Caserta soggiornò probabilmente a Pavia. Una rubrica del 1402 del notaio visconteo Griffi recita infatti: «Procura Frater Antoniel de Caserta». Ulteriore legame con la città è forse la splendida sua ballata «Più chiar che'l sole», in cui al testo, ricco di topoi e procedimenti retorici della tradizione stilnovistica aderisce una scrittura melodica flessuosa, contrastata e varia. Più chiara del sole è la leggiadra figura dell'amata Lucia, che come Chiara o Laura è nome stilnovistico. Il nome di Lucia è criptato nel verbo lucere al passato remoto (lucia appunto). Lucia è probabilmente Lucia Visconti, figlia di Bernabò che, morto il padre, andò a vivere con le sorelle a Pavia, nel Castello retto dall'uomo che ne fece ammazzare il genitore e ne sposò in seconde nozze la vedova, nonchè sua madre. Lucia fu l'ultima delle sorelle a lasciare il maniero, sicuramente dopo il 1393. Anthonello in «Più chiar che'l sole» forse coglie il momento in cui la giovane donna si partiva da Pavia per raggiungere il suo sposo Federico di Turingia.

«Più chiar che'l sole» è tramandata in due fonti: il Codice Mancini e il frammento busta 75 conservato presso l'Archivio di Stato di Parma. La versione di Parma presenta un contratenor completamente differente, opera di *m. d. per.*, cioè di Matteo da Perugia. Matteo, insieme al nuovo contratenor, riforma parzialmente anche le altre voci, il testo e, in modo profondo, la struttura armonica e contrappuntistica. Abbiamo scelto di interpretare «Più chiar che'l sole» ascoltando nella ripresa, piedi e volta la versione di Parma con le modifiche di Matteo e, a partire dalla seconda audizione della ripresa fino alla fine del brano quella di Mancini, sottolineando le differenze anche tramite il cambiamento di soprano nel cantus.

Matteo da Perugia è l'ultimo grande compositore dell'*Ars nova* italiana che abbia a che fare con la corte pavese. Primo maestro di cappella del Duomo di Milano, le sue frequentazioni pavesi sono accertate da un documento dell'Archivio della Fabbrica del Duomo (luglio 1406) che stabilisce che Matteo avrebbe continuato a ricevere il suo salario anche nel «tempo in cui debba rimanere a Pavia» al servizio dell'arcivescovo Filargo.

Pietro Filargo, ecclesiastico e umanista destinato a divenire per breve tempo antipapa con il nome di Alessandro V, è un personaggio fondamentale per comprendere l'orientamento politico e culturale della corte viscontea. Prima studente e poi maestro alla Sorbona, venne chiamato da Giangaleazzo a Pavia e contribuì in modo determinante a rendere la corte viscontea il centro della cultura filofrancese nell'Italia settentrionale. Filargo, che aveva casa in città, presiedeva il circolo di intellettuali che Giangaleazzo aveva voluto a Pavia (tra gli altri Giovanni Dondi dall'Orologio, il citato Vanno, Philip de Mézières, Biagio Pelacani, Antonio Loschi, Marsilio di Santa Sofia, Manuele Chrysoloras, Marsilio da Padova, Uberto Decembrio) e aveva frequenti e intensi rapporti con i primi umanisti fiorentini e lombardi. In quanto diplomatico al servizio dei Visconti, preparò il terreno per l'espansione straordinaria del regno di Giangaleazzo, che lo gratificò facendolo salire nelle gerarchie ecclesiastiche.

Oltre che attraverso la figura chiave di Filargo, Matteo è legato ai Visconti da due brani: «Ne me chaut» e «Pres du soleyl». Mentre nel secondo è riconoscibile un'impresa di Filippo Maria Visconti databile a non prima del 1426 e quindi eccedente i limiti temporali che ci siamo assegnati, il testo di «Ne me chaut vostre mauparler» ha una forte connessione con i Visconti, dal momento che si trova in una collezione di circa cento poemi in francese in cui abbondano i riferimenti alle divise araldiche viscontee nei testi, e gli stemmi e gli emblemi della famiglia campeggiano ovunque nelle pagine del codice. Scritto in uno stile piuttosto inusuale per Matteo, «Ne me chaut» è un brano leggero che abbiamo interpretato come la messa in scena dialogica di un litigio in cui domina il sarcasmo, un teatro in cui la stessa voce si sdoppia in due personae che si accusano vicendevolmente di maldicenza.

Nella stessa collezione di poemi si trova anche il testo di «Ma douce amour», un virelai di Johannes de Janua. Anche le versioni musicali di «Ne me chaut» e «Ma douce amour» provengono dallo stesso codice Modena *α.M.5.24*: il manoscritto estense che ospita «En attendant» e «Sus un' fontayne». In Modena *α.M.5.24* si trova anche il solo altro componimento superstito di Johannes («Une dame requie»), da cui risultano evidenti la sua conoscenza e la sua adesione ai codici e all'estetica *subtilior*. La connessione con Pavia è molto forte se si ritiene che il

Johannes de Janua di cui negli archivi notarili viscontei è tracciata la carriera universitaria a Pavia (studente nel 1375, laureato nel 1383 e lettore tra il 1387 e il 1388) sia il nostro compositore.

L'INTERPRETAZIONE

Con questo esordio discografico la Fonte Musica intende seguire le molteplici indicazioni che si radunano nel suo nome. La fonte allude in primis alla «fontayne» di Filippotto e Ciconia, simbolo centrale della poesia medievale, luogo di rigenerazione e di vita, centro del giardino e del piacere. Luogo della musica e delle Muse, la fonte affonda le sue radici simboliche nel mito classico: questo filo verrà seguito nella nostra seconda uscita. Da ultimo – all'inizio – la fonte è l'origine, ma anche l'originale nel senso della fonte musicale, documento da avvicinare, comprendere e far rivivere attraverso una ricerca filologica volta alla restituzione della raffinatezza, plurivocità, audacia, stratificazione, virtuosismo della musica del Trecento. In nulla inferiori agli assai più noti capolavori delle arti figurative e dell'architettura coeve, le composizioni raccolte in questo CD possono risuonare solo grazie a un lungo lavoro di studio dei manoscritti, attenzione al rapporto tra liriche e musica e alle declinazioni della retorica, ispirazione dal contesto scientifico, artistico, storico e poetico, e di ricerca costante su temperamenti, prassi vocali e strumentali, trattati teorici.

La musica scritta per (e contro) i Visconti è il frutto maturo della civiltà medievale giunta alla fine della sua vita. L'umanesimo, il cui avvento si può già intravedere dalla trama delle storie da cui emergono queste musiche, deve contestare l'estetica che fonda le composizioni dei maestri tardomedievali, non può portare con sé la *subtilitas*, non può ricordare la malinconia del tramonto del medioevo. Altri nomi, altre forme, altri stati gli sono necessari. Forse la sintonia che sentiamo e che speriamo di essere riusciti a comunicare con la musica e il mondo poetico di «Le ray au soleyl» riposa su una sensibilità comune alle epoche in cui un tempo annuncia la sua fine. Allora può accadere che le rare gemme che maestri perlopiù dimenticati ci hanno parsimoniosamente lasciato possano oggi comunicarci facilmente, naturalmente la loro stupefacente bellezza, quasi frammenti di una lingua comune.

Michele Pasotti



Il attendent souffrir
 puis que uent ne puis
 me a
 met grief pay
 la son tray
 ne q en l'ageur
 ne talle ende

vous cest ma de
 enflaus en tou a
 si neq. uronec. Celle uirtu las diez donec quelle puet
 aleufu auais alohlae. peris dignite et tres nouble
 poufance. **E**neur

En attendant
 Celle uirtu.

Pour la dignite.
Ontel teneur. En attendant.
 Celle uirtu.

Pour la dignite.
 Le grant misiaus que la font leuer amame
 siont leur condus tou estopse. sicon ne puet
 trouuer la droie uame tant e corrupue lique
 a tourblee guster e nepus une seule aleuee fun
 ble pitie na moy remembrance. per la dignite ac

ou pou moy de q'et met me queerou. **E**n
 ne se dit nul les me n'elluer seve luy de cue gay a iolis
 perdu ay bien lay recouree tous mes deduis cy estrage pais.

ne teneur. Aqu fortune.

LA FIERA TESTA

(Sq, f. 95v)

La fiera testa che d'uman si ciba	La fiera testa che si ciba di uomini
Pennis auratis volitum perquirir	Perseguita quello che vola con penne d'oro.
Sovr'ogn'italiam questa preliba	Sopra ogni italiano questo pregusta,
Alba sub ventre palla decoratur	È decorata sotto il ventre con una palla bianca
Perché del mondo signorie richiede	Perché del mondo vuole essere signora,
Velut eius aspectu demonstratur.	Come è mostrato dal suo aspetto.
Cyst fier cymiers et la flamma che m'art	Questo fiero cimiero è la fiamma che mi arde
Sofrir m'estoyt che son fier leopart.	Mi tocca soffrire ché sono un fiero leopardo.

EN ATTENDANT

(testo e musica da Mod, f. 20r per le prime due strofe,
la terza da Ch, f. 33v)

En attendant souffrir m'estuet grief payne	Nell'attesa mi tocca soffrire greve pena
Et en langour vivre c'est ma destinee	E vivere nello struggimento è il mio destino,
Puis qu'avenir ne puis a la fontayne,	Poiché non posso giungere alla fontana,
Tant en [est] de ruissiaus entour avironee.	Tanto è attorniata da ruscelli.
Celle vertu li as Die[u]x donee	Una tale virtù Dio le ha dato
Qu'elle peut asouffrir [assouvir] cascuns a soufisanee.	Che può soddisfare ciascuno a sazietà
Per sa dignite et tres nouble pousance.	Grazie alla sua dignità e nobile forza.
Li grant ruissiaus que la font leuer amaine	I grandi ruscelli che ne fanno il loro dominio
Si ont leur condustour estopee	Hanno a tal punto ostruito i condotti della fonte
Si c'on ne puet trouver la droite vaine	Che non si può trovarne la vera sorgente,
Tant est coronpue l'iaue et tourblee.	Tanto è corrotta e intorbidita l'acqua
Guster n'en puis une seule aleeve	Non ne posso gustare un solo sorso
S'unble pitie n'a [de] moy remembrance	A meno che l'umile pietà di me non si rammenti
Per sa dignité et tres nouble pousance.	Grazie alla sua dignità e nobile forza.
Si pri a dieu que a droit la ramaine	Così prego Dio che la aggiusti
Et la purefie sanz estre entamee,	E la purifichi senza che sia intaccata,
Qua[r] verement c'est chose bien certaine	Poiché, veramente, è cosa certa,
Je n'en puis aprocher not ne matinee.	Io non mi ci posso avvicinare notte né mattina.
Et s'a moy estoyt qu'ainsi fust ordenee	E se mi accadesse che le cose fossero così ordinate,
Je vivroye en espoir d'avoyr bone estance.	Vivrei nella speranza d'avere benessere
Par sa dignité et tres noble puissance.	Grazie alla sua dignità e nobile forza.

ALBA COLONBA

(Sq, f. 105v-106r)

Alba colonba con suo verde rama	Bianca colomba con il suo verde ramoscello,
In nobile giardino nutricata	Nutrita in nobile giardino,
Pax nuntiando in su l'ale montata.	Annunciando la Pace si è levata sulle ali.
Posò suo volo suso in verde scoglio	Posò il suo volo su un verde scoglio
Per riposarsi e rimirando in giuso	Per riposarsi e guardando verso il basso
Prese argomento di volar più suso.	Prese occasione di volare più in alto.
Perché gustava già i bon'odori	Perché gustava già i buoni odori
Ch'eran la su tra frond'ed altri fiori.	Che erano lassù tra fronde ed altri fiori.

ISABELLA

(Lo, f. 56v-57r)

(strumentale)

SOFRIR M'ESTUET

(Pit, f. 80v)

Sofrir m'estuet et plus non puis durer	Soffrire mi tocca e più non posso resistere
Le grant forz d'amour;	Alla grande forza d'amore;
Je fort languis con ioye en grant douleur.	Fortemente mi struggo con gioia in grande dolore.
Vidon gli occhi mortal di raçi accesa	Videro gli occhi mortali una stella di raggi luminosa
Fiammeggiar una stella al modo d'un sole	Fiammeggiar come un sole;

La vista mia non pote far difesa;	La mia vista non si poté difendere;
Passò el raço el core, onde si dole.	Il raggio trapassò il cuore, perciò soffre.
Non val sospir, non fè, non dir parol;	Non serve sospiro, non speranza, non dire parola;
En grant doye est mon cuer,	In grande dolore sta il mio cuore:
Le pourport esperans in douls amour.	Spero solo nel dolce amore.
Sofrir m'estuet ...	Soffrire mi tocca ...

NE ME CHAUT

(Mod, f. 48r)

Ne me chaut vostre mauparler,	Non m'importa della vostra maldicenza,
Dites au piz que vous saves	Dite il peggio che sapete,
Car ie vueil bien que vous saches	Poichè voglio che sappiate bene
Que ie ne vous pris un diner.	Che voi per me non valete un soldo.
Vous autres chetif mesdissant,	Voi altra, meschina maldicente,
De toutes vertus enemis	Nemica d'ogni virtù,
Ne me loues pas tant ne quant	Non mi lodate mai,
Car ie ne suy pas vostre amis.	Poichè io non vi sono amico.
Quar pour ma foy i'ay tres plus cher	E, in fede mia, prefererei
Que vous autre tels me blames	Che voi altra mi insultaste,
Quar hom conoistra bien asses	Affinchè ognuno sappia
Que ie ne suy vostre per.	Che non sono uno della vostra schiatta.
Ne me chaut ...	Non m'importa ...

PIÙ CHIAR CHE'L SOLE

(Parma, f. 1r e Man, f. 68v-69r)

Più chiar che'l sole in lo mio cor lucia	Più chiara del sole luceva nel mio cuore
La liçadra figura di vuy madonna mia.	La leggiadra figura di voi, madonna mia.
Con tanta beltate ve pose natura	Tanta bellezza vi pose la natura
Che lo mio core s'è tucto infiammato	Che il mio cuore è tutto in fiamme
Et arde nocte e zorno e mia fortuna	E arde giorno e notte, ma il mio destino
Non vol ch'un poco da vuy sia aiutato.	Non vuole che un poco da voi io sia aiutato.
Ma sempre il vostro core crudo e spietato	Ma sempre il vostro cuore crudo e spietato
Sta [in]verso my non za per mia folia.	Sta contro di me, non già per mia colpa.
Più chiar che'l sole ...	Più chiara del sole ...
Però pregho che humile e graciosa	Perciò prego che umile e gentile
Vuy siate alquanto, poy che'l vero dio	Voi siate alquanto poichè il vero Dio
V'a facta tanto bella e vertuosa	V'ha fatta tanto bella e virtuosa
Che al mondo non à paro quel volto pio	Che nel mondo non ha pari quel volto pio.
Se non che inverso mi troppo è zudio	Senonché contro di me è troppo crudele
In darne pena con fortuna ria.	Nel darmi pena con un destino malvagio.
Più chiar che'l sole ...	Più chiara del sole ...

DI VERTÙ VIDI

(Tn, fg inc. 60)

Di vertù vidi che dal cel discende	Mi capitò di vedere scendere dal cielo
Un pelegrin falcon di vaga luce	Un falco pellegrino di vaga luce,
Cum penne d'oro e più che'l sol riluce	Con penne d'oro e più splendente del sole,
Qual per seguir ne l'aer sereno	Il quale sequita nell'aria serena e
Monta mirando una stella fixa,	Sale guardando una stella fissa
Lucida bella del color de lissa.	Lucida, bella, del colore della lissa.
Et se per zentileza el cor s'adorna	E se grazie alle gentilezza il cuore si adorna
De beltade ergo e'[l] pelegrin ritorna.	Di bellezza, allora il pellegrino torna.

LE RAY AU SOLEYL

(Man, f. 83r)

Le ray au soleyl qui dret som karmeyne	Il raggio di sole che manda il suo carminio,
En soy braçant la douce Tortorelle,	In sé abbracciando la dolce tortorella
La quel conpangnon onques renouvelle	Che il compagno mai rinnova,

A bon droyt sembla que en toy perfect regne.

A buon diritto sembrò che in te regni perfettamente.

SUS UN' FONTAYNE

(Mod, f. 26v-27r)

Sus un' fontayne en remirant	Rimirando in una fonte
Oy chanter si douchement,	Udii cantare così dolcemente
Que mon cuer, corps et pensement	Che il mio cuore, corpo e pensiero
Remarent pris en attendant	Furono catturati, nell'attesa
D'avoir merchi de ma dolour	D'aver pietà del mio dolore
Qui me trepount au cuer forment	Che mi trafigge il cuore fortemente
Seul de veoir ce noble flour	Alla sola vista di quel nobile fiore
Qui tant cantoit suavement	Che cantò tanto soavemente.
Que choise nulle say en recivant	E mentre sono assalito da
Pavour, tremour et angosment	Paura, tremori, angosce,
Que fer duis certainement	Non so come comportarmi,
Tant sui de ly veoir desirant	Tanto sono desideroso di vederlo.
Sus un' fontayne ...	Rimirando ...

MA DOUCE AMOUR

(Mod, f. 27v)

Ma douce amour et ma sperance,	Mio dolce amore e mia speranza,
Je vous creant de bon cuer vray	Credetemi di buon cuore
Que de ce que vous fis fianci	Che ciò che vi giurai
Jusque a la mort bien atendray.	Io lo manterrò fino alla morte.
Et, sans mentire, aies certance	E, senza mentire, siate certa
Qu'onques nulle autre serviray;	Che non servirò nessun'altra.
Je sui mis en voutre obeissance	Io mi sono posto alla vostra obbedienza
Et tousiours ensi seray.	E sempre così sarà.
Et vous sacchies bien, sans doubance,	E voi sappiate bene, senza dubbio,
Qu'onques ne vous obliray,	che non vi dimenticherò mai,
Tant que my facche demorance	fintanto che ricorderò colei
La rien qu'onques vi, ne veray.	la cui pari io non vidi mai, né vedrò.
Ma douce amour ...	Mio dolce amore ...

UNA PANTHERA

(Man, f. 82v-83v)

strumentale

PUISQUE JE SUI FUMEUX

(Ch, f. 34v)

Puisque je sui fumeux, plains de fume,	Poichè io sono fumoso, pieno di fumo,
Fumer m'estuet car se je ne fumoye,	Mi tocca fumare perchè, se non fumassi,
Ceulx qui dient que j'ay teste enfumee	Smentirei coloro che pretendono
Par fume je les desmentiroye.	Che io abbia la testa affumicata a causa del fumo.
Et nonpourquant jamais ne fumeroye	E tuttavia non fumerei mai
De fume qui fust contre raison:	Del fumo che oscurasse la ragione:
Si je fume, c'est ma compleccion	Se io fumo, è la mia complessione
Quolérique qu'ainsi me fayt fumer.	Collerica che mi fa fumare.
Je fumeray sans personne graver,	Io fumerò senza offendere nessuno,
C'est bien fumé, il n'i a point d'outrayge	È bene fumare, non v'è oltraggio
Quant on fume sans fayre autrui damage.	Se si fuma senza far danno ad altri.
Se j'eusse le cervell enpeinee	Se avessi, come vorrei,
De Socrates, si com je le voudroye,	Il travagliato cervello di Socrate
J'euse bien la teste plus temperee,	Avrei la testa più temperata,
Car onques ne fuma par nulle voye.	Poichè certamente non fumava.
Chascuns n'est pas chains de telle courroye	Nessuno è incatenato da una tale correggia
Car tel fume que peu s'en parçoit on	Come chi fuma senza farsi vedere.
Tant a au cuer plus de confusion,	Egli ha infatti tanta più confusione nel cuore,
Quant il ne puet sa fume monstrer,	Quanto più non può mostrare il suo fumo,

Ou il n'ose pour paour d'enpirer.	O non osa, per paura di peggiorare.
Je ne tieng pas c'on ayt le cuer volage,	Non credo che sia abbia il cuore incostante
Quant on fume sans fayre aulltruy damage.	Se si fuma senza far danno ad altri.

LA HARPE DE MELODIE

(Chic, f. 10r)

La harpe de melodie	L'arpa di melodia
Faite saunz mirancholie	Fatta senza malinconia
Par plaisir,	Dal piacere
Doit bien cescun resjoir	Deve rallegrare tutti
Pour l'armonie	Coloro che l'armonia
Oir, sonner et veir.	O dono, suonano e vedono.
Et pour ce je suy d'acort	Perciò io sono d'accordo,
Pour le graciouls deport	Per il raziioso piacere
De son douc son	Del suo dolce suono,
De faire saunz nul discort	Di fare senza discordia
Dedans li de bon acort	In buon accordo,
Bonne chanson,	Una bona canzone
Pour plaire bonne compagnie,	Per compiacere una bella compagnia
Pour avoir plaisanche lie	Per avere gioia,
De me rir	E per ridere,
Pour desplaisance fuir	Per fuggire i dispiaceri
Qui a trop anuie	Che molto annoiano
A ceulz qui plaist a oir.	Coloro a cui piace ascoltare.
La harpe de melodie ...	L'arpa di melodia ...

DEL GLORIOSO TITOLO

(Man, f. 67r-67v)

Del glorioso titolo d'esto duce	Del glorioso titolo di questo duca
Çaschun fa festi omai ch'à in si vertute	Ciascuno fa festa oramai poiché ha in sé virtù
Che novo Re si nasce per salute	Che nuovo re nasce per la salvezza
De quella donna che za estese l'ale	Di quella donna che già estese le ali
E possedette ciò che'l sol riguarda,	E possedette ciò che il sole guarda
Ch'aver un sposo è sta sì lenta e tarda.	E che ad aver uno sposo è stata così lenta e tarda.
Ma questo è quel che per virtù celeste	Ma questo è colui che per virtù celeste
Fia novo augusto cum triumphi e feste	Sarà il nuovo Augusto con trionfi e feste,
E çà monarcha un sceptro d'or s'il chiama	E già monarca uno scettro d'oro lo chiama
Per che'l dilati l'italicha fama.	Perché espanda la fama d'Italia.

Fonti

- Sq Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, MS Mediceo-Palatino 87, «*Codex Squarcialupi*»
 Mod Modena, Biblioteca Estense Universitaria, MS Modena *α*.M.5.24
 Ch Chantilly, Bibliothèque du Musée Condé, MS 564
 Lo London, British Library, Add. MS 29987
 Pit Paris, Bibliothèque Nationale de France, fonds it., 568
 Parma Parma, Archivio di Stato, Frammenti musicali, Armadio B, busta no. 75
 Man Lucca, Archivio di Stato, MS 184
 Tn Trento, Biblioteca dei padri francescani al convento di san Bernardino, Foglio di guardia dell'Incunabolo 60
 Chic Chicago, Newberry Library, MS 54.1

Allegato per «Le Ray au Soley» ORF Edition Alte Musik CD 3124

Assistente: Bernhard Drobig

Fotografie: Alberto Molina · Tutte le immagini ritraggono il Castello Visconteo di Pavia, eccetto la fotografia della pagina di En Attendant, folio 20r del manoscritto *α*.M.5.24 conservato alla Biblioteca Estense Universitaria di Modena (riprodotto per gentile concessione della Biblioteca Estense Universitaria)