

GIANLUCA D'AGOSTINO

NOTE SULLA CARRIERA NAPOLETANA
DI JOHANNES TINCTORIS

Su Johannes Tinctoris (ca. 1435-1511), nato nel Brabante e vissuto per almeno un ventennio (primi anni Settanta – forse 1472 – / primi anni Novanta) presso la corte aragonese di Napoli, si indaga da molto tempo ma con esiti ancora poco soddisfacenti. In particolare si lamenta una disuguaglianza di informazioni sulla biografia del personaggio e sulla sua opera teorica.

Dell'ultima siamo resi edotti grazie alla testimonianza di almeno tre manoscritti che tramandano esclusivamente trattati a lui attribuiti, e nel medesimo ordine:¹ **Br, Va, Bo.**²

L'importanza dei trattati è stata ampiamente discussa da Gustave Reese, Edward Lowinsky e Albert Seay, e in anni più recenti, in modo

¹ I trattati sono: *Expositio musicalis manus, Liber de natura et proprietate tonorum, Tractatus de notis et pausis musicalibus, Tractatus de regulari valore notarum, Tractatus de imperfectione notarum, Tractatus de alteratione notarum, Scriptum super punctis musicalibus, Liber de arte contrapuncti, Proportionale musices*. Oltre a questi, il codice **Br** (per le sigle dei codici cfr. l'elenco alla fine dell'articolo) tramanda anche il *Complexus effectum musices* ed il *Terminorum musicae diffinitorium*. Nessuno dei tre codici contiene invece il *De inventione et usu musicae*, giunto a noi frammentario in una stampa (unico esemplare noto a Regensburg) e in un manoscritto (ora alla Bibliothèque Municipale di Cambrai). A stampa andò pure il *Terminorum musicae diffinitorium*, nel 1495 ca., per opera del fiammingo Gerardus de Lisa in Treviso.

Tutti i trattati, meno il *De inventione*, furono editi da EDMOND DE COUSSEMAKER, *Scriptorum de musica mediæ aevi nova series*, 4 voll., Paris, 1876, IV, e più recentemente, ma ancora non perfettamente, da ALBERT SEAY, ed., *Opera theoretica*, 3 voll., Roma, American Institute of Musicology, 1975 («Corpus Scriptorum de Musica», 22). L'edizione del frammentario *De inventione* fu pubblicata, con uno studio, da KARL WEINMANN, Tutzing, Schneider, 1961, mentre le parti aggiuntive provenienti dal manoscritto di Cambrai si possono ora leggere nel saggio di RONALD WOODLEY, *The Printing and Scope of Tinctoris's Fragmentary Treatise De Inventione et usu musicae*, «Early Music History», V, 1985, pp. 239-268. Il *Complexus* è leggibile in ben due edizioni critiche: LUISA ZANONCELLI, *Sulla estetica di Johannes Tinctoris, con edizione critica, traduzione e commentario del Complexus effectuum musices*, Bologna, Forni, 1979; J. DONALD CULLINGTON and REINHARD STROHM, *On the Dignity and Effects of Music: Egidius Carlerius, Johannes Tinctoris*, London, King's College, 1996. Il *Diffinitorium* è stato più volte ripubblicato (un'edizione in facsimile è curata da PETER GÜLKE, Kassel, Bärenreiter, 1983).

² Esistono anche altri testimoni, ma sono minori. Un caso a parte è poi il ms. **Ghent**, vergato da Anthonius de Aggere e Sancti Martini in quella città nel 1503, e appartenuto all'abate umanista Raffaele de Mercatellis, figlio naturale di Filippo il Buono. È un'importante miscelaneo di trattati musicali (non soltanto di Tinctoris), e fu ampiamente sfruttato da Coussemaker per il suo *Corpus*.

più dettagliato, da Bonnie Blackburn, Ronald Woodley, Rob Wegman, Luisa Zanoncelli e da altri.³ La loro ideazione e stesura riflette senz'altro l'intento di dar vita a una *summa* che coprisse i principali aspetti teorici della musica: solmisazione, modalità, mensuralismo, contrappunto, proporzioni. Inoltre, il costante aggancio col repertorio – realizzato tramite le numerose citazioni di pezzi (propri e altrui, sia a una voce che polifonici) – e le penetranti valutazioni tecniche su di esso, rese ancor più pregne dagli accenni a discussioni (anche polemiche) con altri colleghi musicisti, attestano la valenza pienamente didattica ed *engagée* della sua opera. Per di più, ne emerge una prospettiva storico-musicale assai peculiare, e spicca l'affermazione della centralità dell'udito ai fini della valutazione estetica della composizione, con il conseguente e definitivo affrancamento dalla platonica e boeziana (e tutta medievale) 'musica delle sfere'.

Insomma, si tratta di un'opera che chiude con la trattatistica medievale (pur mantenendo di essa i caratteri formali), aprendo le porte alla 'nuova' teoria musicale rinascimentale.

³ GUSTAVE REESE, *Music in the Renaissance*, New York-London, Norton, 1959 (revised edition), soprattutto pp. 137-150; EDWARD E. LOWINSKY, *La musica rinascimentale vista dai musicisti del Rinascimento*, in *La musica del Rinascimento. Tre saggi*, a cura di M. Privitera, Lucca, LIM, 1997 (versione orig.: *Music of the Renaissance as Viewed by Renaissance Musicians*, in *The Renaissance Image of Man and the World*, ed. B. O'Kelly, Columbus University, Ohio, 1968, pp. 129-177, e anche in E. LOWINSKY, *Music in the Culture of the Renaissance and other Essays*, ed. B. Blackburn, 2 voll., Chicago, University of Chicago Press, 1989, I, 87-105); BONNIE J. BLACKBURN, *A Lost Guide to Tinctoris's Teachings Recovered*, «Early Music History», I, 1981, pp. 29-116; EAD., *On Compositional Process in the Fifteenth Century*, «Journal of American Musicological Society», XL, 1987, pp. 210-284: pp. 242 e sg.; RONALD WOODLEY, *Renaissance Theory as Literature: On Reading the Proportionale musices of Johannes Tinctoris*, «Renaissance Studies», II, 1987, pp. 209-220; ROB C. WEGMAN, *Sense and Sensibility in late Medieval Music*, «Early Music», XXXII, 1995, pp. 299-312. Si vedano anche: CHRISTOPHER PAGE, *Reading and Reminiscence: Tinctoris on the Beauty of Music*, «Journal of American Musicological Society», XLIX, 1996, pp. 1-31; ROB C. WEGMAN, *From Maker to Composer: Improvisation and Musical Authorship in the Low Countries, 1450-1500*, «Journal of American Musicological Society», XLIX, 1996, pp. 409-479; REINHARD STROHM, *The Rise of European Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, pp. 594-595; STROHM-CULLINGTON, *On the Dignity* cit., pp. 5-22. Su questioni specifiche relative alle critiche di Tinctoris al repertorio, cfr. EUNICE SHROEDER, *Dissonance Placement and Stylistic Change in the Fifteenth Century: Tinctoris's Rules and Dufay's Practice*, «The Journal of Musicology», VII, 1989, pp. 366-389; ROB C. WEGMAN, *Petrus De Domarto's «Missa Spiritus almus» and the Early History of the Four-Voice Mass in the Fifteenth Century*, «Early Music History», X, 1991, pp. 235-303; ID., *Guillaume Faugues and the Anonymous Masses «Au chant de lalouete» and «Vinnus vina»*, «Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis», XLI, 1991, pp. 42-56; ID., *What is 'Acceleratio Mensurae'?*, «Music and Letters», LXXIII, 1992, pp. 515-524; BONNIE J. BLACKBURN, *A Lost Guide* cit.; EAD., *Did Ockeghem listen to Tinctoris?*, in *Johannes Ockeghem. Actes du XLe Colloque international d'études humanistes* (Tours, 3-8 febr. 1997), ed. Ph. Vendrix, Klincksieck, 1998, pp. 597-642.

Per quanto, invece, concerne la biografia⁴ – l'aspetto che qui vorremmo indagare, soffermandoci su alcuni episodi – disponiamo di una documentazione scarsa e saltuaria, fondata ancora in parte su di un coevo profilo biografico fatto dall'umanista Johannes Trithemius (1462-1516), abate di Spontheim, che è fonte relativamente affidabile.⁵

Riassumiamo, sinteticamente, i dati biografici disponibili, dividendoli in tre fasce corrispondenti idealmente alla ripartizione in tre periodi: un primo periodo 'franco-fiammingo', uno napoletano, ed uno post-napoletano:

I periodo

- Nasce intorno al 1435 nella cittadina di Braine-l'Alleud (Eigenbrakel) presso Nivelles, da Martin le Taintenier, magistrato municipale: il suo nome in volgare sarebbe stato quello di Jehan le Taintenier;⁶
- nel luglio del 1460 è nel registro dei pagamenti per l'ufficio di 'petit vicaire' presso la cattedrale di Cambrai; in quel periodo vi era stabilmente insediato, come maestro dei 'petits vicaires', Guillaume Dufay;⁷

⁴ Sulla biografia di Tinctoris cfr. EDMOND VANDER STRAETEN, *La musique aux Pays-Bas avant le XIX^e siècle*, 8 voll., Bruxelles, 1867-88, IV, pp. 1-66; CHARLES VAN DEN BORREN, *Johannes Tinctoris*, «Revue belge de Musicologie», XXI, 1967, pp. 10-28; LEEMAN L. PERKINS and HOWARD GAREY, *The Mellon Chansonnier*, 2 voll., New Haven and London, Yale University Press, 1979, I, specie pp. 16-26; soprattutto lo specifico studio di RONALD WOODLEY, *Johannes Tinctoris: a Review of the Documentary Biographical Evidence*, «Journal of American Musicological Society», XXXIV, 1981, pp. 217-248 (lo studio biografico di base); e le ricapitolazioni di ALLAN W. ATLAS, *Music at the Aragonese Court of Naples*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, soprattutto pp. 71-77.

⁵ Nel *Catalogus illustrium virorum Germaniae...* (Mainz, 1495) Trithemius riferisce che Tinctoris nacque a Nivelles (Brussels), fu canonico di quella città, dottore in legge, quindi arcicappellano e cantore presso Ferrante d'Aragona, matematico e musicista del più alto rango, dotato nell'eloquenza, in corrispondenza con vari personaggi. Nel 1495, data del suo *Catalogus*, lo dice «quondam» cantore di Ferrante, ma ancora vivente da qualche parte in Italia, a circa 60 anni di età.

⁶ Cfr. WOODLEY, *Johannes Tinctoris* cit., pp. 223 sg. La data di nascita si ricava da Trithemius, mentre il nome del padre si evince da quanto lo stesso Tinctoris afferma nel suo *De inventione et usu musicae* (cfr. WEINMANN, *op. cit.*, p. 28: «Johannes Tinctoris brabantinus: jurisperitus: poeta: musicusque prestantissimus: anime beatissime Martini Tinctori: patris ejus...»).

⁷ Cfr. CRAIG WRIGHT, *Dufay at Cambrai: Discoveries and Revisions*, «Journal of American Musicological Society», XXVII, 1975, pp. 175-229: pp. 194 sg. e p. 221. I 'piccoli vicari' erano – secondo Wright – «musicians selected from all parts of northern France and the Low Countries to sing polyphony in the cathedral». Tale figura assumeva le responsabilità amministrative del coro ma non assorbiva le mansioni del *magister puerorum*, mansione che fu, per il periodo considerato, rivestita a Cambrai da Jean du Sart. Cambrai rimane il luogo più accreditato dove la generazione di compositori come J. Ockeghem, A. Busnois, J. Regis, F. Caron (?) poté entrare in contatto con Dufay.

- nel 1462 (ma forse già da prima di tale data) è impiegato come 'succentor' e 'choralium pedagogum' presso la chiesa di Sainte Croix di Orléans; nel contempo è citato tra gli 'scolares' dell'università di quella città;⁸
- successivamente è in forza alla cattedrale di Chartres (in un periodo verosimilmente compreso tra 1463 e 1472).⁹

II periodo

- nel maggio 1479 è a Ferrara (a quel tempo risale l'installazione del nuovo organo nella cappella di Santa Maria di Corte), citato come «Zoane de tintoris de Borgogna chantatore de la Sachra magiestade del re de Napoli»: l'arrivo a Napoli sarà dunque avvenuto precedentemente a questa data;¹⁰
- nell'ottobre 1480 è qualificato come «cappellanus et cantor regis» alla corte aragonese di Napoli, in un registro di pagamento di 'XXI canturi';¹¹
- una lettera dell'ottobre 1487, vergata dal segretario regio Gioviano Pontano, lo autorizza a recarsi in Francia e in Borgogna per reclutare cantori per la cappella regia;¹²
- è citato (come «Iohanne Trutoris clerico Cameracensis diocesis») in un atto notarile (rogato dal notaio napoletano Francesco Pappacoda), datato settembre 1488, come beneficiario di rendite per la chiesa di Santa Gertrude a Nivelles; un'annotazione marginale al documento («in Neapoli, ubi ipse Iohannes moram habet»), datata febbraio 1490, è stata interpretata come riferita al fatto che Tintoris non abitava più a Napoli in quel tempo, ma che

⁸ Cfr. WOODLEY, *Iohannes Tintoris* cit., pp. 225 sg.

⁹ Cfr. WOODLEY, *op. cit.*, che deduce questo dato da un altro celebre passaggio 'autobiografico' del *De inventione*: quello della descrizione di una *performance* del suo 'conterraneo' Gerardus di Brabante (allora al servizio del Duca di Borbone Giovanni II) nella chiesa di Chartres, dove Tintoris ricorda di aver insegnato musica ai pueri, in quel periodo. (Cfr. WEINMANN, *op. cit.*, p. 34: «Gerardus etenim Brabantinus conterraneus meus: illustrissimi ducis Borbonii aulicus (me presente: vidente: et audiente) sub porticu dextra insignis ecclesiae Carnotensis: cuius pueros musicam tunc docebam: supremam partem simul cum tenore: non voces alternando: illius cantilene: Tout apamoy: perfectissime cecinit»).

¹⁰ Cfr. LEWIS LOCKWOOD, *Pietrobono and the Instrumental Tradition at Ferrara in the Fifteenth Century*, «Rivista Italiana di Musicologia», X, 1975, pp. 115-133: 129.

¹¹ L'importante lista dei «XXI canturi de la cappella del Signor Re» è stata trascritta più volte (cfr. WOODLEY, *Iohannes Tintoris* cit., pp. 244-245; ATLAS, *Music* cit., pp. 45-46), e originariamente segnalata da VANDER STRAETEN, *La musique* cit., IV, pp. 28-30.

¹² Il testo di questo incarico si può leggere nel notissimo *Regis Ferdinandi Primi Liber Instructionum*, a cura di L. Volpicella (Napoli, 1916) (istruzione CI); sebbene sia stato da allora più volte ripubblicato nella letteratura musicologica, non ci pare inutile rileggerlo: «Havendo nui bisogno per lo servitio del cultu divino in la nostra cappella de alcuni cantori della conditione a bucca vi havimo detto, et non trovandoli in queste nostre parti de qua, volimo che andate ultra monti in Franza et in qualunque altra regione [...] il che a vui, per essere tanto intendente in tale arte de canti et per sapere quale sia lo desiderio nostro et de che ne aggravamo, sarà facile...».

vi fosse tornato occasionalmente; l'affiliazione con Ferrante sarebbe conseguentemente cessata tra 1488 e 1490 (ma l'interpretazione rimane dubbia);¹³

- del 24 ottobre 1490 è una sua richiesta al Papa Innocenzo VIII di essere ammesso a godere del titolo di dottore in diritto canonico e civile, dove egli si definisce chierico di Cambrai e cantore della cappella del re di Napoli; nella richiesta Tinctoris spiega anche che a Orléans aveva conseguito il titolo di 'licentiatus' ma non quello di 'doctorato'.¹⁴

III periodo

- nel 1492 potrebbe essere stato alla corte papale, dove è comunque attestata la circolazione di un suo mottetto, *Gaude Roma vetus* (la cui musica non è però sopravvissuta), composto per l'elezione di papa Alessandro VI (Rodrigo Borgia: eletto il 6 settembre);¹⁵
- nel 1493 si presume una sua presenza a Buda presso Beatrice d'Aragona, vedova di Mattia Corvino, come parrebbe suggerire un fuggevole accenno a un «musicorum princeps tinctorum nomine appellatur», che si legge in un'enigmatica lettera dell'arcivescovo Váradi a lei diretta;¹⁶
- nel 1502 è a Roma, presente all'atto di cessione di un beneficio per la chiesa napoletana di San Giorgio al Mercato vecchio in favore di un altro ecclesiastico;¹⁷
- del 12 ottobre 1511 è la notizia del trasferimento della prebenda a Santa Gertrude di Nivelles ad altro ecclesiastico per la morte di Tinctoris.¹⁸

Generale, come si vede, è la lacunosità di informazioni; ma ancora più grave per la presente indagine è la quasi totale mancanza di coordinate sicure sul periodo napoletano di Tinctoris, a cominciare dalla data effettiva in cui egli giunse in città. E scarse, purtroppo, sono le speranze di colmare questa lacuna ricorrendo a fonti d'archivio napoletane, an-

¹³ Su questo non limpidissimo documento, cfr. WOODLEY, *Johannes Tinctoris* cit., pp. 236-237, 246, e ATLAS, *Music* cit., pp. 73-74. Documenti sul notaio Pappacoda sono conservati nel ms. **Na X.B.58**.

¹⁴ Cfr. RICHARD SHERR, *A Biographical Miscellany: Josquin, Tinctoris, Obrecht, Brumel*, in *Musicologia humana: Studies in Honor of Warren and Ursula Kirkendale*, ed. S. Gmeinwieser, D. Hiley, J. Riedlbauer, Firenze, 1994, pp. 65-73.

¹⁵ Il componimento è citato nel celebre *Liber Notarum* di Johannes Burckard (cfr. *Rerum Italicarum Scriptores*, vol. XXXII, parte I, Città di Castello, 1910, p. 376) come «Epigramma Joannis Tinctoris legum doctoris atque musici in laudem et gloriam... Alexandri Pape VI».

¹⁶ Cfr. PERKINS-GAREY, *The Mellon* cit., I, p. 18, e WOODLEY, *op. cit.*, pp. 239-240.

¹⁷ Cfr. R. SHERR, *Notes on Some Papal Documents in Paris*, «Studi Musicali», XII, 1, 1983, pp. 5-16.

¹⁸ Cfr. VANDER STRAETEN, *op. cit.*, IV, p. 46, e WOODLEY, *op. cit.*, pp. 247-248.

date, com'è ben noto, distrutte quasi interamente durante l'ultimo conflitto mondiale (similmente a quelle degli Archivi di Chartres).

Qualche possibilità di integrazione alla biografia di Tinctoris proviene, inoltre, da quanto egli stesso scrisse nei prologhi, negli *explicit* e in altri luoghi dei suoi trattati. Da ciò si è infatti soliti partire nel tentativo di tracciare la carriera napoletana del teorico e di farne una cronologia degli scritti. Eccone una ricapitolazione:

- Tinctoris dedica tre dei suoi trattati (*Tractatus de regulari valore notarum*, *Complexus effectuum musices*, *Terminorum musicae diffinitorium*) a Beatrice, figlia di Ferrante I d'Aragona, nominata con il mero titolo di 'domina filia Regia' e di «probissima filia Regis Siciliae, Jherusalem et Ungariae», o come 'virgo diva', e non già, quindi, con quello di regina (Beatrice andò in sposa ufficialmente al re d'Ungheria Mattia Corvino nel giugno del 1475, ma venne proclamata regina d'Ungheria il 15 settembre 1476 e partì da Napoli con la delegazione ungherese alla volta di Buda il 18 settembre – oppure il 2 ottobre – 1476); nel prologo del *Complexus* l'autore dichiara la propria soddisfazione di poter insegnare a così illustre allieva: «Enimvero ut quam gratissimum mihi est musicen, cui me ab ineunte aetate dedidi, studio tam illustris, tam prudentis tamque formosae dominae regis filiae gloriosissimam fore»;¹⁹
- nel prologo del *Liber de natura et proprietate tonorum*, dichiaratamente iniziato a Napoli e completato il 6 novembre 1476,²⁰ egli informa di avere già redatto «nonnulla ... opuscola» musicali, tra i quali il «*Proportionale musices ... signorum proportionum*»;²¹ nel primo capitolo del *Liber*, inoltre, si nomina Beatrice ormai come «Ungarorum sacratissima Regina, nec illiberale nec summa eius amplitudine indignum duxit huius scientiae studio se ferventissime dedere»;

¹⁹ Il più completo ritratto di Beatrice rimane quello di ALBERT DE BERZEVICZY, *Beatrice d'Aragon, Reine de Hongrie*, 2 voll., Paris, 1911, ed. ital. *Beatrice d'Aragona*, a cura di R. Mosca, Milano, 1931. Non più di poche e generiche righe vi sono spese per Tinctoris.

²⁰ Giusta l'*explicit* recato unicamente dal codice Br, ove si ricorda anche che nello stesso anno, ma il 15 novembre (!), Beatrice fu incoronata regina. L'attestazione solitaria di questo e di altri *explicit* nel codice di Bruxelles, unitamente ad alcune varianti singolari, lo pongono in una posizione sensibilmente distinta da quella dei codici di Bologna e Valencia (si veda più avanti). Quello del 6 novembre 1476 è, pertanto, il termine *ante quem* dell'arrivo di Tinctoris a Napoli.

²¹ Nel *Liber de natura* anzi il tono usato sembra quasi essere quello di scusa verso gli illustri autori che il giovane Tinctoris aveva criticato nel suo trattato sulle proporzioni (cfr. per questo BLACKBURN, *Did Ockeghem listen to Tinctoris?* cit.). Un'altra menzione di questo ultimo trattato è nel *De notis et pausis* (I, vii). Sono entrambe prove, evidentemente, che il trattato sulle proporzioni, pur essendo di argomento arduo, venne scritto prima di altri trattati dal contenuto più elementare. Sempre in tema di citazioni e rimandi tra un trattato e l'altro, varrà la pena menzionare quel «*Quamquam in plerisque opusculis nostri quot et quae notae sint explicaverimus*» (*Tractatus de regulari valore notarum*, I).

— dedica il suo trattato più diffuso, *Proportionale musices*, e quello più esteso, *Liber de arte contrapuncti* (datato nel ms. di Bruxelles all'11 ottobre 1477) al Re Ferrante, del quale Tinctoris si dice 'cappellanus', 'musicus' e 'iurisconsultus' (mai, come invece vorrebbe Trithemius, arcicappellano).²²

Se ne è ricavato che l'arco di tempo lungo il quale Tinctoris redasse gran parte dei trattati coincide con il suo 'primo' periodo napoletano, il decennio '70; e più in dettaglio: che egli cominciò a ordinare la stesura dei trattati poco tempo dopo il suo arrivo a Napoli, probabilmente in connessione con le mansioni di cantore e cappellano regio, continuando la sua opera sia durante il periodo di tutorato a Beatrice (ante-1476), sia dopo la partenza di lei per Buda (non è improbabile, come accennato, che il teorico e la sua protettrice restarono in contatto anche oltre quella data).

Sappiamo inoltre che a Napoli Tinctoris svolse anche attività diplomatiche. A queste andrà riconnessa la succitata qualifica di *iurisconsultus*, e in questa luce andranno forse spiegati alcuni dei suoi viaggi. In tale prospettiva, soprattutto, va intesa la traduzione dell'«Ordine del toson doro... li quali articoli Johannes Tinctoris doctissimo et clarissimo musico per mandato de la Sacra Regia Maiesta ha traducti de lingua de borgogna in lingua italiana» (oggi ms. **Na XIV.D.20**).²³

²² Al sovrano aragonese Tinctoris dedicò inoltre una *Missa sine nomine* conservata nel ms. **Ve 765**. Quanto alle qualifiche, altrove nei trattati Tinctoris si definisce «magister», «musicus serenissimoque regis Sicilie capellanus», «inter cantores minimus», «inter eos qui iura scientiasque mathematicarum profitentur minimus», «legum artiumque professor minimus», «inter musicae professores minimus». Da ciò R. WEGMAN (*Born for the Muses. The Life and Masses of Jacob Obrecht*, Oxford, Clarendon, 1992, p. 75, note 14 e 15) ha creduto di dedurre che ad attrarre il teorico a Napoli furono ragioni extra-musicali, connesse ai suoi titoli accademici. (Di opinione analoga è probabilmente anche Woodley, ma i documenti sullo Studio napoletano in età aragonese non hanno serbato traccia del nostro: cfr. almeno E. CANNAVALE, *Lo Studio di Napoli nel Rinascimento*, Napoli, 1895/R Bologna, Forni). Si noti, inoltre, la somiglianza di queste formule con quelle adoperate da altri musicisti gravitanti attorno alla corte napoletana: Jacobus Villette è citato in un documento «presbyter Cameracensis... in iure baccalaureus... cantor cappellanus... Ferdinandi regis Sicilie» (cfr. ATLAS, *Music* cit. p. 43 n. 123); Jacobus Borbo si firma nell'*explicit* del suo trattato *Illuminator* «minimus inter musicos adulescentulorum cappelle alti Alfonsi regis magister» (cfr. FRANCO A. GALLO, *Musica, poetica e retorica nel Quattrocento: l'«Illuminator» di Giacomo Borbo*, «Rivista Italiana di Musicologia», X, 1975, pp. 72-85).

²³ Il codice fu forse vergato da Juan Marco Cinico da Parma, e decorato dalla bottega di Cola Rapicano. Cfr. RONALD WOODLEY, *Tinctoris's Italian Translation of the Golden Fleece Statutes: a Text and a (Possible) Context*, «Early Music History», VIII, 1988, pp. 173-244, che lo data tra 1474 e 1477; cfr. anche *Libri a corte. Testi e immagini nella Napoli aragonese* (Catalogo della mostra: Napoli, Biblioteca Nazionale, 23 sett. 1997-10 genn. 1998), Napoli, 1997, dove il codice è datato al 1470 circa; diversa l'opinione di ANTONELLA PUTATURO MURANO, *Miniature napoletane del Rinascimento*, Napoli, 1973, p. 25, che riconosce nel codice la mano del fiorentino Antonio Sinibaldi. Questo copista fu associato a Napoli alla figura del

È merito principalmente di Ronald Woodley l'aver acceso i riflettori sul contesto di questa operazione,²⁴ intendendo un suggestivo parallelo tra la circolazione a Napoli di repertori e musicisti 'franco-fiamminghi' e l'arrivo in città di delegazioni borgognone. Anche in occasioni come queste, in effetti, musicisti e repertori delle due corti avrebbero potuto entrare in contatto.

È interessante che fu proprio il decennio '70 a conoscere un fitto scambio di ambascerie tra i due paesi. Sappiamo, infatti, che «già dal 1470 Ferrante desiderava stringersi con una salda alleanza col duca di Borgogna», in vista della quale inviò colà prima il vescovo di Andria e poi quello di Capaccio (il trattato, col nome di Saint-Omer, venne stipulato il 1° novembre 1471).²⁵ Nel 1472 giunse a Napoli l'ambasciatore di Carlo il Temerario, ricevuto in pompa magna.²⁶ Nell'aprile del '75 – già

cardinale Giovanni d'Aragona, per cui si veda più avanti (cfr. anche ALBINIA C. DE LA MARE, *The Florentine Scribes of Cardinal Giovanni d'Aragona*, in *Il libro e il testo*, Atti del convegno internazionale, Urbino, 20-23 sett. 1982, a cura di C. Questa e R. Raffaelli, Università degli studi di Urbino, 1984, pp. 245-293, dove però non si parla del codice in questione). Sul ruolo di Cola Rapicano (o della sua bottega) nelle decorazioni non sembrano esserci dubbi – cfr. *La biblioteca reale di Napoli al tempo della dinastia aragonese*. (Catalogo della mostra: Napoli, Castel Nuovo, 30 sett. - 15 dic. 1998), a cura di G. Toscano, Generalitat Valenciana, 1998, p. 391, ove sono proposti raffronti con le *Epistulae* di S. Cyprianus (Na VI.C.4) e con il *Breviarium* di Va 890 –. Woodley suggerisce, inoltre, che vi sia una relazione tra i putti disegnati alla base del frontespizio del ms. Va e quelli del codice del Toson d'oro. Il Cinico, documentato a Napoli dal 1458 al 1498, è anche destinatario dell'unica epistola umanistica a noi nota del Tinctoris, datata da Woodley al 1495-96, e conservata nel ms. Na XII.F.50, allegata in fine di un'opera a stampa – *La volgare instauratione Elisiana de le bagne nepolitane et puteolane* – che non sembra avere con essa nulla a che fare. Woodley nota una somiglianza tra la scrittura in cui è vergata la lettera e quella del ms. Br (Tinctoris in persona?). Sul Cinico, copista formatosi culturalmente col fiorentino Piero Strozzi, e importatore a Napoli della scrittura di tipo umanistico-fiorentino, ma anche scrittore e traduttore, nonché stampatore associato intorno agli anni Ottanta, cfr. G. MAZZATINTI, *La biblioteca dei re d'Aragona*, Rocca S. Casciano, 1897, pp. LVIII-LXII; ANTONIO ALTAMURA, *La biblioteca aragonese e i manoscritti di Giovan Marco Cinico*, «La Bibliofilia», XLI, 1939, pp. 418-426; e soprattutto TAMMARO DE MARINIS, *La biblioteca napoletana dei re d'Aragona*, 4 voll., Milano, Hoepli, 1947-52, 2 suppl. voll., Verona, 1969, I, pp. 42 sg. e 231 sg. All'ultimo, benemerito studioso si deve anche la prima segnalazione del ruolo di Tinctoris nella traduzione del Toson d'oro e della sua epistola al Cinico (cfr. DE MARINIS, *op. cit.*, I, pp. 150 sg., II, pp. 19 e 138). Su questa traduzione dell'Ordine del Toson d'oro – e sugli ordini cavallereschi presso gli Aragonesi – si annuncia ora un nuovo studio di Giuliana Vitale.

²⁴ Si veda nota precedente. Woodley non ha però tirato le conclusioni sul discorso meramente linguistico, per cui vedi appresso.

²⁵ Cfr. ERNESTO PONTIERI, *Ferrante d'Aragona re di Napoli*, Napoli, ESI, 1969, pp. 172 sg.

²⁶ Ce ne ha tramandato memoria il Pontano nel *De conviventia*, (in G. PONTANO, *I trattati delle virtù sociali*, a cura di F. Tateo, Roma, Ed. dell'Ateneo, 1965), cap. VI ("De convivis honoris gratia susceptis"): «Quae autem coenae honoris gratia parantur, quales esse decaet, docuit nuper Ferdinandus filius Alfonsus in eo convivio, quod Caroli Burgundiorum ducis oratoribus exhibuit; in quo nihil non modo defuisse, sed ne desiderari quidem potuisse ab iis, qui affuere, iudicatum est. Post plurimum rerum variarum missus tantumque apparatus, post suavissimos cantus, post secundam mensam longe splendidissima introducti mimi aditumque ad

avvenuta, nel maggio del 1473, l'elezione di re Ferrante a cavaliere dell'Ordine del Toson d'oro – arrivò a Napoli il fratellastro di Carlo, Antonio, per ratificare l'investitura del titolo.²⁷ Dall'ottobre 1474 al giugno '76, infine, Federico d'Aragona viaggiò in Borgogna con lo scopo ufficiale di insignire il Temerario dell'Ordine dell'Ermellino (istituito dal padre Ferrante nel '65),²⁸ e con quello recondito di propiziare le proprie nozze con la figlia del Borgognone, Maria.²⁹

In questo scenario di fitti intrecci politico-diplomatici non sarebbe peregrino cercare tracce di scambi di prodotti culturali e musicali.³⁰ È,

lychnos spectaculum». Del soggiorno napoletano dell'ambasciatore testimoniano anche alcune cedole di pagamento per spese varie (cfr. NICOLA BARONE, *Le cedole di Tesoreria dell'Archivio di Stato di Napoli dall'anno 1460 al 1504*, Napoli, 1885, pp. 63-64).

²⁷ Egli fu ospite festeggiatissimo di Diomede Carafa, conte di Maddaloni, nel suo palazzo a Nido, e si trattenne a Napoli un paio di mesi. Per il Carafa cfr. B. ALDIMARI, *Historia genealogica della famiglia Carafa*, 3 voll., Napoli, 1641, II, pp. 74 sg., e TOMMASO PERSICO, *Diomede Carafa, uomo di stato e scrittore del secolo XV*, Napoli, 1899. Il nobiluomo ricevette anche, nel giugno del '75, la delegazione di Mattia Corvino, inviata per formalizzare le nozze con Beatrice, ed alla principessa dedicò e consegnò prima di partire uno dei suoi *Memoriali* (sui doveri della moglie). Un manoscritto (autografo?) delle sue opere è Na F.XX.C.26.

²⁸ Sul "progetto di nozze napoletano-borgognone", cfr. PONTIERI, *op. cit.*, pp. 163-208. Sugli ordini cavallereschi cfr. almeno JOHAN HUIZINGA, *L'autunno del Medio evo*, trad. it. Firenze, Sansoni, 1961, pp. 73 sg. e 111-146, e ora D'ARCY JONATHAN DACRE BOULTON, *The Knights of the Crown*, Suffolk, The Boydell Press, 1987. Sull'Ordine dell'Ermellino cfr. anche G. M. FUSCO, *I capitoli dell'ordine dell'Armellino*, Napoli, 1845. Sappiamo che l'investitura del titolo consisteva in una celebrazione in cui tra l'altro si diceva una «messa maggiore devotissimamente» (cfr. FUSCO, *op. cit.*); in particolare, la celebrazione del conferimento dell'ordine a Ludovico il Moro prevede una messa solenne con momenti musicali (cfr. *Liber instructionum cit.*, istruzioni XXVII-XXVIII del 20-21 ottobre 1486).

²⁹ Tale viaggio toccò Roma (incontro col cardinale Giuliano della Rovere), Ferrara (presso il cognato Ercole d'Este), Milano, Venezia, di nuovo Milano (presso Galeazzo Maria Sforza, anch'egli alleatosi col Temerario), Torino (presso la duchessa Iolanda di Savoia), e, nella Pasqua del 1475, Besançon, quindi il Lussemburgo, a Pont à Mousson, dove il 26 settembre s'incontrò finalmente col Temerario. Il soggiorno in Borgogna di Federico si prolungò fino al giugno 1476, e vide anche la sua partecipazione alle campagne militari del Temerario contro gli Svizzeri. Ma il 21 giugno egli decise di tornare a Napoli, senza aver ottenuto in moglie Maria di Borgogna; passò per Gex (incontro con Jolanda di Savoia), per Lione (incontro con Luigi XI, re di Francia), quindi Nizza, Siena (13 settembre 1476), Napoli (ottobre). I *Dépêches des ambassadeurs milanais sur les campagnes de Charles-Le-Hardi Duc de Bourgogne de 1474 à 1477*, a cura di Fr. de Gingins La Sarra, 2 voll., Paris-Genève, 1958, informano che Carlo aveva posto a capo di due delle otto compagnie in cui era ripartito il suo contingente rispettivamente don Federico e il conte Giulio d'Acquaviva, nella loro qualità di cavalieri del Toson d'oro o 'grandi Signori'.

³⁰ Da non dimenticare, ancora, che nel maggio 1473 giunse a Napoli la delegazione ferrarese incaricata di scortare Eleonora d'Aragona a Ferrara, quale novella sposa di Ercole (il 3 luglio facevano il loro ritorno a Ferrara, dopo un festoso passaggio per Siena il 18 giugno ricordato nei *Diarii scritti da Allegretto Allegretti delle cose senesi*, p. 776). Tale delegazione – come è ben noto – era guidata da Sigismondo e Alberto d'Este, e comprendeva personalità letterarie del calibro di Matteo Maria Boiardo, Tito Strozzi, Ludovico Carbone, ma anche musicisti come Pietrobono del Chitarrino col suo tenorista e un seguito di ben 22 strumentisti. Cfr. per questo almeno *I Diari di Cicco Simonetta*, a cura di A. R. Natale, Milano, 1962, I, pp.

anzi, opinione comune (sebbene non ancora provata né tantomeno in-contrastata) tra gli studiosi che proprio questo sia lo sfondo della redazione (o del trasporto) a Napoli di almeno due importanti codici di polifonia oggi superstiti: il “**Mellon Chansonnier**”, con composizioni di vari autori, tra le quali due mottetti di Tinctoris dedicati a Beatrice (*O virgo, miserere mei*, e *Virgo Dei throno digna spes unica musicorum*),³¹ e il codice con il ciclo di sei Messe anonime sul *tenor* de *L'homme armé*, ora **Na VI.E.40**.³² Entrambi i manufatti ‘parlano’, sia pure da diverse angolazioni, un puro linguaggio musicale nordico, e ben si prestano ad essere

21-22; L. LOCKWOOD, *Pietrobono* cit., pp. 127-128, (dov'è anche opportunamente ricordata una lettera del 1476 vergata da Diomede Carafa per conto di Ferrante con la richiesta di far tornare a Napoli il grande improvvisatore), e FRANCESCO LUISI, *Contributi minimi ma integranti. Note su Pietrobono ...*, in *Studi in onore di Giulio Cattin*, a cura di F. Luisi, Roma, Torre d'Orfeo, 1990, pp. 29-52, alle pp. 29-36. La presenza a Napoli di Pietrobono poté essere stata l'occasione d'incontro con Tinctoris, che non mancò di ricordarlo nel *De inventione* (p. 45).

³¹ Il mottetto *Virgo Dei throno digna* si trova anche vergato nella pagina iniziale del codice **Bo**, nonché nello *chansonnier* fiorentino **F 229**. Sul codice **Mellon**, cfr. PERKINS-GAREY, *op. cit.*; i due studiosi ne affermano l'origine napoletana sulla base delle decorazioni e delle iniziali miniate (mettendole in relazione ad alcune in codici della bottega di Matteo Felice, ad es. un *Breviarium* ora ms. **Va 887**), e propongono che Tinctoris sia stato il promotore della sua compilazione, intesa probabilmente come dono fatto a Beatrice in procinto di partire per l'Ungheria (il codice reca una nota di possesso seicentesca di mano che si firma da una cittadina allora in territorio ungherese). Ulteriori argomenti in favore di quest'ipotesi ha recato JAAP VAN BENTHEM, *Concerning Johannes Tinctoris and the Preparation of the Princess's Chansonnier*, «*Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*», XXXII, 1982, pp. 24-29. Un altro brano dedicato alla Regina (*Beatissima Beatrix/prudens virtutum amatrix*) fu inserito come esempio musicale nel *De arte contrapuncti* (II, xxv).

³² Sul ms. **Na VI.E.40** cfr. JUDITH COHEN, *The Six Anonymous L'Homme armé Masses in Naples*, *Biblioteca Nazionale, MS VI E 40*, Roma, American Institute of Musicology, 1968 («*Musicological Studies and Documents*», 21), e l'edizione curata dalla stessa, *Anonymous L'Homme armé Masses in Naples, Biblioteca Nazionale, MS VI E 40*, Stuttgart, 1981 («*Corpus Mensurabilis Musicae*», 85). In questo studio si dimostra l'impossibilità dell'origine italiana del manoscritto, ma la presenza nell'ultima pagina di esso di un epigramma adespoto in distici elegiaci rivolto a Beatrice, chiamata «*Serenissimam Ungarie Reginam*», dov'è anche detto che «*Charolus hoc princeps quondam gaudere solebat*», fa pensare che il codice fu regalato da qualcuno legato alla corte del duca di Borgogna a Beatrice, la quale nel 1501, lasciata Buda, poté riportarlo con sé a Napoli. Su questo repertorio e sul suo contesto v'è molto dibattito musicologico ancora in corso. Cito almeno: JUDITH COHEN, *Munus ab ignoto*, «*Studia Musicologica*», XXII, 1980, pp. 187-204; WILLIAM PRIZER, *Music and Ceremonial in the Low Countries: Philip the Fair and the Order of the Golden Fleece*, «*Early Music History*», V, 1985, pp. 113-153; RICHARD TARUSKIN, *Antoine Busnoys and the L'Homme armé Tradition*, «*Journal of American Musicological Society*», XXXIX, 1986, pp. 255-293; reazioni a quest'ultimo articolo nello stesso «*Journal of American Musicological Society*», XL, 1987, pp. 139 sg.; WOODLEY, *Tinctoris's Italian* cit., pp. 179 sg.; REINHARD STROHM, *Music in Late Medieval Bruges*, Oxford, Clarendon Press, 1985, pp. 95 sg., e Id., *The Rise* cit., pp. 466 sg.; da ultimo, BARBARA HAGGH, *The Archives of the Order of the Golden Fleece and Music*, «*Journal of the Royal Musical Association*», CXX, 1995, pp. 1-43. Manca sul codice, a quanto sembra, un vero expertise paleografico (e permane il mistero sullo stemma nero che campeggia in una sua pagina: quello di Carlo?). La posizione defilata dall'epigramma farebbe pensare ad una aggiunta posteriore.

interpretati come saggi-omaggio della polifonia franco-borgognona rivolti a mecenati napoletani, magari edotti di polifonia internazionale, come Beatrice. La tradizione delle messe su *L'homme armé* – che già Prizer³³ ha associato all'Ordine del Toson d'oro e alla Sainte-Chapelle di Dijon (capella destinata ufficialmente all'Ordine da Filippo il Buono nel 1432)³⁴, e che Strohm³⁵ ha ricondotto alle celebrazioni volute da Carlo il Temerario a Bruges verso la fine degli anni '60 – s'inscriverebbe, in questo caso, nel peculiare contesto della lotta del mondo cristiano contro i musulmani, ed alluderebbe alla campagna che forze congiunte ungheresi-borgognone stavano conducendo in quel tempo contro l'avanzata turca.³⁶

È indubbiamente forte la tentazione di attribuire a Tinctoris un ruolo in tutto questo. Ed è del resto anche molto suggestiva, in questo senso, l'ipotesi di Strohm, secondo la quale la messa *L'homme armé* dello stesso Tinctoris potrebbe essere stata composta in occasione dell'importazione a Napoli del Toson d'oro. Ma questa resta un'ipotesi da verificare.³⁷ Come pure, circa la compilazione dei codici **Mellon** e **Na VI.E.40**, non bisogna dimenticare che anche altri maestri nordici impiegati a quel tempo a Napoli (tra i maggiori: Vincenet, Dortenche, Villette, Cordier), come furono pagati per la copiatura di messali e di «libri di canto d'organo» (cioè polifonici), così potrebbero essere stati coinvolti nella compilazione dei codici musicali in questione.³⁸

Insomma, i due manoscritti potrebbero (e anzi dovrebbero a pieno titolo) inserirsi nella ideale 'rotta' di manufatti artistici che dalle Fiandre

³³ *Music and Ceremonial* cit.

³⁴ Cfr. anche DACRE BOULTON, *The Knights of the Crown* cit., p. 386 (sull'Ordine del Toson d'oro, pp. 356-396).

³⁵ *Bruges* cit., pp. 48 sg.

³⁶ Il biennio 1475-'76 vide il re Mattia Corvino particolarmente impegnato nella guerra contro i Turchi. Di lì a poco, inoltre, ci sarebbe stata la presa di Otranto (1480-81). Il testo stesso dell'epigramma citato recita a un certo punto: «Rex hostes fidei vincit. Regina colendo / Magnificat sanctum sublevat atque fidem». Sembra ovvio che i personaggi in questione siano qui Mattia Corvino e Beatrice. (Per un'ulteriore conferma del rapporto tra *L'homme armé* e la campagna anti-turca si veda quanto scritto *qui* alla nota 56).

³⁷ D'altra parte, non andrebbe sottovalutato il fatto che la messa di Tinctoris è, sul piano stilistico, difficilmente compatibile con quelle anonime del codice napoletano (cfr. COHEN, *Munus* cit.).

³⁸ ATLAS, *Music* cit., pp. 44 e 154 sg. Vincenet come artefice del **Mellon** è, dopo Tinctoris, il candidato più plausibile, visto che il codice include l'intera sua produzione profana (cfr. ATLAS, *op. cit.*, p. 70). Ci sarebbe poi anche quel «Johannes de Bruges», copista a Napoli dal 1474 al 1486, ricordato da Strohm (*Bruges* cit., p. 137). Su Vincenet cfr. ora PAMELA F. STARR, *Strange Obituaries: The Historical Uses of the per obitum Supplication, in Papal Music and Musicians in Medieval and Renaissance Rome*, ed. R. Sherr, Oxford, 1988, pp. 177-186. Prima di venire a Napoli, Vincenet era stato organista e cantore in Savoia dal 1450 al 1464. Era già morto nel 1479.

conduceva in Italia;³⁹ ma, diversamente da altri casi per i quali siamo certi di questa direttrice,⁴⁰ per essi necessitiamo ancora della prova risolutiva. (Una linea di ricerca tutta da esperire in quest'ottica, ed alternativa a quella – in fondo non così fruttuosa – degli scambi di delegazioni politiche, potrebbe essere quella della committenza 'mercantile' di prodotti musicali).

Quanto a Tinctoris, è un fatto certo che egli ebbe un ruolo nel trapianto dell'Ordine del Toson d'oro a Napoli, confermato dall'aver tradotto il testo degli Statuti dal francese in italiano. Ma è davvero possibile attribuire questo lavoro ad un fiammingo? Fermo restando quanto asserito da Woodley sulla sostanza linguistica di questa traduzione,⁴¹ proviamoci ora in una più approfondita disamina linguistica di essa.

In quanto traduzione dal francese, sarà lecito aspettarsi un qualche riflesso linguistico dell'originale.⁴² In secondo luogo, occorrerà verificare se il suo copista, sia stato o no il Cinico, abbia operato ed eventualmente quanto, nel sovrapporre al testo un personale sistema linguistico (nel senso, ad esempio, di un 'toscaneggiamento').⁴³

In realtà, il dato che balza subito agli occhi è che questa lingua, oltre a ad essere pressoché priva di gallicismi come di altre influenze linguistiche straniere (ma anche di vistosi tratti dialettali), appare massicciamente connotata in senso aulico-latineggiante. Tale tratto sarà forse stato deter-

³⁹ Su questo argomento cfr. l'esemplare studio di FERDINANDO BOLOGNA, *Napoli e le rotte mediterranee della pittura: da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, Napoli, 1977.

⁴⁰ Pensiamo, ad esempio, al libro di coro **Luc 238**, compilato a Bruges ma subito trasferito alla cattedrale di Lucca per volontà del suo committente, il ricco mercante toscano Giovanni Arnolfini (cfr. STROHM, *Bruges* cit., pp. 120 sg.). Strohm ha collegato il codice all'attività che il teorico inglese carmelitano John Hothby espletò nella città toscana dal 1467 al 1486.

⁴¹ *Tinctoris's Italian* cit., p. 178: «... the dialect of his text shows no obvious signs of Neapolitan, Catalan or Castilian influence, such as one might expect in a translation made presumably for largely pragmatic reasons of comprehension. The Tuscan Italian of the *Articoli*, indeed (give or take a few gallicisms and latinisations), in spite of its highly formalised context, can be viewed as convincing evidence for Tinctoris's rapid assimilation of the Petrarchan vernacular ...».

⁴² È da tener presente che a Napoli doveva già essere operante la riflessione teorica sui volgarizzamenti di Giovanni Brancati, celebre umanista della corte ferrandina, il quale decise di ritradurre la *Naturalis Historia* di Plinio, già tradotta dal Landino tra 1472-74, in una lingua 'mista', non fiorentina, né napoletana. Sul contesto delle traduzioni alla corte di Napoli, cfr. almeno NICOLA DE BLASI e ALBERTO VARVARO, *Napoli e l'Italia meridionale*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia*, dir. Alberto Asor Rosa, II.1, Torino, Einaudi, 1988, pp. 252-257; MIRKO TAVONI, *Il Quattrocento*, in *Storia della lingua italiana*, a cura di F. Bruni, Bologna, Il Mulino, 1992, pp. 70-74.

⁴³ Ma da questa accusa il Cinico è peraltro già stato 'assolto' da un attento linguista come Vittorio Formentin, editore di un altro testo napoletano trascritto dal celebre calligrafo: cfr. FRANCESCO GALEOTA, *Le lettere del 'Colibeto'*, a cura di V. Formentin, Napoli, Liguori, 1987, pp. 27-28.

minato dalla occasione iper-formale e normativa per la quale il testo stesso fu creato (gli Statuti dell'Ordine, appunto); ma andrà, per il resto, ricondotto anche agli usi di un preciso ambito scrittorio d'origine, un ambito necessariamente extra-fiorentino ed extra-toscano: l'ambito peculiare, come meglio si vedrà in seguito, di una scrittura di corte, o, per dirla con i linguisti, di una *koiné* cortigiana.⁴⁴

Abbondano esempi dell'imperante grafia etimologica latineggiante:⁴⁵ *h* etimologica (ad esempio, con il verbo avere, oppure in "homo"); nesi semi-consonantici *ct* e *pt* in luogo della assimilazione in *tt* (ess. "doctissimo", "septimo", ipercorrettismo "sacta"); scrizione *ps* in luogo di *s* semplice ("psalmi"); *x* in luogo della doppia *s* ("rixè", "fixi") ed in parole con suffisso latino *ex-* (tipo "excitazione", "excusasse"); affricata dentale *z* sostituita da *c* (es. "vicio"); *g* + vocale iniziale = *i* semiconsonantica (es. "iusticia"); cultismo è pure l'esito *-ate* in luogo della soluzione ossitona (es. "libertate"); congiunzione *et*.

Un *habitus* scrittorio che, in effetti, sarebbe in linea con gli usi propri (ma non esclusivi) del Cinico.⁴⁶ Ma ecco lo scrutinio propriamente linguistico.

Fonetica.

Nel vocalismo tonico osserviamo un generale livellamento sulla lingua letteraria (fiorentina), con qualche fenomeno di *koiné* locale:

- dittonghi: per gli esiti gallo-romanzi da *-arius*, c'è sia il toscano "cavaliere", che il dialettale "cancellere", oltre a "manere"(che è anche del toscano an-

⁴⁴ Dall'ormai ampia letteratura critica sulle lingue di *koiné* e sul volgare quattrocentesco, ci limitiamo a citare i 'classici' Maria Corti, *Introduzione a PIETRO J. DE JENARO, Rime e lettere*, Bologna, Commissione per i testi di Lingua, 1956; GIANFRANCO FOLENA, *La crisi linguistica del Quattrocento e l'«Arcadia» di I. Sannazaro*, Firenze, Olschki, 1952; ID., *Il linguaggio del caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991; MARCO SANTA-GATA, *La lirica aragonese*, Padova, Antenore, 1979; MAURIZIO VITALE, *Il dialetto ingrediente intenzionale della poesia non toscana del secondo Quattrocento*, «Rivista Italiana di Dialettologia», X, 1986, pp. 7-44; MIRKO TAVONI, *Il Quattrocento* cit. Sugli esiti dell'italiano e dei suoi dialetti moderni cfr., ovviamente, GERHARD ROHLFS, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, 3 voll., Torino, Einaudi, 1966-69.

⁴⁵ Grafia che comunque non ignora esiti normalizzati sul fiorentino: "ciascun", "sugecti" (da *b + j* latino), "chiesa" (con mancata palatizzazione del nesso latino *cl*), "udire", usato in alternativa a "audire" (con dittongo latineggiante).

⁴⁶ Cfr. la "Nota sulla grafia" del ms. Na XIII.G.37, in Formentin, *op. cit.*, pp. 123 sg. Altri tratti grafici del nostro testo: grafia *ss* in luogo di *sc* ("lasserà"); affricata dentale *z*, sia semplice che doppia, sostituita da *ç* ("sença", "grandeça"), e affricata palatale *g* scempia e doppia sostituita da sibilante (ess. "provisione", "presone", questo è costume grafico anche dialettale). Per un confronto con altri testi vergati o composti dal Cinico (tra cui verie traduzioni), cfr. DE MARINIS, *op. cit.*, I, pp. 42 sg.

- tico); “bono”, “homini”, sono forme dialettali suffragate dal latino; “noi”, non metafonetico, segue il modello fiorentino, contro la forma per lo più adottata al Settentrione (“nui”);
- chiusura in *i* di *e*: “eligere” (latinismo); “intrare” è estraneo al fiorentino (ma presente in Petrarca);
 - assenza dell’anafonesi fiorentina (es. “ingiongendo”), che è fenomeno tipicamente dialettale, senza supporto latino;
 - metafonesi per *e* chiusa romanza (“nigri”, “signo”), proprio dei volgari non solo meridionali, presente anche in voci verbali (“serimo”, “volimo”, “stabilimo”, “intendimo”, “havessino”).

Già più vistose, nel vocalismo atono, le colorature locali:

- metaplasmismi in voci verbali (“escire” e “esceno”, “deveno” e “devere”) (ma in Toscana presenti a Lucca);
- mancato innalzamento (fiorentino) da *e* a *i* protonica: sempre nelle serie suffissali (“represso”, “remandare”, “reservati”, “recepere”, “reparatione”), ma anche in “defese”, “securança” (nel Medioevo c’è però instabilità soprattutto nei prefissi *ri-* e *di-*; *e* prevale in lombardo, aretino, senese, umbro, romanesco, napoletano);
- non fiorentino (ma ‘panitaliano’, e in Toscana presente a Siena) è lo sviluppo di *e* in *a* protonica seguito da *r*, in specie nei futuri verbali della prima coniugazione (“restarano”, “donaremo” e “donara”, “giurara”, “paghara”, “conservara”); non così nella seconda coniugazione (“metterano”, “sera” e “serano”);
- assoluta predominanza del passaggio *i* a *e*: nella preposizione “de”, nelle proclitiche e nelle enclitiche (es. “mandarce”), come anche nei pronomi riflessivi (“se”, in luogo di “si”).

Colorature locali che diventano ben visibili nel consonantismo, dove sono ancora più accentuati gli usi suggeriti dal latino (e fatti propri da molta tradizione letteraria):

- scempiamenti e geminazioni: i primi frequenti ma non sistematici (“colare”, “avisare”, “obedire”, “facende”, “sugetti”, “aresti”), considerando che tradizione letteraria e latino consigliano la scempia; ancora più significativi quelli postonici (“viagio”, “magio”, “legere” e “elegere” e “eligere”, “fano”, “serano” e in tutti i futuri verbali), dove sembra agire più la volontà di aderire a modelli colti, che a costumi settentrionali (i dialetti meridionali, invece, consiglierebbe il raddoppio);
- nel settore sorde/sonore, mancata sonorizzazione in “matre” e in “scuto”, nel gruppo *cr/gr* (“secrete”), e in *q/g* (“sequente”), secondo una prassi meridionale;

- assibilazione: si veda quanto detto a proposito della grafia;
- casi di iper-conservazione latineggianti (“recepere” e “recepto”).

Morfologia

È qui che l'argine del fiorentino sembra tener meno di fronte a spinte locali:

- Nominale: poco connotanti i plurali in *e* (“arme”, “paese”, “frate” alternato a “frati”), propri anche del toscano letterario; “dio” è invece non toscano;
- lessico: qualche francesismo (ess. “complire”, “travaliano”, forse anche il frequente “tochante”, in senso di “concernente”, “riguardo” qualcosa);
- articoli: al singolare maschile “lo” (proprio del dialetto meridionale, ma modellato sull'antica prosa) è di gran lunga più usato del toscano “el”; il plurale maschile è invariabilmente “li”; preposizioni articolate “in lo” e “in la” assai più spesso di “nel” (sono le forme non contratte tipiche delle *koiné* dialettali, nobilitate da Petrarca); (manca il dialettale puro “inel”);
- la preposizione semplice in luogo della articolata, seguita da possessivo (“de nostra volonta”) sembra essere tratto distintivo napoletano;⁴⁷
- dimostrativi: “quelli” invece del palatizzato toscano “quegli”.

Verbi

- Dialettale, nei futuri verbali, la conservazione della protonica etimologica, sempre senza sincope (“anderanno” e “anderano”, “venerano” e “venera” e “venirite”, “havera”, “volera”, “mandarite”, “tenerite”); spesso anche all'infinito (“deponere”, “proponere”, “dicere”); proprio l'estraneità alla sincope è il tratto più marcatamente dialettale (notevole anche negli infiniti con pronomi oggettivo enclitico: “farene”, “portarelo”);
- sui futuri in *-ar-* vd. sopra;
- al presente indicativo, la desinenza in *-emo* delle Ie persone plurali (“have-mo”, e verbi modali “volemo”, “facemo”, “desideramo”, “ordinamo”, con varianti con esiti assimilativi “volimo”, “stabilimo”, “intendimo”, “serimo”) è presente nel toscano letterario antico (tra cui Dante), ma d'altronde è assai estesa al settentrione (con tipica sostituzione della desinenza *-amus* con *-emus*); l'esito assimilativo in *-imo* sembra meridionale;

⁴⁷ Cfr. FORMENTIN, *op. cit.*, pp. 63-64.

- la desinenza in *-eno* delle IIIe persone plurali (“deveno”, “esceno”) è generale di *koiné* (il fiorentino è in *-ano*);
- participio passato: alcune forme deboli in *-uto* (“convinciuto”, “receptuto”), sono dialettali (sia napoletane che di altri dialetti);
- il condizionale in *-ia* (“poteria”), contro il toscano *-ei*, è delle *koiné* settentrionali come meridionali, ed ha l’avallo di Petrarca.

Sintassi

Ci limitiamo a segnalare alcuni casi di coordinazione verbale ‘rilassata’ abbastanza ordinari:

- uso dell’infinito, retto da verbo di volontà, in luogo del congiuntivo finale (“volemo essere chiamato” e non “volemo che sia c.”);
- uso del costrutto “essere tenuto” + verbo, senza preposizione coordinante *a*, oppure con *de*;
- impiego pleonastico della preposizione *a*: “fare a sapere”.

Una volta accertata la natura di ‘lingua di *koiné*’ (che non è esattamente la stessa cosa del «Tuscan Italian» riconosciuto da Woodley), si profila la difficoltà di localizzarla più specificamente, difficoltà dovuta alla depurazione dai caratteri locali tradizionali, nonché al massiccio ausilio di forme latineggianti ‘panitaliane’.⁴⁸ Mancano, ad esempio, i fenomeni più caratterizzanti del dialetto napoletano (come dittonghi metafonetici in sillaba chiusa, betacismo, rotacismo, raddoppiamenti, condizionale in *-aggio*), pur non mancando retaggi di usi locali (quasi sempre confermati dal latino o dall’uso letterario).

D'altronde, l’adesione alla lingua di *koiné* (che è per definizione riferita all’area padana), anti-toscana, non è certo assoluta, quanto piuttosto all’insegna di un certo ibridismo. E l’ibridismo sembra appunto essere il carattere più spiccato del volgare ‘culto’ scritto a Napoli. Molto significativo, a nostro avviso, è l’esplicito riferimento ad una traduzione «in lingua italiana» (e non semplicemente ‘in volgare’), in cui sembrano echeggiare le parole del succitato Brancati (altro illustre traduttore), circa il perseguimento di una lingua mista, immediatamente comprensibile a Napoli (e al Re), ma anche sovra-regionale.

⁴⁸ Cfr. FOLENA, *Il linguaggio del caos* cit., dove questo carattere è giustamente messo in relazione con «un’epoca di fitti scambi culturali, in cui gli uomini, mercanti, diplomatici, cortigiani, artisti e letterati, hanno viaggiato come in pochi altri tempi» (p. 6).

In conclusione, a noi pare poco probabile che Tinctoris possa essere stato l'artefice materiale di un testo che riflette le tante ambiguità del volgare della corte ferrandina: un volgare, ripetiamo, che non coincide col Toscano (pur essendone influenzato), e che non si sarebbe potuto imparare leggendo *tout court* Petrarca o Boccaccio. Saremmo propensi a credere, invece, che il compito di tradurre fu assunto da qualcun altro (non c'è ragione di escludere il Cinico), e che il nome di Tinctoris figurò nel testo solamente a titolo di riconoscimento di un suo ruolo 'diplomatico' svolto in questa vicenda.

Torniamo al quadro storico. La presenza del teorico in una delle ambascerie sopra menzionate sembra sfuggire ad ogni possibile documentazione. Ad esempio, la supposizione, da parte di Woodley, secondo la quale il teorico fece parte dell'imponente corteo al seguito di Federico nel citato suo viaggio nelle Fiandre – dove si sarebbe procurato i materiali per assemblare i codici – non trova il conforto dei documenti relativi a quest'episodio.

Il nome di Tinctoris non è infatti presente in una coeva *Lista de quelli che vennero con lo ill. mo D. no Federico de Aragonia* nel suddetto viaggio – lista sinora sfuggita ai musicologi –,⁴⁹ a meno di non volerlo identificare con un «lo Burgognone» citato a un tratto, senza altre precisazioni (ma si noti che come musicisti vengono espressamente citati un «Comparino trombetto» e «tre tamborini»).

C'è poi una lista consimile, approntata da Cicco Simonetta,⁵⁰ relativa al passaggio per Milano della comitiva (27 gennaio 1475), nella quale come musicista è citato soltanto (ma significativamente) un «Teraldo, museco maggior», altrimenti ignoto (e sfuggito persino ad Atlas, a meno di non volerlo identificare con un Joan Trirardes, segnalato come cantore a Napoli nel 1451). Sempre il Simonetta ci informa anche che, in data 7 maggio dello stesso anno, Pere Brusca, il noto cappellano maggiore di re Alfonso prima e di Ferrante poi, passò da Milano, diretto appunto in Borgogna per ricongiungersi con don Federico.

Non c'è, infine, alcuna menzione di musicisti correlabili a don Federico nei citati *Dispacci* degli ambasciatori milanesi presso la Borgogna

⁴⁹ La lista fu compilata da certo "Ector Spina apresentatore", ed è contenuta nel ms. **Na XXVI.C.5** ("Documenti aragonesi 1458-1532": copie moderne dei documenti originali), al fascicolo n° 11. La presenza di questo Spina nell'*entourage* di don Federico è confermata da una sua menzione nei citati *Dépêches des ambassadeurs milanais*.

⁵⁰ *I diari* cit., pp. 151-152.

(che pure riferiscono di un suo seguito di circa 400 persone, sulla via del ritorno per Napoli).⁵¹

Altri elementi forse utili alla ricostruzione dello sfondo biografico di Tinctoris potrebbero venire dalle dediche e dalle citazioni presenti nei suoi trattati di svariati musicisti e cantori. Escludendo i casi in cui la citazione è solo un riferimento ad un'*auctoritas* musicale e la dedica appare chiaramente un omaggio ad un maestro del passato, restano nomi di dedicatari e compositori a noi meno noti o semi-sconosciuti, i quali avrebbero potuto condividere la condizione di amici personali di Tinctoris, o quella di suoi corrispondenti quando egli era a Napoli. Eccone un elenco (sono esclusi, quindi, Johannes Ockeghem e Antoine Busnois, illustri dedicatari del *Liber de natura et proprietate tonorum*):⁵²

- Johannes de Lotinus, dedicatario dell'*Expositio manus*, è il medesimo «Joanni Lothin» o «Jo. Lotinus Dinantinus» (da Dinant) menzionato tra i musicisti napoletani nel documento dell'ottobre 1480,⁵³ ed è anche ricordato nel *De inventione* (p. 33), in un breve elenco di 'soavissimi cantori' contemporanei, assieme a Ockeghem e ad altri fiamminghi affatto ignoti;
- Jacques Frontin, dedicatario del *Liber imperfectionum*, del quale non si hanno altre notizie;
- Martin Hanard, dedicatario del *Tractatus de notis et pausis*, è chiamato da Tinctoris «canonico cameracensi ac apostolico cantori», e fu infatti canonico di Cambrai e membro della Cappella papale dal dicembre 1468 sino (almeno) al 1482;⁵⁴
- Guillelmus Guinandi, 'proto-cappellano del duca di Milano', dedicatario del *Tractatus alterationum*, potrebbe essere identificato, giusta la proposta

⁵¹ L'unica eccezione è per il celebre cantore fiammingo Jean Cordier: su di lui cfr. RICHARD J. WALSH, *Music and Quattrocento Diplomacy: The Singer Jean Cordier between Milan, Naples and Burgundy*, «Archiv für Kulturgeschichte», XL, 1978, pp. 439-442; FRANK D'ACCONE, *The Singers of S. Giovanni in Florence during the 15th Century*, «Journal of American Musicological Society», XIV, 1961, pp. 307-358: 323, note 45 e sg.; STROHM, *Bruges* cit., pp. 37-38. Celeberrimo cantore nativo di Bruges, fu nel 1467 a Firenze, a Roma nel 1469, quindi a Napoli, dal 1474 al '77 a Milano, poi alla corte asburgica, con frequenti ritorni a Milano e a Bruges.

⁵² Su Ockeghem ci limitiamo a segnalare il recentissimo *Johannes Ockeghem. Actes* cit.; Su Busnois, cfr. PAULA M. HIGGINS, "In hydraulis" Revised: *New Light on the Career of Antoine Busnois*, «Journal of American Musicological Society», XXXIX, 1986, pp. 36-86; EAD., *Antoine Busnois and the Musical Culture in Late Fifteenth-Century France and Burgundy* (Ph. D. diss., Princeton, 1987). Da queste ricerche emerge che è probabilmente a Tours, intorno al 1465, che i due maestri si incontrarono.

⁵³ Si veda la sintesi biografica sopra riportata, sotto "II periodo".

⁵⁴ Allo stesso è attribuito un arrangiamento della chanson *Le Serviteur* di Dufay, trasmesso dalla raccolta *Canti C numero cento cinquanta* di Ottaviano Petrucci, Venezia, 1504, e dal ms. **BQ 16**. Cfr. Seay, introduzione a TINCTORIS, *Opera theoretica* cit., p. 16.

di Woodley, con Antonio Guinati, maestro di cappella di Galeazzo Maria Sforza a Milano intorno dal 1472-73; quest'ultimo era stato in precedenza abbate e maestro di cappella della duchessa Jolanda di Savoia, e da lui il duca Galeazzo Maria aveva ascoltato la chanson – 'quodlibet' *O rosa bella / Hé Robinet* ordinando nel '72 che gli fosse spedita a Milano;⁵⁵ il 'quodlibet' ci è effettivamente giunto nello chansonnier **EscB**, ed è anche citato come esempio – variato rispetto alla versione di **EscB** – nel *Proportionale musices* (III, iv);⁵⁶ nella introduzione al *Tractatus alterationum* c'è anche la risposta ad un innominato cantore milanese, sottoposto di Guinandi, che riteneva erroneamente aver scovato un errore notazionale nella sconosciuta messa *Nos amis* dello stesso Tinctoris;

- Johannes Stockem, dedicatario del frammentario *De inventione et usu musice*, fu dapprima cantore a Liegi (dove Tinctoris ricorda di averlo una volta incontrato) quindi alla corte ungherese tra 1481-86 – corte che Tinctoris menziona nella dedica, inviando i suoi saluti a Beatrice, «Ungarorum ac Bohemorum reginam ... in qua musicorum unicam spem ac rationem hucusque posui» –, dopo di che per un brevissimo periodo a Firenze, e infine

⁵⁵ Il duca chiese al suo ambasciatore in Savoia che gli si volesse «dare Robineto notato sul'ayre de Rosabella... havendo bona advertentia ad fargli mettere quelle parole medesime dice el prefato Abbate quando canta Robineto» (cfr. EMILIO MOTTA, *Musici alla corte degli Sforza. Ricerche e documenti milanesi*, Milano 1887/R Genève, 1977, pp. 303, 313, 514 sg.; cito dalla ristampa). David Fallows (comunicazione personale allo scrivente) ipotizza che Tinctoris abbia confuso e fuso in uno solo i nomi di due distinti personaggi, Antonio Guinati e Guglielmo Guarneri, i quali furono in effetti colleghi alla corte di Savoia. Per il Guarneri si veda appresso.

⁵⁶ Sul codice (di cui è incerta l'origine, contesa tra Milano e Napoli): EILEEN SOUTHERN, *El Escorial, Monastery Library, Ms. IV. a. 24*, «Musica Disciplina», XXIII, 1969, pp. 41-79; EADEM, ed., *Anonymous Pieces in the Ms. El Escorial IV. a. 24*, New York, American Institute of Musicology, 1981 («Corpus Mensurabilis Musicae», 88); NINO PIRROTTA, *Su alcuni testi italiani di composizioni polifoniche quattrocentesche*, «Quadrivium», XIV, 1973, pp. 133-157; MARTHA HANEN, ed., *The Chansonnier El Escorial IV. a. 24*, 3 voll., Henryville-Ottawa-Binningen, Institute of Mediaeval Music, 1983 («Musicological Studies», 36/1); DENNIS SLAVIN, comunicazione al «Journal of American Musicological Society», XXXIX, 1986, pp. 217-222; GERALD MONTAGNA, *Johannes Pullois in Context of his Era*, «Revue Belge de Musicologie», XLII, 1988, pp. 83-117; D. SLAVIN, *On the origins of Escorial IV. a. 24*, «Studi Musicali», XIX, 1990, pp. 259-303; GIANLUCA D'AGOSTINO, «Più glie delectano canzone veneciane che francesi». *Echi di poesia italiana alla corte napoletana di Alfonso il Magnanimo*, «Musica Disciplina», XLIX, 1995, pp. 47-77.

L'esempio del *Proportionale* è *O rosa bella / L'omme lomme lomme armé et robinet*, con doppia citazione al tenor dei motivi – peraltro assai simili – *L'homme armé* e *Et Robinet* (il risultato finale è quindi una sorta di citazione al quadrato, o un intarsio di citazioni, operato forse mnemonicamente). Un altro 'quodlibet' con al tenor la melodia *L'homme armé* è nel codice **Melion** (cc. 44v-45) e in altre fonti (una delle quali con attribuzione a Robert Morton): *Il sera pour vous combatu / lome lome lome armé*. Vi è citato, a mo' di improbabile eroe contro i Turchi, un tale Simon le Breton, personaggio realmente vissuto, cantore attivo dal 1431 al 1464 presso la cappella borgognona, poi a Bruxelles e a Cambrai; cfr. PERKINS-GAREY, *op. cit.*, I, p. 6, II, p. 333; cfr. anche ROBERT MORTON, *Collected Works*, ed. Allan Atlas, New York, Broude Bros. Lim., 1981 («Masters and Monuments of the Renaissance», 2). (A titolo di curiosità, si noti che una fonte di questo componimento è il **Parma 1158**, autografo del Gaffurio contenente alcuni suoi trattati e qualche chanson, databile ante-1474).

alla Corte papale;⁵⁷ (da questi dati e da altri di ordine tipografico si può dedurre che il *De inventione* venne composto ai primi anni '80, ma per questo si veda avanti).

Non è facile dire se la scelta dei dedicatari obbedì a motivi biografici, ad esempio di contiguità geografica tra l'autore ed i personaggi nominati. Un'affermazione di questo tipo potrà valere per Johannes Lotinus, il quale fu effettivamente collega di Tinctoris a Napoli (ma ciò non vieta di pensare che i due si conoscessero già da prima). Incerto è poi il caso di Guglielmo Guinandi *alias* (?) Antonio Guinati, ma si potrebbe comunque pensare ad un rapporto privilegiato tra i due musicisti che avrebbe funto anche da anello di congiunzione tra le cappelle musicali di Napoli e Milano. Rafforzano questa affermazione motivi repertoriali (il citato 'quodlibet' *O Rosa bella / Hé Robinet*, circolato da Milano a Napoli), nonché quello che pare essere stato uno spunto di cronaca (la bonaria reprimenda di Tinctoris all'indirizzo dell'ignoto cantore al servizio del Duca di Milano). (Resta comunque un mistero la ragione per la quale Tinctoris non abbia fatto alcuna menzione nei suoi trattati a celebri maestri attivi presso la medesima cappella sforzesca durante gli anni '70: Martini, Weerbecke, Compère, Agricola).

Hanard è uno dei tanti musicisti che Tinctoris poté conoscere a Cambrai (prima del suo trasferimento a Roma). Stockem doveva essere un altro suo conterraneo, sebbene la dedica del *De Inventione* andrà intesa nel quadro dei rapporti – non documentati, ma che Tinctoris probabilmente tenne – con la corte di Beatrice in Ungheria (di cui un'altra spia sarebbe la succitata lettera del Vāradi).

Esaminati i dedicatari, rimane da vagliare se le citazioni repertoriali (ed i commenti ad esse allegati) possano avere valore ai fini della rico-

⁵⁷ Su Stockem cfr. F. D'ACCONTE, *Neglected Composers in Florentine Chapels*, «Viator», I, 1970, pp. 263-288: 272; ora P. STARR, *Josquin, Rome, and a Case of Mistaken Identity*, «The Journal of Musicology», XV, 1997, pp. 43-65. La studiosa ha scoperto che a Roma il musicista era anche noto sotto il nome di Johannes de Prato (o de Pratis), attivo presso la cappella papale tra 1486 e 1487. Su un altro documento vaticano recante forse la data del suo trapasso (1487) si discute tra gli studiosi. Infatti le sue opere superstiti sono tutte tramandate da fonti più recenti di questa data. Stockem è autore di un *Ave maris stella* conservato nel codice **Per 1013** – vergato da un «Jo. Materanensis» a Venezia ai primi del secolo XVI, e contenente svariati esempi musicali desunti proprio dai trattati di Tinctoris: cfr. A. SEAY, *An "Ave Maris Stella" by Johannes Stockem*, «Revue Belge de Musicologie», XI, 1957, pp. 93-108, e BLACKBURN, *A Lost Guide* cit. Sue inoltre cinque chansons conservate nella raccolta *Harmonice musices Obedecaton* A stampata da Ottaviano Petrucci, Venezia, 1501 (ed. HELEN HEWITT, Cambridge, Mass., 1942), e altre tre in *Canti C*, più un *Gloria* nei *Fragmenta missarum*, pubblicati da Petrucci nel 1505. Cfr. anche B. BLACKBURN, *Petrucci's Venetian Editor: Petrus Castellanus and His Musical Garden*, «Musica Disciplina», XLIX, 1995, pp. 29-30.

struzione biografica.⁵⁸ Di certo esse sono lo specchio della cultura musicale di Tinctoris, una cultura che, con ogni probabilità, egli per lo più si formò negli anni trascorsi a Cambrai e, dopo, nella valle della Loira, tra Chartres e Orléans, ma forse anche tra Tours e Bourges (da dove, peraltro – nulla vieta di pensarlo – il teorico poté mantenere i contatti con cattedrali e chiese collegiate fiamminghe, tra quelle attivissime nella produzione polifonica: Bruges, Bruxelles, Lille, Anversa, Liegi).⁵⁹ Per la cattedrale di Cambrai sappiamo che passarono⁶⁰ – siano stati oppure no sotto l'ala di Dufay – i vari Ockeghem, Busnois, Regis, che Tinctoris elegge puntualmente quali capiscuola della 'seconda maniera' musicale, dopo quella dei Dufay, Dunstable, Binchois: si vedano il prologo del *Liber de arte contrapuncti*, e ancor più, il penultimo capitolo dell'opera (III, viii) dove vengono tutti nuovamente richiamati ed elogiati per aver conseguito la *varietas*, il più alto ideale estetico da perseguire nell'arte e in musica, secondo i classici precetti di Orazio e Cicerone. Il legame tra Cambrai e questi compositori (comprendendo anche Tinctoris, Caron e Faugues) sembra venire ribadito anche dall'essere tutti citati in una celebre sequenza nel mottetto *Omnium bonorum plena* di Loyset Compère, che fu quasi certamente composto proprio in quella città.⁶¹

Di Guillierrmus Faugues sappiamo solo che fu 'maître des enfants' alla Sainte-Chapelle di Bourges nel 1462.⁶² Sembra che Tinctoris abbia

⁵⁸ Le informazioni sui compositori citati nel seguito sono tratte dal *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. S. Sadie, London, Macmillan, 1980, *sub voce*. Integrazioni e correzioni eventuali provengono da contributi di volta in volta citati.

⁵⁹ Cfr. per questo STROHM, *The Rise* cit., pp. 435 sg.

⁶⁰ Cfr. WRIGHT, *Dufay at Cambrai* cit., specie pp. 221 sg. Dai registri della cattedrale sappiamo anche di una notevole attività di copiatura di musica per il coro: un'anonima messa di Caron nel 1472, una messa *L'homme armé* di Regis ed una anonima di Faugues nel 1462-63.

⁶¹ Il cui testo comprende appunto una preghiera di intercessione per quattordici musicisti: Dufay, Busnois, Caron, Tinctoris, Ockeghem, Des Pres, Corbet, Faugues, Molinet, Regis, Compère stesso, più altre figure minori – Dussart, de Brelles, Hemart – chiaramente legate alla cattedrale di Cambrai. Le fonti sono i manoscritti **Tr 91** e **S.P.B 80**. Il *tenor* utilizzato è quello della chanson *De tous biens pleine est ma maistresse* di Hayne van Ghizeghem. La data di composizione del mottetto è tra il 1468 ed il 1474 (cfr. DAVID FALLOWS, *Dufay*, London, Dent, 1982, pp. 77 sg.). L'occasione per questa composizione fu probabilmente la consacrazione della cattedrale di Cambrai nel 1472.

⁶² Cfr. PAULA HIGGINS, *Tracing the Careers of Late Medieval Composers: The Case of Philippe Basiron of Bourges*, «Acta Musicologica», LXII, 1990, pp. 1-28; CHRISTOPHER REYNOLDS, *Papal Patronage and the Music of St. Peter's 1380-1513*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1995, specie pp. 187 sg., propone l'identificazione di Faugues con Guillaume de Mares de Francia, cantore alla cappella sistina 1472-'78; nativo forse della Normandia, questi era stato attivo (oltre che a Bourges) a Evreux e Chartres dalla metà degli anni '60. Faugues sarebbe stato, secondo lo studioso, anche l'artefice della copiatura delle sue messe nei libri di coro della Bibl. Vaticana (cfr. anche CH. REYNOLDS, *The Origins of San Pietro B 80 and the Development of a Roman Sacred Repertory*, «Early Music History», I, 1981, pp. 257-304).

avuto consuetudine con le sue messe, non solo perché ne cita due su un totale di quattro a lui attribuite, ma anche (e soprattutto) perché le sue attribuzioni divergono (e quindi sono indipendenti) da quelle fatte nelle fonti superstiti. La messa *Le Serviteur* (su *tenor* di Dufay) è attribuita a Ockeghem nel ms. **Tr 88**; *Vinus, alias Vinnus vina*, è anonima ed *unicum* nel ms. **C.S.51**, ma scritta di seguito alla messa *La basse danse* attribuita a Faugues; (le altre due sono la messa *Je sui en la mer* (ms. **Mod M.1.13** e la messa *L'homme armé*, conservata nei mss. **C.S.14, Ver 761, e Mod M.1.13**; ma altre due o tre messe trasmesse dal codice **S.P.B 80** gli sono state attribuite su basi stilistiche da Reynolds).⁶³

Su Caron permane un problema identificativo ed un vuoto documentario. Si contendono l'identificazione col compositore: «Jean Caron», *petit vicaire* a Cambrai 1455-58, un «Carron» cantore presso Carlo il Temerario nel 1475, «Philippe Caron», citato nel coro dei fanciulli di Cambrai nel 1471; «Caron», «F. Caron», «Philippon» sono i nominativi sotto i quali le fonti recano suoi pezzi; «Firminus», cioè Phirmin, è il nome sotto cui lo conosce Tinctoris. Il fatto che molte chansons sopravvivano in codici italiani e fiorentini (13 nel ms. **F 229**, 17 nel ms. **Par 15123** [“Chansonnier Pixérécourt”]), e che una sia con testo italiano (*Fuggir non posso*), non è sufficiente per ipotizzare che il compositore abbia lavorato in Italia.⁶⁴ Due sono i “carmina” citati da Tinctoris, dei quali uno è assai diffusamente testimoniato (*Helas que pourra*), mentre l'altro (*La Tri-daine a deux*) è noto solo attraverso tale testimonianza.

Nuova luce sulla biografia di Johannes Regis è stata di recente gettata da David Fallows.⁶⁵ Il suo periodo di attività a Cambrai sotto la guida di Dufay non sembra poter esser caduto nei primi anni '60 – come generalmente si riteneva –, ma almeno una quindicina di anni prima (infatti dal 1451 Regis fu stabilmente a Soignies). Ciò significa che il Regis copista di musica a Cambrai non è la stessa persona del nostro compositore. Questo tuttavia non esclude che la sua messa *L'homme armé* – associata da Tinctoris (*Proportionale III, v*) a quella omonima di Busnois per

⁶³ *Papal Patronage* cit., pp. 172-186. Le opere sono editate da George C. Schuetze, Brooklyn, Institute of Medieval Music, 1959.

⁶⁴ Ma REYNOLDS (*Papal Patronage* cit., pp. 203 sg.) ha suggerito che anche Caron fu a Roma, nello stesso tempo di Pullois. Le sue opere (che comprendono ben cinque cicli messali, uno dei quali sul *tenor* de *L'homme armé*) sono editate da James Thomson (*Les Oeuvres complètes de Philippe Caron*, 2 voll., Brooklyn, Institute of Medieval Music, 1971-76).

⁶⁵ D. FALLOWS, *The Life of Johannes Regis, ca. 1425 to 1496*, «Revue Belge de Musicologie», XLIII, 1989, pp. 143-172. Conferme ed integrazioni alle asserzioni di Fallows sono venute da P. STARR, *Southern Exposure: Roman Light on Johannes Regis*, «Revue Belge de Musicologie», XLIX, 1995, pp. 27-38.

l'uso errato (derivato da Domarto) del segno «circulus perfectus cum cyphra 2» (cioè: O 2) per significare il modo minore perfetto – possa essere identificata con quella che i registri di Cambrai dicono essere stata copiata negli anni 1462-63. Semmai, la mancata coincidenza tra la redazione del passaggio fatta da Tinctoris e la copia della messa trasmessa, in *unicum*, dal codice **C.S.14**, induce a credere, con Fallows, che Regis abbia scritto due diverse messe *L'homme armé* (o, in alternativa, che il copista del codice vaticano abbia rimanipolato la sua versione).⁶⁶

Come abbiamo già detto, Tinctoris non difettava di senso storico. Le sue citazioni del repertorio sono sì funzionali alle questioni tecniche in esame, ma sembrano anche disporsi sovente secondo una logica temporale o, quantomeno, sembra esserci attenzione nel distinguere i maestri della generazione coeva da quelli delle precedenti. Johannes Pullois e Petrus de Domarto sono, appunto, maestri della generazione precedente a quella del teorico. Del primo – il quale, brabantino come Tinctoris, lavorò alla cattedrale di Anversa e fiorì nella Cappella papale tra il decennio 1440-50⁶⁷ – è citata soltanto una perduta messa *Et in terra*. Di Domarto – che Strohm ha identificato⁶⁸ con Pierre Maillart, nativo di Bruges e attivo nella prima metà del secolo tra Parigi, Bruxelles e Bruges, nonché amico di Dufay – Tinctoris ricorda nel *Liber de imperfectione notarum* (I, “duodecima regula generalis”) una *Missa quinti toni irregularis* e in vari luoghi dei trattati una messa *Spiritus almus* che in effetti ebbe grande diffusione ed influenza.⁶⁹

Tinctoris non cita pezzi profani di questi due autori (quegli stessi pezzi che, invece, abbondano nel citato **EscB**); ma qualche parola su di essi andrebbe forse spesa soprattutto in relazione al problema della loro distribuzione nelle fonti. Tanto Pullois quanto Domarto sono stati rite-

⁶⁶ Per questa messa *L'homme armé* cfr. G. REESE, *Music in the Renaissance* cit., pp. 114-115.

⁶⁷ Adoperiamo per la Cappella papale i recenti contributi di REYNOLDS, *Papal Patronage* cit., e di P. STARR, *Music and Music Patronage at the Papal Court, 1447-1464* (Ph. D. diss., Yale University, 1987).

⁶⁸ «in all likelihood», cfr. *Bruges* cit., p. 124.

⁶⁹ La prima è conservata nel codice **S.P.B 80**, completata del *Kyrie* di un altro autore, Egidius Cervelli o Crispini, cantore papale dal 1461. La messa *Spiritus almus* è ricordata da Tinctoris ripetutamente, sempre in sede di critica. In due celebri luoghi del *Proportionale* (III, ii e III, iii), essa è posta in testa ad altrettante liste di compositori ed opere accomunate dal medesimo errore notazionale, lo «error anglorum». Tra i manoscritti che la contengono ci sono **Luc 238** e **C.S.14**. Per i caratteri innovativi della messa e l'attacco di Tinctoris, cfr. WEGMAN, *Petrus De Domarto's «Missa Spiritus almus»* cit.; cfr. anche STROHM, *Bruges* cit., pp. 123 sg., e ID., *The Rise* cit., pp. 416 sg.

nuti da Martha Hanen⁷⁰ vincolati ad un repertorio localizzato a Napoli (imperiato, appunto, sul codice ora in Spagna). Anche Strohm⁷¹ ha incluso detto codice, che peraltro contiene alcuni pezzi di chiara origine fiamminga, nel novero di quelli che poterono giungere sull'asse Bruges-Napoli. Ma poi l'accurata revisione di Gerald Montagna⁷² ha dimostrato che l'opera di Pullois (ma anche quella di Domarto) è tramandata da un ventaglio molto più ampio di fonti, e di conseguenza la convinzione che questi compositori – e con essi le attestazioni di **EscB** – parlassero una 'lingua' intesa segnatamente a Napoli, si è notevolmente incrinata (da allora, peraltro, gli interventi su questo codice sembrano essersi auto-alimentati di argomentazioni circolari).

Restano in piedi – sempre per il settore profano – le connessioni intentabili tra il 'repertorio'-Tinctoris ed il codice **Mellon**. In questa silloge è, ad esempio, contenuto il rondeau *Lome bany* (*L'omme banny de sa plaisance*) di Barbingant, preso a esempio di un'errata prassi notazionale (una nota aumentata non si può fare imperfetta) nel citato luogo del *Liber de imperfectione notarum* (I, "duodecima regula generalis"). **Mellon**, in effetti, è non solo l'unica fonte nota con tale attribuzione (in ciò contrastato dal codice **F 176**, che lo dà al francese Johannes Fedé *alias* Sohier), ma quella in cui in luogo del punto di aumentazione incriminato si trova una *Brevis*: denunciando, con tale sostituzione, una stretta aderenza al dettato di Tinctoris.⁷³ Barbingant, come compositore, è stato riscoperto solo da pochi anni da studiosi come Fallows e Montagna; secondo questi ultimi, il compositore è da considerare appartenente anch'egli alla generazione più 'antica', se è vero che esercitò una qualche influenza su Ockeghem (il cui virelai *Ma maistresse*, celebrato da Tinctoris nel *Liber de arte contrapuncti*, cita al suo interno il brano *Au travail suis* di Barbingant), Compère, e altri musicisti attivi probabilmente a Parigi verso la metà del secolo.⁷⁴

Il codice **Mellon** torna in gioco anche a proposito di quel Lerouge (o Le Rouge), che il *Proportionale* (III, ii) cita – per criticarne, nella messa *Mon cuer pleure* oggi scomparsa, un inaccettabile segno di 'prolatio

⁷⁰ *The Chansonnier El Escorial* cit., pp. 42-43.

⁷¹ *Bruges* cit., pp. 137 e sg.

⁷² *Johannes Pullois* cit.

⁷³ Su questo cfr. PERKINS-GAREY, *The Mellon* cit., II, p. 287.

⁷⁴ Cfr. D. FALLOWS, *Johannes Ockeghem: the Changing Image, the Songs and a New Source*, «Early Music», XII, 1984, pp. 218-230; G. MONTAGNA, *Caron, Hayne, Compère*, «Early Music History», VII, 1987, pp. 107-157. REYNOLDS, *Papal Patronage* cit., pp. 305 sg., propone che Barbingant fosse la stessa persona di un Gregorio, giunto a Roma nel 1462.

maior' – insieme a Domarto, Faugues, Pullois, Dufay e Barbingant. Gustave Reese⁷⁵ sospettava dovesse trattarsi del Guillaume le Rouge o Ruby che fu organista a Rouen alla fine del Trecento, poi attivo presso la corte di Filippo il Buono e poi (ma dal 1451 al '65!) presso quella del duca Charles d'Orléans. In realtà sembra improbabile che l'organista ed il compositore citato da Tinctoris, attivo alla metà del '400, siano la stessa persona. Quest'ultimo è autore di una messa *Soyez aprantziz* (trasmessa dai codici **Tr 90** e **S.P.B 80**) sul *tenor* della ballade inglese *So ys emprentid* forse di Walter Frye (attestata in almeno nove fonti, tra le quali, appunto, il codice **Mellon**), e del virelai *Se je fayz dueil* (parimenti in **Mellon**).⁷⁶

Oggi siamo resi coscienti, dalle analisi di Reynolds, che le messe di Lerouge, Pullois, Faugues e Barbingant sono immesse in una rete di relazioni reciproche che inducono a credere che i loro autori si conobbero vicendevolmente (ciò, appunto ha spinto Reynolds a cercare per ciascuno tracce – in verità non sempre concrete – di un soggiorno romano). Sarà un caso che questa sequenza di nomi è la stessa proposta da Tinctoris?

Da questa rassegna di nomi sono finora rimasti esclusi ancora altri 'minori', i quali potrebbero avere avuto contatti diretti con Tinctoris:

- A Pasquin è attribuita nel *Proportionale* (I, vi) una *Missa authentici prothi irregularis*, altrimenti sconosciuta: ci è noto solo per un'altra sua messa, *Da pacem domine*, trasmessa dal codice **C.S.41**, nonché per la menzione che ne fa Guillaume Cretin nel lungo elenco di musicisti contenuto nella *Déploration sur le trépas de Jean Okeghem* (edita tardivamente nel 1527);
- Jean Bourbert è citato nel *Proportionale* (III, iii) per aver seguito Domarto nell'impiego erroneo di un certo segno per l'aumentazione, insieme a Regis, Caron, Faugues, Courbet (e molti altri): fu 'succentor', come Domarto, alla cattedrale di Bruges tra 1452 e 1461;⁷⁷
- Courbet è forse lo stesso Corbet annoverato nel mottetto *Omnium bonorum plena*, il quale a sua volta potrebbe essere la stessa persona di un Cor-

⁷⁵ *Music in the Renaissance* cit.

⁷⁶ La ballade è citata anche in un elenco di incipit di chansons, rinvenuto nel codice **Ottob. 251**: cfr. FABIO CARBONI e AGOSTINO ZIINO, *Un elenco di composizioni musicali della seconda metà del Quattrocento*, in *Musica Franca. Essays in Honor of Frank A. D'Accone*, ed. I. Alm, A. McLamore, C. Reardon, New York, 1996, pp. 425-487.

Anche per Le Rouge, Reynolds propone un'identificazione con un cantore attivo a Roma intorno alla metà del secolo, chiamato Robino.

⁷⁷ Cfr. STROHM, *Bruges* cit., p. 25.

- bie cantore papale tra 1456-86 (il cui vero nome era Johannes Jorland, nativo di un villaggio vicino Amiens);⁷⁸
- Jean Escatafer detto Cousin, al quale il *Proportionale* (III, v) attribuisce un'altrimenti ignota messa *Nigra sum* (*Nigrarum?*), fu collega di Ockeghem presso la corte di Carlo di Borbone (1446-48) ed in seguito presso la "Chapelle Royale" francese (1461-75);
 - Eloy (d'Amerval) è il noto poeta e musicista francese, attivo prima presso la corte di Savoia al tempo di Dufay (1455-57), poi in quella di Charles d'Orléans (1464-65), infine a Sainte Croix di Orléans, dove poté con ogni probabilità conoscere Tinctoris; fu autore di un *Livre de la déablerie* (Paris, 1508, ma scritto già da molti anni prima) dove si parla anche di musica e dove sono citati, in un corposo elenco di glorie musicali ormai in Paradiso, lo stesso Tinctoris, Barbingant e Guillaume Le Rouge. Tinctoris lo elogia esplicitamente per essere «in modis doctissimus». Il *Proportionale* (III, v) ne cita una messa «super antiphona Dixerunt discipuli ad beatum Martinum» che è un altro *unicum* del codice **C.S.14**;⁷⁹
 - Jacobus Carlerii, citato in un elenco di celebri compositori nel capitolo XIX del *Complexus*, potrebbe essere identificato, giusta la proposta di Strohm, con Egidius Carlerius (professore di teologia a Cambrai 1390-1472), autore di un *Tractatus de duplici ritu cantus ecclesiastici in divinis officis* cui appunto il *Complexus* deve molta sua materia (in alternativa, Strohm propone che Jacobus fosse un relativo di Egidius);⁸⁰ nell'elenco compaiono, tra i 'moderni', anche Regis, Caron, Morton e, significativamente, Obrecht, che tra 1481-84 fu 'succentor' a Bergen-op-Zoom, quindi a Cambrai, e tra 1485-91 a Bruges (dacché Tinctoris ne parla come di un riconosciuto maestro, è probabile che Obrecht non fosse ancora menzionato nella prima versione del *Complexus*, databile 1473-'75).⁸¹

Abbiamo appena abbozzato il non facile discorso sulle fonti impiegate da Tinctoris – condotto unitamente a dati biografici in un insieme di informazioni che speriamo essere stato non troppo caotico –.⁸² Sappiamo,

⁷⁸ Cfr. REYNOLDS, *Papal Patronage* cit., pp. 39-40, e STARR, *Music and Music Patronage* cit., pp. 145-148.

⁷⁹ Se ne annuncia ora un'edizione per opera di Philippe Vendrix.

⁸⁰ STROHM-CULLINGTON, *op. cit.*, p. 6.

⁸¹ Cfr. su questo WOODLEY, *Tinctoris's Italian* cit., pp. 191-194, e R. WEGMAN, *Born for the Muses* cit., pp. 73-74, nota n. 10.

⁸² Su questo argomento segnaliamo anche lo studio di JOHN BERGSAGEL, *Tinctoris and the Vatican Manuscripts Cappella Sistina 14, 51 and 35*, in *Studien zur Geschichte der Päpstlichen Kapelle. Tagungsbericht Heidelberg 1989*, hrsg. B. Janz, Città del Vaticano, 1994 («Capellae Apostolicae Sixtinaeque Collectanea Acta Monumenta», 4, «Collectanea» II) pp. 497-527. Ci sembra ecepibile, però, l'identificazione ivi proposta di un Giovanni Martino, citato in rela-

però, che una ricognizione analitica in questo senso è tutta da fare, e che occuperebbe uno spazio molto più vasto di quello a nostra disposizione. Sul versante della produzione secolare, **Mellon** (o un suo omologo) emerge comunque come un testimone tra i più accreditati tra quelli che poterono fungere da strumento presente sul tavolo di lavoro (o meglio, sul leggio) di Tinctoris.

Quanto al repertorio sacro, è indubbio che i libri di coro della Biblioteca Vaticana rivendichino una centralità in questo discorso: in particolare, è rilevante il fatto che il codice **C.S.14** abbia due *unica* (*L'homme armé* di Regis e la *Missa Dixerunt discipuli* di Eloy) in concordanza col *Proportionale*, e che il ms. **C.S.51** ne conti, da parte sua, uno (*Missa Vinus vina* di Faugues). Da considerare c'è anche il manoscritto romano **S.P.B 80**, che trasmette le messe *Spiritus almus* e *Quinti toni irregularis* di Domarto. D'altronde, già Seay⁸³ aveva indicato il **C.S.14** come una delle fonti con più concordanze (sette messe) con i trattati in questione, pur rilevando, nelle note a pie' di pagina, che in alcuni casi le versioni non coincidono (ma le ragioni di questa mancata corrispondenza possono essere molteplici).

La questione dell'origine di **C.S.14** e **C.S.51** è, com'è noto, alquanto controversa e dibattuta tra gli studiosi. A favore dell'origine napoletana (emanati, cioè, dalla cappella aragonese) c'è Adalbert Roth,⁸⁴ mentre per una genesi toscano-fiorentina si sono schierati Flynn Warmington (adducendo motivi legati all'iconografia) e Alejandro Planchart (considerando motivi repertoriali).⁸⁵ Invero, le ragioni di natura iconografica appariranno alquanto deboli a chiunque si limiti a considerare che i sovrani aragonesi avevano la «costante preoccupazione di acclimatare a Napoli l'arte fiorentina».⁸⁶ E tutti sanno – come gli storici dell'arte (da Bologna in poi) insegnano – che l'arte aragonese fu quantomai condizionata da

zione ai festeggiamenti del 1473 per la partenza di Eleonora d'Aragona alla volta di Ferrara (cfr. *qui* nota 30), con Johannes Martini, il celebre compositore al soldo di Ercole d'Este.

⁸³ Introduzione a TINCTORIS, *Opera theoretica* cit., p. 25.

⁸⁴ A. ROTH, *Studien zum frühen Repertoire der Päpstlichen Kapelle unter dem Pontifikat Sixtus' IV. (1471-1484). Die Chorbücher 14 und 51 des Fondo Cappella Sistina der Biblioteca Apostolica Vaticana*, Città del Vaticano, 1991 («Capellae Apostolicae Sixtinaeque Collectanea Acta Monumenta», 1); ID., *Napoli o Firenze? Dove sono stati compilati i manoscritti CS 14 e CS 51?*, in *La musica a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico*, a cura di P. Gargiulo, Firenze, Olshki, 1993, pp. 69-100.

⁸⁵ La Warmington ha prodotto sinora solo comunicazioni in convegni (ed ha anche, nel frattempo, cambiato idea, indicando non più Firenze ma il Veneto come area di provenienza); Planchart è intervenuto sul tema nel suo *Northern Repertories in Florence in the Fifteenth Century*, in *La musica a Firenze* cit., pp. 101-112.

⁸⁶ DE MARINIS, *op. cit.*, I, pp. 42-43, BOLOGNA, *op. cit.*, e inoltre si veda più avanti.

movimenti di importazione dal nord Italia e dall'estero. Quanto al repertorio, non ci pare che le concordanze con i trattati di Tinctoris siano un dato facilmente trascurabile (né, in fondo, c'è un così forte bisogno di pensare che i suddetti libri di coro siano stati fisicamente in possesso di Tinctoris, per giustificare le concordanze). A rafforzare l'argomento ci sarebbe anche l'enigmatica indicazione «libro teste regio» (postillata dal codice **Ghent**: «supple capellae regis Siciliae») dal quale l'autore afferma nel *Proportionale* (III, ii) di aver cavato il *Patrem (Credo)* di una messa di Binchois, che sembrerebbe alludere ad un corale dalle grandi dimensioni come appunto quelle di **C.S.14**. E ci sono, ancora, le concordanze con le opere del più famoso dei teorici coi quali Tinctoris fu in rapporto: Franchino Gaffurio (1451-1522).

Tra 1478 e 1480 circa è compreso il soggiorno a Napoli del musicista lodigiano, ed in questo intervallo (ma con l'esclusione del periodo in cui Tinctoris è registrato a Ferrara) sarà caduto l'incontro con Tinctoris. Tale vicenda è troppo nota agli studiosi per essere ora interamente ripercorsa.⁸⁷ Fermo restando che Tinctoris non cita mai Gaffurio, mentre è sempre quest'ultimo a citare il fiammingo (nel *Musices practicabilium libellum*, nel *Tractatus practicabilium proportionum* e finalmente nel *Practica Musicae*), interesserà qui ricordare che Gaffurio menziona nel suo *Tractatus practicabilium proportionum*⁸⁸ la messa *Spiritus almus* di Donmarto, la messa *L'homme armé* di Busnois, e soprattutto la messa *Vinus vina* di Faugues (*unicum* di **C.S.51**), negli stessi modi e con parole a volte

⁸⁷ Bastino i rinvii agli studi di A. CARETTA, L. CREMASCOLI e L. SALAMINA, *Franchino Gaffurio*, Lodi, 1951 e CLEMENT A. MILLER, *Gaffurius's Practica Musicae*, «Musica Disciplina», XXII, 1968, pp. 105-128; ID., *Early Gaffuriana: New Answers to Old Questions*, «The Musical Quarterly», LVI, 1970, pp. 367-388; vi veda anche la ricapitolazione di ATLAS, *Music* cit., pp. 80-82. La più ricca fonte d'informazioni su Gaffurio è la biografia scritta dal discepolo Pantaleone Melaguli ed allegata al *De harmonia musicorum instrumentorum opus*, dove c'è il famoso passo che dice che il musicista «cum Ioanne Tinctoris, Gulielmo Guarnerii, Bernardo Ycart, compluribusque musicis acutissime disserere non dubitaret». Inoltre, nella *Epistola secunda apologetica Franchini Gafurii* si legge: «Johannem Tinctoris, cum Neapoli ageret in humanis, nemini mortalium quam Franchino familiariorum fuisse suos: cum tractatum suum de Proportionibus fideliter castigandum commisit parioque castigatum recepit». Più tardiva, infine, ma comunque assai notevole, è la testimonianza del musicista e teorico napoletano Giovan Tommaso Cimello, che ricorda, a metà Cinquecento, il «molto reverendo Giovanni Tinctoris Capellano e Maestro di Cappella del Re Ferrante d'Aragona Re di Napoli... e così faceva Franchino Gaffurio che stava all'ora in Napoli Maestro di Cappella della Nunziata, suo carissimo amico» (dal trattato *Della perfezione delle 4 note maggiori*, ms. **Bo B 57**, c. 6v). Circa lo scambio di mottetti pedagogici tra i due maestri si veda BLACKBURN, *A Lost Guide* cit.

⁸⁸ Scritto poco dopo la dipartita da Napoli, ca. 1482, conservato nel codice **Bo A 69**, e destinato a diventare il quarto libro del *Practica musicae* (opera stampata a Milano nel 1496, ma di cui esiste una primitiva versione manoscritta, vergata nel 1487 nel ms. **Berg IV 37**).

identiche («inexcusabiles errores», «intolerabile signo», ecc.) a quelle adoperate da Tinctoris nei luoghi in cui egli le aveva discusse.⁸⁹ Evidentemente ci troviamo di fronte a un quadro repertoriale omogeneo e ben definito: quello sul quale Tinctoris, Gaffurio ed i loro colleghi esercitavano la loro esegesi.

Non a caso fu a Napoli, nel 1480, che Gaffurio diede alle stampe (per i tipi di Francesco di Dino fiorentino) il suo *Theoricum opus musicæ discipline*. Se è vero che l'assenza in quest'opera di riferimenti a Tinctoris è segno che il *Theoricum* era già in una fase avanzata quando Gaffurio giunse nella città partenopea, è altrettanto sensato dire che l'idea di stampare l'opera gli fu suggerita dall'aver trovato in essa le condizioni idonee – la giusta ricettività culturale, o qualche precedente tipografico musicale – per farlo. È interessante, altresì, che l'opera venne originariamente dedicata (stando a quanto scritto su una sua copia autografa, ora **Lon IV.1441**)⁹⁰ ad Antonio de Guevara, conte di Potenza, secondogenito di Inigo de Guevara, marchese del Vasto. Al servizio del medesimo mecenate, sappiamo,⁹¹ fu il giovane Serafino Aquilano (come paggio), il quale colà «se dede... alla musica sotto la erudizione d'uno Guglielmo Fiammengo, in quello tempo musico famosissimo». Il musicista che educò Serafino alla musica è identificato con quel Guglielmo Guarneri che Gaffurio annoverò nella sopra citata biografia (citandolo, come «optimo contrapuntista», anche nel *Tractatus practicabilium proportionum*, c. 20v), e che è registrato nei documenti come attivo tra le cappelle di Napoli e Roma fra 1474-83 (fino al 1473 era stato in Savoia). Ecco dunque profilarsi un discreto cenacolo musicale gravitante intorno a corti baronali, quei baroni che già si sapeva essere stati tutt'altro che disinteressati alla musica, e sui quali converrebbe tornare in altra sede.⁹² Peraltro, al cenacolo dovette essere intrinseco anche Ascanio Maria Sforza, fratello del Duca Galeazzo Maria e di Ippolita e futuro cardinale, in esilio a Napoli

⁸⁹ Nel *Practica musicae* Gaffurio includerà pure la messa *Dixerunt discipuli* di Eloy unicum di C.S.14, oltre al perduto mottetto *Animadvertere* di Busnois, parimenti citato da Tinctoris, e anche altre sono le composizioni in comune.

⁹⁰ Ricaviamo il dato da Cesarino Ruini, introduzione a GAFFURIO, *Theoricum opus*, a cura di C. Ruini, Lucca, LIM, 1996.

⁹¹ Dalla testimonianza del Calmeta (*La vita di Serafino Aquilano*, 1504) citata in VINCENZO CALMETA, *Prose e lettere edite ed inedite*, a cura di C. Grayson, Bologna, 1959, pp. 60-77.

⁹² Segnaliamo, nel frattempo, il saggio di CARLO GALIANO, *Gaffurio, il conte di Potenza e la prima dedicatoria inedita del Theoricum Opus*, in *Medioevo Mezzogiorno Mediterraneo. Studi in onore di Mario Del Treppo*, a cura di G. Rossetti e G. Vitolo, Napoli, Liguori, 1999, in corso di stampa.

tra 1481-82, col suo *entourage* comprendente il teorico Florentius de Faxolis (Fiorenzo de' Fasoli) e forse anche Josquin des Prez.⁹³

Torniamo a Tinctoris. Secondo Woodley, gli anni Ottanta sono proprio, da un lato quelli della revisione del *Complexus* e del suo progettato incorporamento in un più vasto progetto, il *De inventione et usu musicae*, dall'altro quelli della sistemazione dei suoi trattati in sillogi organiche. Lo studioso ritiene che tra 1481-83⁹⁴ debba essere caduta la stampa (anzi, il primo abbozzo di stampa) del *De inventione*, e che lo stampatore fu non Francesco Del Tuppo (che pure ebbe educazione musicale), ma Mattia Moravo da Olmutz, attivo a Napoli dal 1475 al '92.⁹⁵ Non sembra azzardato dire che l'impressione del *De inventione* si inserisse nella falsariga del precedente tipografico di Gaffurio, e che forse entrambi furono preceduti da qualche altro esperimento.

Mattia Moravo, sceso a Napoli da Genova forse dietro consiglio o pressione di Blas Romero da Poblet (Catalogna), monaco cistercense e cantore,⁹⁶ fondò una tipografia che ebbe grande successo, specializzata nella produzione di volumi in eleganti caratteri gotici (messali e altri libri liturgici commissionati dai conventi, ma anche libri religiosi come i famosi *Sermones* di fra Roberto Caracciolo). A questa società parteciparono anche il copista Pietro Molino e lo stesso Joan Marco Cinico, tutti protetti di quel Diomede Carafa che abbiamo già ricordato.⁹⁷

⁹³ Cfr. su questo E. LOWINSKY, *Ascanio Sforza's Life: A Key to Josquin's Biography*, in *Josquin des Prez. Proceedings of the International Josquin Festival-Conference held at the Juilliard School at Lincoln Center in New York City, 21-25 June 1971*, ed. E. Lowinsky, London, Oxford University Press, 1976, pp. 31-75. Su Faxolis cfr. A. SEAY, *The Liber musices of Florentius de Faxolis*, in *Musik und Geschichte: Leo Schrade zum sechzigsten Geburtstag*, Köln, 1963, pp. 71-95.

⁹⁴ La data proposta è quella suggerita da WOODLEY, *The Printing* cit., pp. 242-245, sulla scorta di un esame dei caratteri usati dallo stampatore. L'ipotesi sulla genesi dell'opera è appunto dello studioso inglese.

⁹⁵ Cfr. su questo il classico MARIANO FAVA e GIOVANNI BRESCIANO, *La stampa a Napoli nel XV secolo*, 2 voll., Leipzig, 1911-13. Di appena una decina d'anni prima era stata l'introduzione assoluta della stampa a Napoli, avvenuta nel 1471, con Sisto Riessinger.

⁹⁶ È registrato nella cappella napoletana già nel 1451. Romero è anche identificabile con un «Abbas populeti sive Magister Blasius» citato da Florentius de Faxolis nel suo *Liber musices* (cfr. ATLAS, *Musica* cit., pp. 32, 84, 95, LOWINSKY, *Ascanio* cit., pp. 47-50, SEAY, *The Liber musices* cit.). Ma l'identificazione dello stesso con un abbate del monastero di Santa Maria del Popolo degli Incurabili a Napoli, proposta da Seay e accettata cautamente da Atlas, è da respingere sulla scorta dei nuovi dati forniti da CARLO GALIANO, *Musica e orientamenti culturali nella cappella napoletana degli Aragonesi: l'attività di Blas Romero*, relazione letta al XVI Congresso Internazionale di Storia della Corona d'Aragona (Napoli-Caserta-Ischia, 18-24 sett. 1997), i cui *Atti* sono in preparazione.

⁹⁷ È noto – dai volumi di FAVA-BRESCIANO (*op. cit.*, II, pp. 139-142) e DE MARINIS, *op. cit.* – che Cinico scrisse, circa 1489, la lettera dedicatoria a Beatrice del *Trattato dell'ottimo cortigiano* di Diomede, trattato stampato dal Moravo circa 1487, nonché la dedica del *Confes-*

Woodley osserva che i caratteri gotici usati nell'incunabolo del *De inventione* ricordano molto la grafia di Venceslao Crispo, calligrafo boemo attivo a Napoli dal 1480 almeno fino al 1506,⁹⁸ esperto soprattutto in codici di scolastica (S. Tommaso), ma anche di messali⁹⁹ e di altro.

Ora, è noto da tempo (dagli studi di Mazzatinti e De Marinis) che Venceslao lavorò quasi esclusivamente per il cardinale Giovanni figlio di Ferrante d'Aragona (1456-85, elevato alla porpora cardinalizia nel dicembre 1477) durante la prima metà del decennio '80.¹⁰⁰ Recente, invece, e forse passata inosservata ai musicologi, è l'importante scoperta di Thomas Haffner¹⁰¹ che il codice di Tinctoris **Va**, scritto in gotica rotonda, appartenne proprio alla biblioteca del dotto cardinale (che fu appassionato bibliofilo).¹⁰²

I due dati appena esposti farebbero immaginare che anche il codice in esame venne vergato dal calligrafo boemo. Se ne può avere conferma da un semplice raffronto con altri codici vergati dal medesimo Venceslao (secondo iscrizione) per la stessa biblioteca.¹⁰³ Tale proposta, peraltro, era stata avanzata da Perkins-Garey già nel 1979 (nella loro edizione del codice **Mellon**), e da allora generalmente accolta dai musicologi.¹⁰⁴ Un primo dubbio potrebbe in realtà insorgere dall'essere il codice musicale

sionale di S. Antonino e quella dei citati *Sermones* del Caracciolo a Diomede. Esemplificativo del mecenatismo del Carafa è pure il fatto che una bella copia manoscritta del suo *Trattato* (F XXX.238) sia stata vergata da Pietro Molino «in terra Magdaloni... 1479».

⁹⁸ DE MARINIS, *op. cit.*, I, p. 63 sg.

⁹⁹ Si ha notizia di un pagamento nel 1482 per un quaderno aggiunto ad un messale appartenuto alla regina Isabella e poi venduto al convento di S. Pietro Martire, di cui Isabella era stata protettrice.

¹⁰⁰ Sul cardinale cfr. almeno la voce del *Dizionario Biografico degli Italiani*, III, 1961, pp. 697-698.

¹⁰¹ THOMAS HAFFNER, *Die Bibliothek des Kardinals Giovanni d'Aragona (1456-1485)*, Wiesbaden, 1997.

¹⁰² L'identificazione procede dall'esame dello stemma recato in basso al frontespizio, avente la corona regia, soprastante lo scudo, ridisegnata su una parte abrasa, dov'era raffigurato il cappello cardinalizio con i fiocchi scendenti ai lati. Tale peculiarità è comune a tutti i codici appartenuti a Giovanni (talora s'intravedono ancora i fiocchi ai lati, non del tutto abrasi), e manca ovviamente nei codici del fratello Alfonso, duca di Calabria, che, in quanto re, aveva disegnata in partenza la corona.

¹⁰³ Ad esempio, il *San Tommaso* ora ms. **Va 395**, oppure il *S. Tommaso* ora ms. **Par 495**, miniato da Matteo Felice nel 1492; si noti invece la sensibile differenza col *ductus* di un altro copista nordico scrivente in gotica per il Cardinale, Petrus de Abbatis da Brussels, che copiò nel 1484 il *S. Tommaso* nel ms. **Na VII.B.4**.

¹⁰⁴ Si veda, ad esempio, l'accurata scheda del *The Theory of Music*, V: Poland, Czech Republic, Portugal, Spain ("Repertoire International des Sources Musicales", B III²), München, 1997, pp. 131-134.

vergato su unica colonna, diversamente dagli altri codici che Venceslao vergò per il cardinale, scritti tutti su le più 'medievali' due colonne. In realtà, come la grafia di Venceslao non può definirsi più gotica (salvo che per una certa compattezza, e per certi nessi, tipo l'*-or*), essendo ormai umanisticamente influenzata, così non gli è proprio un solo tipo d'incolonnamento, dipendendo questa scelta piuttosto dalla materia: due colonne per i codici di scolastica, una colonna per quelli umanistici (si veda il suo *Beda* ora ms. **Par 2347**, con scrittura su una sola colonna). La stessa cosa dicasi per il tipo di fascicoli impiegati da Venceslao, che sono per lo più quaternioni (come nel caso del codice **Va**), ma anche i quinternioni, più tipicamente italiani, non difettano nei codici da lui vergati.

La notizia che il codice appartenne al cardinale Giovanni accende senz'altro i riflettori sul capitolo dei rapporti tra questo personaggio e la musica. E già solo dal catalogo di Haffner emergono nuovi spunti di interesse musicologico.¹⁰⁵ Lo spoglio completo dei Registri cavensi consente ora di aggiungere alcune informazioni, che di seguito riportiamo. Ma, diciamo sin d'ora, la segreta speranza di vedere documentato un rapporto diretto tra il cardinale e Tinctoris non si è tradotta in realtà, dacché questa documentazione non fa alcuna menzione del teorico (d'altronde, il fatto che il cardinale possedette un suo codice non implica che tra i due ci fu un contatto diretto o un rapporto di dipendenza e di protettorato). Un rapporto tra i due, se provato, getterebbe comunque una luce assai importante sulla biografia napoletana di Tinctoris, considerando che il cardinale Giovanni svolse buona parte del suo ufficio dall'Ungheria (Strigonia) e, ovviamente, da Roma. L'intera questione, quindi, richiede un supplemento di indagine. Ecco intanto i documenti musicali dai registri cavensi.

¹⁰⁵ Peraltro, i documenti di carattere musicale relativi al cardinale Giovanni menzionati da Haffner sono quasi tutti ricavati dal vecchio studio di GIUSEPPE BLANDAMURA (*Un figlio di re su la cattedra di S. Cataldo* - «Analecta Cavencia», 3; Badia di Cava, 1936), ed entrambi attingono ai cinque volumi dei *Regesta Cardinalis Joannis de Aragonia* conservati nella Biblioteca della Badia benedettina di Cava de' Tirreni presso Salerno. Si tratta, per lo più, della fedele registrazione dell'amministrazione temporale che il cardinale esercitava su una quantità di diocesi, unitamente agli atti del governo spirituale di chiese e badie, collazioni di benefici, ordini di pagamento, registrazioni di prestiti, di obbligazioni, ecc. Per noi più utili sono i registri III, IV, V, dove sono anche menzionati i "familiares", i "commensales" e i cappellani del cardinale, e dove figurano ordini di pagamento ad artisti, come, ad esempio, il miniatore Gaspare da Padova. Estratti da tali documenti sono pubblicati da L. MATTEI-CERASOLI, *Tre registri del cardinale Giovanni d'Aragona, Commendatario di Montecassino*, «Casinensia» II, Montecassino, 1929, pp. 585-600.

Registro III

- cc. 57-59. Lettera dal palazzo di Montevergine in Napoli, del 4 gennaio 1477: indirizzata a un «Maestro Guglielmo Pou Salernitano», in risposta ad una richiesta di danaro per finanziare l'andata in Sicilia di un «Missere dominico cantore de Mileto»;
- c. 113. Lettera da Napoli dell'8 giugno 1478 con cui il cardinale informa Agostino Billotti che il re suo padre «have decretato la pensione ne faceva ad noi suo figliolo de cento ducati de oro la donassemo ad Salvatore Sardo Regio cantore, videlicet cinquanta ducati ad dicto Salvatore; ad Loysocto Patin figliolo de Loysocto Patin ducati trenta, ad Gregorio de Ortent figliolo de Philippot de Ortent ducati trenta, che sono cantori della cappella di sua maestà, et veneno a la summa de cento et dece ducati correnti, che sono li cento ducati de oro; pertanto ve pregamo providate dicti cento ducati de oro li siano pagati qua a li tre predicti Cantori per bancho in le paghe faciveno ad mastro Blasi...».

Su Salvatore Sardo non si hanno informazioni (difficilmente potrebbe essere il «Salvatore Pinia» registrato nella lista dei «XXI canturi»); Loysocto Patin è senz'altro il «Luisot Patin» incluso nei «XXI canturi»; mentre Philippot de Ortent è senza dubbio il «Philippot Dor-tenche», ben documentato a Napoli dal 1466 almeno fino al 1480, sebbene nulla si sapeva, fino ad ora, di questo suo 'figlio d'arte'. L'istruzione al Billotti sulla procedura da seguire per il pagamento specifica che esso doveva avvenire tramite il "banco", nella voce di spesa che l'istituto aveva con il maestro Blasi. Il "banco" potrebbe essere quello, molto attivo a Napoli, degli Strozzi.¹⁰⁶ Quanto al maestro Blasi: potrebbe essere ancora il sopra citato Blas Romero?

- c. 225. Roma, 12 ottobre 1480. Ordine di pagamento di 13 ducati in favore di «mastro luca... per la facitura de li organi».

Da un altro documento sappiamo che nel 1482 Giovanni fece dono di un organo al Duomo di Salerno. Il più noto organista e maestro d'organi salernitano del tempo è senza dubbio Stefano del Paone, documentato a Napoli tramite i pagamenti del Banco Strozzi nel 1473-74, a Roma nel 1483, nel 1484 a Firenze presso Lorenzo dei Medici, quindi a Buda

¹⁰⁶ Per cui cfr. CARLO GALIANO, *Nuove fonti per la storia musicale napoletana in età aragonesa: i musicisti nei libri contabili del Banco Strozzi*, in *Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo*, a cura di L. Bianconi e R. Bossa, Firenze, Olschki, 1983, pp. 47-59.

presso Beatrice.¹⁰⁷ È presumibile che Giovanni commissionò a Stefano la costruzione dell'organo salernitano. Nel Registro V, cc. 65 e 66v, Stefano è infatti chiamato «cappellano familiare et continuo commensale nostro dilecto».

Registro V

- cc. 69 e 69v. Lettera a Giovanni in cui i canonici ed il clero del Duomo di Cosenza chiedono, per mezzo dell'arcidiacono Battista Marra e di Berardino da Matera cantore, licenza di poter allontanare dal servizio «de dicta ecclesia» coloro che «non sanno cantar ne far cosa alcuna acta ad tale servitio»; fanno altresì intendere al cardinale che la chiesa è bisognosa di riparazioni e di un organo.

Tornando ai codici di Tinctoris, tale scoperta fa anche cadere la datazione troppo tarda proposta da Woodley (1485-88, ma il cardinale morì nel 1485, per cui varrà il 1483 proposto da Haffner), e forse, consente di formulare nuove ipotesi sulla intricata questione dei rapporti tra le sillogi, e su quella della loro origine. Ma su questo si può rinviare ad un altro intervento.

¹⁰⁷ Cfr. ATLAS, *op. cit.*, p. 47, n. 142.

ELENCO E SIGLE DEI MANOSCRITTI CITATI

Berg IV 37	Bergamo, Biblioteca Comunale, ms. Sigma IV 37
Bo	Bologna, Biblioteca Universitaria, ms. 2573
Bo A 69	Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, ms. A 69
Bo B 57	Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, ms. B 57
BQ 16	Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, ms. Q 16
Br	Bruxelles, Bibliothèqne Royale, ms. II 4147
EscB	El Escorial, Monastero de San Lorenzo, Biblioteca y Archivo, ms. IV.α.24
Ghent	Ghent, Universiteitbibliotheek, ms. 70
F 176	Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Magl. XIX.176
F 229	Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. B.R.229
F XXX.238	Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Magl. XXX.238
Lon IV.1441	London, British Library, Hirsch, ms. IV.1441
Luc 238	Lucca, Archivio di Stato, Biblioteca Manoscritti, ms. 238
Mod M.1.13	Modena, Biblioteca Estense, ms. α.M.1.13
Na VI.C.4	Napoli, Biblioteca Nazionale, ms. VI.C.4
Na VI.E.40	Napoli, Biblioteca Nazionale, ms. VI.E.40
Na VII.B.4	Napoli, Biblioteca Nazionale, ms. VII.B.4
Na X.B.58	Napoli, Biblioteca Nazionale, ms. X.B.58
Na XII.F.50	Napoli, Biblioteca Nazionale, ms. XII.F.50
Na XIII.G.37	Napoli, Biblioteca Nazionale, ms. XIII.G.37
Na XIV.D.20	Napoli, Biblioteca Nazionale, ms. XIV.D.20
Na XXVI.C.5	Napoli, Società napoletana di Storia Patria, ms. XXVI.C.5
Na F.XX.C.26	Napoli, Società napoletana di Storia Patria, ms. F.XX.C.26
Mellon	New Haven, Yale University, Beinecke Library, ms. 91 ("Melton Chansonnier")
Par 495	Paris, Bibliothèqne Nationale de France, ms. f. fr. 495
Par 2347	Paris, Bibliothèqne Nationale de France, ms. f. fr. 2347
Par 15123	Paris, Bibliothèqne Nationale de France, ms. f. fr. 15123 ("Chansonnier Pixérécourt")
Parma 1158	Parma, Biblioteca Palatina, ms. Palat. 1158
Per 1013	Perugia, Biblioteca Comunale Augusta, ms. 1013
Tr 88	Trento, Castello del Buonconsiglio, ms. 88
Tr 90	Trento, Castello del Buonconsiglio, ms. 90

- | | |
|-----------|---|
| Tr 91 | Trento, Castello del Buonconsiglio, ms. 91 |
| Va | Valencia, Biblioteca Universitaria, ms. 835 |
| Va 395 | Valencia, Biblioteca Universitaria, ms. 395 |
| Va 887 | Valencia, Biblioteca Universitaria, ms. 887 |
| Va 890 | Valencia, Biblioteca Universitaria, ms. 890 |
| Ottob 251 | Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Ottob. lat. 251 |
| S.P.B 80 | Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. S. Pietro B 80 |
| C.S.14 | Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cappella Sistina ms. 14 |
| C.S.41 | Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cappella Sistina ms. 41 |
| C.S.51 | Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cappella Sistina ms. 51 |
| Ve 761 | Verona, Biblioteca Capitolare, ms. DCCLXI |
| Ve 765 | Verona, Biblioteca Capitolare, ms. DCCLXV |