

Maria Caraci Vela

## La polifonia profana a Pavia negli anni di Bernabò e Gian Galeazzo: linee di sviluppo di un progetto culturale europeo

1. La fisionomia e il ruolo della musica nella cultura viscontea non sono probabilmente altrettanto noti quanto quelli dell'architettura, dell'urbanistica, delle arti figurative o della cultura letteraria; sono però tutt'altro che irrilevanti.<sup>1</sup> In un saggio per il centenario petrarchesco del 2004, uscito in una miscelanea interdisciplinare,<sup>2</sup> Claudio Gallico aveva cercato di darne in grandi linee un'idea sufficientemente articolata: oggi, tuttavia, lo stato degli studi è molto mutato rispetto ad allora, si sono rese possibili nuove ipotesi interpretative, si sono aperte nuove prospettive.

Vorrei in questa sede sollecitare l'attenzione su alcuni aspetti che mi sembrano indicativi di come, negli anni che vanno dalla fine della signoria di Luchino

1. Gli argomenti qui trattati afferiscono a un più vasto progetto di ricerca sulla polifonia italiana del Trecento (*Music and Poetry of the Italian Trecento: Toward a New Critical Edition of the Ars Nova Repertoire*) condotto in prospettiva interdisciplinare, in stretta collaborazione fra il Dipartimento di Musicologia e Beni culturali dell'Università di Pavia-Cremona e la Fondazione Ezio Franceschini di Firenze. I primi risultati del progetto sono stati discussi nel *Seminario internazionale "Clemente Terzi"* a Firenze (Fondazione Ezio Franceschini-Archivio Gianfranco Contini, Firenze/Dipartimento di Musicologia e Beni Musicali, Università di Pavia-Cremona, 2-3 dicembre 2013), e sono confluiti nel volume *Musica e poesia nel Trecento italiano. Verso una nuova edizione critica della «Ars nova»*, a cura di Antonio Calvia e Maria Sofia Lannutti, in corso di stampa per le Edizioni del Galluzzo di Firenze. Cfr. *Progetto «Polifonia italiana trecentesca» (PIT)* nel sito del Dipartimento <http://musicologia.unipv.it>. In questo saggio si farà riferimento a due contributi in particolare, tra quelli destinati alla pubblicazione nel volume: Maria Sofia Lannutti, "Polifonie verbali in un madrigale musicato da Niccolò e Bartolino: *La fiera testa che d'human si ciba*", e Maria Caraci Vela, "Le intonazioni polifoniche de *La fiera testa che d'human si ciba*: problemi di contestualizzazione e di esegesi". Le abbreviature per i codici citati in questo saggio sono le seguenti: CH = Chantilly, Bibliothèque du Château, ms. 564; Ch. 54.1 = Chicago, Newberry Library, ms. 54.1; Fp = Firenze, Biblioteca Nazionale, ms. Panciatichi 26; Lu = Lucca, Archivio di Stato, ms. 184/Perugia, Biblioteca comunale Augusta, ms. 3065 (codice Mancini); Mod = Modena, Biblioteca Estense, ms. α.M.5.24; Par = Parma, Biblioteca Palatina, Parmense 1081; Pit = Paris, Bibliothèque nationale, fonds italiens 568; Sl = San Lorenzo, Archivio Capitolare 2211; Sq = Firenze, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, ms. Mediceo-Palatinò 87; To = Torino, Biblioteca Nazionale, ms. T.III.2 (codice Boverio).

2. Claudio Gallico, "La musica a Milano nel Trecento", in *Petrarca e la Lombardia*, a cura di Giuseppe Frasso, Giuseppe Velli, Maurizio Vitale, Roma 2005, pp. 65-76.

alla morte di Gian Galeazzo, la musica polifonica si riveli elemento forte nella politica culturale dei Visconti, perché:

- concorre alla definizione di una identità viscontea nell'orizzonte italiano e nel contesto europeo, e incrementa una visibilità internazionale in competizione con altri centri e con modelli culturali principeschi: le corti reali di Francia, Napoli, Navarra, Aragona; quelle di papi e antipapi; quelle di grandi principi (tra cui in primo luogo, Gaston Fébus conte di Foix);

- stimola competizione in spazi internazionali, si fa mediatrice di un pensiero politico - nei turbolenti rapporti con Firenze - che si riverbera nella progettualità dei grandi manoscritti dell'*Ars nova* italiana, nell'uso delle *devises* musicali, nel ricorso sistematico all'intertestualità allusiva.

L'attività musicale legata alla corte viscontea di Pavia negli anni di Galeazzo II e Gian Galeazzo, poi, presenta alcuni aspetti particolarmente interessanti, perché:

- fornisce il suo apporto alla ricezione attiva degli influssi francesi e alla reinterpretazione della tradizione italiana pregressa;

- dà un contributo originale alla speculazione teorica, in particolare nel campo del contrappunto e nell'esercizio della *subtilitas* (che rappresenta uno sviluppo originale e dalle molte facce della dialettica fra tradizione italiana e francese, in analogia con quanto avviene, per esempio, nelle arti plastiche e figurative);

- risente in modo peculiare del passaggio di Petrarca.

Dopo, nel corso del Quattrocento, dagli ultimi Visconti agli Sforza e all'arrivo dei Francesi, si susseguono altre fasi importanti della storia musicale in ambito lombardo, che fanno capo via via alla grande polifonia degli anni di Matteo da Perugia nel Duomo di Milano (1402-7 e 1414-16); all'affermazione dei *mottetti missales* milanesi; al pensiero teorico di Gaffurio, sostanziato dalla riscoperta della teoria musicale greca; alle presenze eccellenti di Compère e Josquin, e oltre. Ma tutti questi sono aspetti di una storia più tarda.

### 1.1. L'età di Luchino (1339-49)

L'età di Luchino è quella in cui la musica per la prima volta si fa veicolo diretto del progetto egemone dei Visconti, tramite Jacopo da Bologna e la sua collaborazione con Petrarca.

La contestualizzazione di Jacopo da Bologna, per quanto molto problematica, può basarsi comunque su un certo numero di dati certi o molto probabili: sappiamo che fu attivo nelle corti del Nord (Verona e Milano) e poi a Firenze, che fu autore di un trattato teorico e che esiste la possibilità (remota) che abbia finito la sua vita alla corte aragonese all'inizio degli anni Ottanta.<sup>3</sup>

3. Cfr. Cfr. Giuliano di Bacco, "Jacopo da Bologna", in *Dizionario biografico degli italiani*, 62, Roma 2004, pp. 45-48.

L'incontro con Petrarca – di cui Jacopo intonò a due voci il madrigale *Non al suo amante più Diana piacque* – sarebbe avvenuto, secondo una ben argomentata ipotesi di Stefano Campagnolo, negli anni 1341-51.<sup>4</sup> Fra le composizioni di Jacopo c'è un *corpus* di madrigali e mottetti (le forme polifoniche portatrici per eccellenza di messaggi politico-allusivi) dedicati a Luchino:

– *Lo lume vostro, dolce mio signore*, madrigale a 2 voci (che forse allude alla sventata congiura contro Luchino del 1340), con l'acrostico *Luchinus dux*;

– *in Italia felice Liguria*, madrigale a 2 voci per la nascita, nel 1346, dei gemelli di Luchino e Isabella Fieschi;

– *Laudibus dignis merito laudari*, presumibile *Triplum* di un mottetto a 3 voci;<sup>5</sup>

– *Lux purpurata radiis / Diligite justitiam*, mottetto a 3 voci, con acrostico *Luchinus Vicecomes* nel *Triplum*.

I due testi latini mirano chiaramente alla definizione di un'autorità sovrana di diritto divino, a sostegno delle strategie messe in atto dal principe, e rimandano al pensiero di Galvano Fiamma. Il testo latino del *Triplum* si avvia a concludere con «Constans in omni studio / Et nil permittens irritum / Clemens et iustus dominus / Onustus arrogantibus / Misericors egentibus», parafrasi della doppia citazione, oraziana (*Epist.* II, 1, 156) e virgiliana (*Aen.* VI, 851-3), che chiude l'*epystola* in esametri *Ad arbores suas* (6, III di Petrarca, che allude proprio a Luchino), con la legittimazione esplicita del potere visconteo quale ideale continuazione di Roma: «et Mediolano Romanas intulit artes: Parcere subiectis et debellare superbos».

Secondo la mia impressione, che esige conferme da parte degli specialisti ai quali vorrei proporre di studiarli, i testi latini – di alto contenuto d'idee e degni di interesse sotto l'aspetto metrico, formale, linguistico – potrebbero esser stati scritti da persona vicina a Petrarca, col cui pensiero a quell'altezza cronologica sono in sintonia. Corroboro quest'idea la recente e un po' audace proposta di Elena Abramov,<sup>6</sup> secondo cui questo *corpus* – unico nel suo genere per la sua compattezza – non sarebbe la somma di composizioni scritte via via, secondo l'occasione storico-biografica che sembra motivarle, ma una raccolta unitaria da presentare al principe per sollecitare un'accoglienza e un ruolo di prestigio al suo servizio, in sintonia con Petrarca, che scriveva a Luchino la lunga lettera del 13 marzo 1348 (*Familiares*, VII, 15) probabilmente con analogo intento.

Ha invece, a mio avviso, referenti culturali differenti il madrigale politestuale a tre voci *Aquila altera / Creatura gentile / Uccel di Dio*, su tre testi poetici fitti di intertestualità dantesca: mi è stato possibile trovare più di trenta rimandi diretti

4. Stefano Campagnolo, "Petrarca e la musica del suo tempo", in *Petrarca in musica*, Atti del convegno internazionale di studi, Arezzo (18-20 marzo 2004), a cura di Andrea Chegai e Cecilia Luzzi, Lucca 2005, pp. 3-41.

5. Che sia da attribuire a Jacopo è una buona probabilità, ma non una certezza.

6. Elena Abramov van Rijk, "Luchino Visconti, Jacopo da Bologna and Petrarch: Courting a Patron", *Studi musicali*, n.s., 3/1 (2012), pp. 7-62.

alla *Commedia*,<sup>7</sup> tutti sfuggiti finora agli studiosi (l'*aquila altera / uccel di Dio* ha suscitato invece varie suggestioni ornitologiche: è per alcuni la tortorella del conte di Virtù, per altri la colomba dello Spirito Santo, per altri ancora un'immagine da *Tacuinum sanitatis* o un'icona di pratiche venatorie).

Abramov, che dedica all'argomento molte riflessioni pregevoli, pensa che la composizione sia stata scritta per Giovanni Visconti; ma la straordinaria opera – un madrigale a tre voci che partecipa dello statuto di genere del mottetto – con una rete intertestuale eccezionale e una impalcatura ideologica molto forte, rimanda alla *Monarchia* e alla concezione dell'autorità imperiale dell'ultimo Dante,<sup>8</sup> fatta propria dal pensiero di quel *milieu* fiorentino di cui era rappresentante insigne Boccaccio dopo gli anni Cinquanta; forse proprio per il tramite di Boccaccio, nel corso di una delle sue visite a Petrarca, il complesso testo poetico sarebbe potuto pervenire a Jacopo (posto che il musicista non si trovasse già a Firenze). Il contenuto ideologico veicolato dalla musica non mi sembra congruente con la celebrazione di un vicario (e non rispecchia certo un'improbabile zelo visconteo per l'autorità imperiale sacra e *super partes*), ma solo con l'altissima figura dell'imperatore. A mio avviso, il contesto culturale e politico che aveva espresso i tre testi poetici non può che essere fiorentino. Il madrigale potrebbe essere stato scritto per una delle venute di Carlo IV in Italia, forse la prima, precedente l'incoronazione, nel 1354 o, più probabilmente, la seconda, nel 1369: datazione che trova conferma nell'analisi del contrappunto.<sup>9</sup>

Che si accetti o no l'allettante, nuova prospettiva di Elena Abramov, sta di fatto che le composizioni di Jacopo per Luchino risultano pienamente funzionali al progetto di legittimazione della sovranità italiana dei Visconti, dei quali si rimarca non solo il ruolo di *longa manus* dell'imperatore, ma anche e soprattutto l'acquisito diritto alla sovranità, come i rimandi intertestuali indicano: con allusione all'età augustea per le citazioni da Orazio e Virgilio, e con richiami al *Liber Sapientiae Salomonis* e al canto XVIII del *Paradiso* per la voce di *motetus* di *Lux purpurata radiis / Diligite justitiam*.

Come tutta la musica di Jacopo, anche le composizioni per Luchino godettero a lungo di notorietà e di ampia diffusione, e divennero modelli interiorizzati da molti dei polifonisti successivi. Se il progetto politico al quale erano funzionali fu, per l'età di Luchino e dell'arcivescovo Giovanni (ben più sensibile, com'è noto, alle potenzialità della cultura per il potere visconteo), quello di un potere egemonico forte e stabile nell'orizzonte italiano, negli anni di Bernabò e Galeazzo II al disegno di espansione politica in Italia si venne aggiungendo con forza un più ambizioso progetto di affermazione "universale", tramite politiche matrimoniali mirate a consolidare vincoli con grandi famiglie europee.<sup>10</sup> Ne veniva di

7. Cfr. Maria Caraci Vela, "Per una nuova lettura del madrigale *Aquila altera / Creatura gentile / Uccel di Dio* di Jacopo da Bologna", *Philomusica on line*, 13/1 (2014), pp. 2-58.

8. Cfr. Umberto Carpi, *La nobiltà di Dante*, 2 voll., Firenze 2004.

9. Cfr. Maria Caraci Vela, "Le intonazioni polifoniche" [n. 1].

10. In linea di massima, mentre la politica matrimoniale di Bernabò per i suoi figli prediligeva principi tedeschi più o meno vicini alla casa imperiale, quella della linea di Galeazzo II sembrava accordare una preferenza – culturale non meno che politica – all'ambito francese. Gian Galeazzo (a

conseguenza l'intensificarsi di frequentazioni e scambi culturali particolarmente frequenti in Pavia (viscontea dal 1359, dopo secoli di lotte), che negli anni di Galeazzo II e poi di Gian Galeazzo ospitava una resistenza raffinata e sotto traccia a Bernabò, e una apertura sua propria alla cultura francese. Pavia era la vera capitale della musica e della cultura in Lombardia. Non certo che a Milano venissero a mancare apporti culturali e artistici importanti nella celebrazione del potere visconteo: ma se attorno a Bernabò sembra dominare un repertorio d'intrattenimento musicale di livello alquanto basso, a Pavia, attorno a Galeazzo II, si produce e si consuma la più alta polifonia d'arte italiana e francese, diffusa e apprezzata nei più importanti centri di cultura musicale dell'Europa occidentale.

A Pavia interagivano fra loro *Università, biblioteca e scriptorium* (anche musicale).<sup>11</sup> Nell'Università, fondata nel 1361, la musica era rappresentata come disciplina quadrivalente,<sup>12</sup> ovvero nei suoi aspetti teorici e speculativi, tra i quali aveva un peso importante il *mensuralismo*, inscindibilmente legato all'Aritmetica e alla riflessione filosofica sulla natura del tempo (discreto o continuo) e i modi della sua divisione. Biagio Pelacani, che aveva studiato a Pavia, passò ad insegnare a Padova, dove ebbe come allievi diretti il teorico musicale Prosdocimo de Beldemandis e Giovanni Gherardi da Prato (l'autore del *Paradiso degli Alberti*): l'uno protagonista e l'altro importante testimone della cultura musicale del loro tempo. Il legame musicale tra Padova e Pavia e gli scambi (che dovevano dipendere da una circolazione manoscritta piuttosto intensa) sono ben documentati dal repertorio di uno dei più interessanti codici compilati nel primo quarto del sec. XV, con repertorio dalla seconda metà del Trecento agli inizi del Quattrocento, che attesta collegamenti coi Visconti: il cosiddetto codice Mancini (Lu).<sup>13</sup>

La situazione del patrimonio musicale della biblioteca doveva essere analoga a quella generale della biblioteca del castello, studiata nel suo complesso da Elisabeth Pellegrin<sup>14</sup> e poi settorialmente da altri: vi afferivano opere di provenienza svariata, di tipo italiano, francese, misto. C'era sicuramente uno *scriptorium* musicale: Strohm fa notare che Ch. 54.1 (con il bellissimo schizzo per *La Harpe de*

sua volta figlio di Bianca di Savoia) sposa Isabella di Valois; sua figlia Valentina, sposa Luigi d'Orléans. Dei figli di Bernabò, vivente lui Taddea sposa Stefano III di Baviera; Marco sposa Isabella di Baviera-Landshut; Antonia sposa Eberardo III di Württemberg; Maddalena sposa Federico II di Baviera; Verde sposa Leopoldo II di Asburgo. Ma poco tempo prima della fine, anche Bernabò si volgeva all'ambito dinastico francese, riusciva a organizzare il matrimonio di sua nipote Isabella di Baviera con Carlo VI re di Francia e si attivava per fidanzare sua figlia Lucia col figlio di Luigi I d'Angiò re di Napoli (progetto poi non andato a buon fine col precipitare degli eventi del 1385).

11. Sulla cultura musicale nel contesto francesizzante della corte di Pavia cfr. Franco Alberto Gallo, "La biblioteca dei Visconti", in *Musica nel castello. Trovatori, libri, oratori nelle corti italiane dal XIII al XV secolo*, Bologna 1992, pp. 59-94.

12. Cfr. Lucia Marchi, "Music and University Culture in the late Fourteenth-Century Pavia. The Manuscript Chicago, Newberry Library, Case ms 54.1", *Acta Musicologica*, 80/2 (2008), pp. 143-164.

13. Cfr. John Nadas, Agostino Ziino, "Introduction", in *The Lucca Codex. Lucca, Archivio di Stato, MS 184, Perugia, Biblioteca Comunale 'Augusta', MS 3065*, Lucca 1990, pp. 1-49: 31-49.

14. Elisabeth Pellegrin, *La bibliothèque des Visconti et des Sforza ducs de Milan, au XV<sup>e</sup> siècle*, Paris 1955.

*mélodie* di Senlèches) fu copiato a Pavia nel 1391 da un «Frater G. de Anglia»<sup>15</sup> (l'arpa era lo strumento preferito di Verde Visconti, figlia di Bernabò e moglie di Leopoldo d'Austria dal 1365, per la quale Giovanni de' Grassi preparò un *Tacuinum sanitatis* che porta diverse illustrazioni di pratica musicale e coreutica).<sup>16</sup> Ch. 54.1 contiene inoltre i due trattati di riferimento principali per la teoria mensurale italiana e francese: Marchetto da Padova e Johannes De Muris (il loro è un accostamento portatore di senso, in un ambiente che rielabora in modo molto originale la tradizione teorica dell'Italia del Nord e quella della Francia), nonché il *Tractatus figurarum* di Filippotto da Caserta, che è un'opera di speculazione *subtilior*. Accanto a queste opere c'è anche il *Versus* che il manoscritto della Newberry attribuisce al «Magister Philipoctus Andreae», afferente non certo alla didattica universitaria, ma alla formazione del musicista pratico.<sup>17</sup> Il *Versus* è attestato anche nel *Trattato di Vercelli*:<sup>18</sup> una sorta di centone diviso in tre diverse sezioni (la prima e la terza in volgare padano e la seconda in latino) tutte con carattere di didattica di base, la cui compilazione – o per lo meno quella dei suoi antigrifi – si colloca negli anni Venti del Quattrocento. Il trattato potrebbe essere stato copiato, o forse portato, a Vercelli (città soggetta ai Visconti) al tempo di Filippo Maria.<sup>19</sup>

Composizioni legate a Pavia e ai suoi signori si trovano nei più importanti manoscritti miscelanei del primo Quattrocento che conservano polifonia del Trecento: i grandi codici retrospettivi toscani, che ospitano varie composizioni correlate – alcune volte con sicurezza, altre volte con buone probabilità, altre ancora con dubbi<sup>20</sup> – alle vicende politiche e alla inimicizia tra Firenze e i Visconti (Sq, Fp, Lo), e alcuni manoscritti con repertorio *subtilior* (Ch, Mod A, T. III. 2) o misto (Lu).<sup>21</sup>

Nell'età di Galeazzo II e di suo figlio Gian Galeazzo, Pavia era un centro molto ricettivo nei confronti della cultura francese, in ogni ambito di pensiero

15. Reinhard Strohm, «Filippotto da Caserta, ovvero i Francesi in Lombardia», in *In cantu et in sermone. For Nino Pirrotta on his 80<sup>th</sup> Birthday*, a cura di Fabrizio Della Seta, Franco Piperno, Firenze 1989, pp. 65-74: 72.

16. Cfr. Franco Alberto Gallo, «La biblioteca dei Visconti» [n. 11], pp. 78-80.

17. Si tratta di un *versus* che aiuta a memorizzare i corretti collegamenti fra intervalli, schematico ed elementare come di norma sono le testimonianze di quel tipo di didattica: si fissavano i rudimenti, e il resto era poi spiegato in un secondo momento, dalla viva voce del maestro.

18. Cfr. *Un inedito trattato musicale del Medioevo, Vercelli, Biblioteca Agnesiana, cod. 11*, a cura di Anna Cornagliotti, Maria Caraci Vela, Firenze 1998, pp. 15, 31 n. 19, 85-6.

19. Per la datazione del *Trattato di Vercelli*, che si conserva in un codice miscelaneo della seconda metà del secolo XV, cfr. *ibidem*, pp. 15-16.

20. Alla base di attribuzioni e datazioni ipotetiche ci sono soprattutto ipotesi interpretative di allusioni, simboli, nomi nei testi verbali. Ma in realtà molto nuovo lavoro di esegesi dei testi poetici e di controllo su tutti i parametri utili a suggerire datazioni attendibili deve essere ancora fatto. Il problema è stato prospettato da angolature diverse nei contributi discussi nel *VI Seminario Internazionale di musicologia medievale «Clemente Terni»* [n. 1].

21. La lista delle composizioni riferibili con certezza o con buoni margini di probabilità all'ambiente visconteo nel corso della seconda metà del Trecento è abbastanza nutrita; ad essa si devono poi aggiungere casi ipotetici, da alcuni dei quali, se sistematicamente indagati, si potrebbero acquisire nel prossimo futuro conferme o smentite importanti.

e d'arte: anche la musica faceva parte del gioco, com'è ampiamente attestato dall'esistenza, in codici redatti in ambito italiano tra la fine del Trecento e il primo quarto del Quattrocento (come Ch, Mod, Lu), di compositori italiani che scrivono polifonia vocale di tipo francese (*ballades, virelais, rondeaux*) o musicano testi sia italiani sia francesi sia anche bi- o trilingui (con l'aggiunta del latino), con riferimenti più o meno espliciti ai Visconti, attestati da motti verbali e/o musicali, e da varia intertestualità allusiva. Eventuali scelte formali, linguistiche, notazionali francesizzanti non vogliono dire che le composizioni fossero nate olttralpe: la fusione creativa di elementi italiani e francesi, variamente declinabile nella musica degli ultimi decenni del Trecento, trova chiare analogie, ampiamente studiate, nell'ambito delle arti figurative; ma alcune tendenze musicologiche recenti, probabilmente per una oggettiva difficoltà di sintonia con la stratificazione e la complessità dei fenomeni culturali nell'Italia di fine Trecento, inclinano invece a sminuirne la portata di significato, e a contestualizzare tutto ciò che si rivela influenzato da modelli d'olttralpe, a Parigi o ad Avignone: e in tal modo anche un musicista come Filippotto da Caserta – che per molti aspetti della sua produzione musicale e teorica appare una figura centrale per la musica intorno ai Visconti – finisce per trovarsi fuori da qualsiasi diretto rapporto col contesto pavese.<sup>22</sup>

Oltre che per Matteo da Perugia, cui si è già accennato, anche per altri due compositori esistono documenti che ne comprovano la residenza a Pavia e il rapporto coi Visconti: Johannes de Janua e Antonello Marot da Caserta.<sup>23</sup> Il primo, musicista, dottore e docente dell'università pavese, presente con un *virelai* e una *ballade* in Mo, dovette essere attivo in particolare negli anni Settanta; il secondo, di una generazione più giovane di Filippotto e forse venuto al Nord per il suo tramite, si inserisce sia nel filone della polifonia cortese francesizzante<sup>24</sup> (con raffinatissime *ballades, rondeaux* e un *virelai*), sia in quello di una esibita continuità con la tradizione italiana (con ballate e col madrigale a due voci *Del glorioso titol d'esto duce*, probabilmente per Gian Galeazzo, incoronato duca di Milano nel 1395).

22. Filippotto fu sicuramente una figura di rilievo internazionale, ma non necessariamente un musicista attivo a Parigi e/o Avignone per il solo fatto di menzionare personaggi storici di quella provenienza. La *ballade Par les bons Gedéon et Sanson* per l'elezione di Clemente VII nel 1378 poté verosimilmente essere stata composta per il concilio di Fondi anziché per la corte avignonese; altri riferimenti politici esibiti in alcune sue opere (a Luigi II d'Angiò, a Gregorio IX, e, ovviamente, a Bernabò) sono sensatissimi in ambiente visconteo e non c'è alcun bisogno di postulare dietro ciascuno uno spostamento diretto del musicista presso figure che erano tutte importanti e ben presenti – nel bene e nel male – ai signori di Pavia. Cfr. Carla Vivarelli, *Le composizioni francesi di Filippotto e Antonello da Caserta tradite nel codice estense a.M.5.24*, edizione critica e studio introduttivo, Pisa 2005, pp. 10-19.

23. Cfr. Anna Stone, *The Manuscript Modena, Biblioteca Estense, a.M.5.24*, Lucca 2005, II, *Commentary*, pp. 78-81.

24. La natura dei testi (in particolare quello della singolarissima *ballade Dame d'onour en qui tout mon cuer maint*, e della deliziosa *Notés pour moi ceste ballade*, in cui l'io parlante è femminile) e l' almeno apparente estraneità ai canali dell'intertestualità allusiva *versus* altri compositori danno l'impressione che queste intonazioni fungessero da raffinatissime ma private missive fra nobili personaggi di corte, o fra il signore e le dame.

Una interessante lettura delle testimonianze relative alla vita musicale nella Pavia di Galeazzo II e Gian Galeazzo era stata data da Reinhard Strohm nel 1998;<sup>25</sup> più di recente lo studioso ne ha precisato i contenuti e ribadito le indicazioni che attestano il rapporto tra Filippotto e Pavia, con osservazioni preziose.<sup>26</sup>

2. Per la contestualizzazione della musica uno strumento molto efficace è l'analisi dei fenomeni intertestuali, nei testi verbali e/o musicali della polifonia profana che ha statuto di genere alto (mottetto, madrigale politico, gnomico e d'occasione, con diversi piani di significazione). Lo studio dei fenomeni intertestuali è stato molto intenso e fecondo per la polifonia della cosiddetta *Ars subtilior*,<sup>27</sup> ma esige un'ampia conoscenza della cultura dell'epoca in prospettiva interdisciplinare, e per l'ambito italiano anche e soprattutto una profonda assimilazione del pensiero e della poesia di Dante e Petrarca, fonti onnipresenti di richiami intertestuali nelle intonazioni polifoniche profane: persino in quelle che si esprimono in francese, com'è il caso, per esempio, della *ballade* di Antonello *Du val prilleus*.<sup>28</sup> La mancanza di tale assimilazione ha fatto sì che anche insigni studiosi non siano riusciti a riconoscere la trama delle correlazioni allusive e si siano orientati su interpretazioni deviate o anacronistiche.

Per lo studio dell'intertestualità musicale è inoltre divenuto davvero urgente dotarsi di un metodo. Il ritorno di una parola molto comune nel lessico poetico di un certo periodo non è necessariamente prova di rapporti intertestuali, se ricorre in più testi e non si accompagna a nessun altro fenomeno che li leghi fra loro; un *incipit* melodico molto diffuso o un tipo frequente e standardizzato di diminuzione ornamentale sono elementi poligenetici che non documentano alcun rapporto intertestuale. Bisogna guardare con grande cautela, pertanto, a fenomeni che possono essere poligenetici o denotare semplicemente intertestualità "fisiologica",<sup>29</sup> dipendente, cioè, più dalla persistenza di modelli interiorizzati e condivisi che non da un consapevole progetto allusivo (ma anche in tali casi la ricorsività insistita all'interno di una composizione e di altre ad essa correlate riapre il problema e può diventare indice di uso cosciente del lemma musicale e/o poetico).

La presenza di intertestualità allusiva comporta inoltre un equilibrio sottile fra due diverse funzioni: velare l'allusione, e nello stesso tempo renderne possibile il riconoscimento agli ideali destinatari. La citazione verbale si inserisce in

25. Reinhard Strohm, "Filippotto da Caserta" [n. 15].

26. Reinhard Strohm, "Diplomatic Relationships between Chantilly and Cividale?", in *A Late Medieval Songbook and its Context. New Perspectives on the Chantilly Codex (Bibliothèque du Château de Chantilly, ms. 564)*, Yolanda Plumley, Anna Stone eds., Turnhout 2009, pp. 229-243.

27. Cfr. Yolanda Plumley, "Playing the citation game in the late 14<sup>th</sup>-century chanson", *Early Music*, 31/1 (2003), pp. 21-39; Ead., "Intertextuality in the fourteenth-century chanson", *Music and Letters*, 84/3 (2003), pp. 355-377.

28. Cfr. Carla Vivarelli, *Le composizioni francesi* [n. 22], p. 92.

29. Cfr. Maria Caraci Vela, *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici*, vol. II, Lucca 2009, cap. IV, "Intertestualità e arte allusiva", pp. 117-173.



un nuovo contesto di senso, nel quale deve funzionare. La citazione musicale può comparire su una parola chiave (come *Espérance*, per esempio, o *Fortune*) o in un particolare snodo della forma (inizio o fine di sezione) ma, a differenza di quanto diventerà normativo nella grande polifonia profana italiana del Cinquecento, può anche collocarsi nel flusso musicale a prescindere da parole o sedi che possano evidenziarne logicamente la presenza. Ad ogni modo – che se ne percepisca o meno la funzione allusiva – l’inserzione intertestuale *dovrà giustificarsi pienamente come elemento del testo musicale e/o poetico*, perché le composizioni che la veicolano non sono sciarade o assemblamenti di citazioni, ma sono di norma leggibili con coerenza su almeno due piani, entrambi autonomi e soddisfacenti come portatori di senso: quello letterale e quello che risulta dalla decodificazione dell’intertestualità.<sup>30</sup>

3. Sullo sfondo della Pavia viscontea tra gli anni di Galeazzo II e quelli di suo figlio, vengono ad intrecciarsi due cicli di composizioni legate da richiami intertestuali ad alcuni motti famosi e illustri, e in particolare a due: ‘Espérance’ (un motto Valois) e ‘Souffrir m’estuet’ (una devise di Bernabò Visconti).<sup>31</sup>

La *devise* di Bernabò, attestata sopra la statua equestre di Bonino da Campione che fu approntata nel 1363 per la chiesa di S. Giovanni in Conca,<sup>32</sup> figura con chiaro significato antivisconteo in un madrigale trilingue, attribuito a Petrarca in Par, di cui di recente Maria Sofia Lannutti ha dato una nuova e magistrale esegesi, alla quale si fa qui rinvio:<sup>33</sup> *La fiera testa che d’human si ciba*. Il madrigale ebbe due diverse intonazioni polifoniche,<sup>34</sup> in tempi e per occasioni differenti, entrambe poi entrate in Sq all’epoca del suo allestimento (primo quarto del Quattrocento), col probabile scopo di riattualizzarle contro il Visconti allora in carica, anche lui acerrimo nemico dei Fiorentini.

Nel testo poetico del madrigale Lannutti ha individuato diversi acrostici che rimandano a Lapo da Castiglionchio, e termini che sono vere parole-chiave nel

30. Per i livelli di significazione che possono convivere nei testi, il referente fondamentale è, naturalmente, il *Convivio* dantesco, II, 1-4.

31. Con *devise* si intende una frase o un’icona che adombra un riferimento (a un’idea, un evento, un personaggio, una famiglia); con *motto* si intende una frase icastica che accompagna una insegna o un emblema araldico; con *impresa* si indica invece l’insieme di una figura (detta *corpo*) e del motto che l’accompagna (detto *anima*). Cfr. Antonio Manno, *Vocabolario araldico ufficiale*, Roma, 1907; Piero Guelfi Camajani, *Dizionario araldico*, Milano 1940. Tra i classici fondamentali per la decodificazione dell’emblematica e la comprensione dei suoi meccanismi sono i libri celeberrimi di Andrea Alciati, *Emblemata*, Augusta 1531, e di Cesare Ripa, *Iconologia*, Roma 1593.

32. Ora la statua è al castello sforzesco di Milano. Col tempo però la *devise* è divenuta quasi del tutto illeggibile.

33. Cfr. Maria Sofia Lannutti, “Polifonie verbali” [n. 1], dove del madrigale poetico si offrono l’interpretazione testuale, l’analisi linguistica, l’esegesi dell’intertestualità e le ipotesi di contestualizzazione.

34. Quella di Bartolino da Padova, che abbiamo in Pit (cc. 40v-41r), Sl (cc. 8v-9r, ma il palinsesto è illeggibile), Sq cc. 104v-105r, e quella di Niccolò del Preposto, in Sq, cc. 95v.

pensiero politico di Petrarca. Il criptico testo mette bene in evidenza, oltre alla *devise* di Bernabò, chiari simboli viscontei («La fiera testa che d'human si ciba [...] alba sub ventre palla decoratur [...] Flamma [...] leopard»), e si dipana su forti richiami intertestuali danteschi e petrarcheschi.

La disamina filologica e storica di Sofia Lannutti approda ad una proposta di datazione intorno al 1366, all'epoca della missione fiorentina (di cui era a capo Lapo da Castiglionchio) che offrì ad Urbano V le galee per tornare in Italia. Delle due intonazioni polifoniche che si conoscono di questo madrigale, quella a 2 voci di Bartolino da Padova si verrebbe a collocare a ridosso della composizione poetica (e l'analisi contrappuntistica può confermare la data);<sup>35</sup> il madrigale entrerebbe nella fase più antica dell'attività di Bartolino.<sup>36</sup> Il madrigale di Niccolò del Preposto è sicuramente più tardo e senza altri legami con quello di Bartolino se non l'uso del medesimo testo poetico. Potrebbe essere stato pensato in relazione a Gian Galeazzo, come alcuni hanno sostenuto, all'altezza della conquista di Perugia del 1402: ma nulla ci dice che all'epoca Niccolò – le cui tracce si perdono dopo l'inizio degli anni Settanta – fosse ancora vivo. La tipologia dei madrigali nel decennio a cavallo dei due secoli – quando si cercava di infondere nuova vitalità a un genere autoctono importante – presenta connotati formali e stilistici non del tutto congruenti con l'intonazione di Niccolò su *La fiera testa che d'human si ciba*.<sup>37</sup>

Diverse possono essere state le occasioni per il madrigale di Niccolò. Si direbbe particolarmente probabile, per esempio, l'anno 1378, con il ritorno a Roma di Gregorio XI (grande nemico dei Visconti), l'elezione dell'antipapa Clemente VII nel concilio di Fondi, la morte di Galeazzo II, la fine della “guerra degli otto santi” (1375-8, in cui temporaneamente Bernabò aveva assunto la funzione di mediatore fra Gregorio XI e i fiorentini); l'alleanza ambiziosissima di Bernabò con Luigi I d'Angiò nella campagna napoletana del 1382, e il fidanzamento di sua figlia Lucia con Luigi II; o ancora, l'ascesa fulminea di Gian Galeazzo (1385) e le conquiste di Verona (1387) e Padova (1388): sempre che a quelle date Niccolò fosse ancora vivo e operante. Ma sull'argomento occorrerà riflettere ancora.

Niccolò era molto vicino al Sacchetti, col quale l'autografo delle *Rime* documenta la collaborazione dal 1355 al 1371; era legato agli ambienti dell'aristocrazia repubblicana, e considerato molto rappresentativo della musica a Firenze: com'è attestato, del resto, anche dalla sede e dallo spazio che Sq gli dedica.<sup>38</sup>

Se, come si è detto, non c'è alcun contatto, alcun passaggio di intertestualità musicale fra Bartolino e Niccolò, resta aperta la possibilità che il testo po-

35. Cfr. Maria Caraci Vela, “Le intonazioni polifoniche” [n. 1].

36. Si ricordi che la presunta (approssimativa) data di nascita di Bartolino intorno al 1350 è frutto di interpretazioni indiziarie di testi poetici, su cui è lecito avanzare molti dubbi in base all'analisi degli aspetti tecnico-compositivi. Cfr. *ibidem*.

37. Cfr. *ibidem*.

38. Sulla tradizione delle opere di Niccolò cfr. Antonio Calvia, *Ballate, madrigali e cacce intonati da Niccolò del Preposto: studio ed edizione critica commentata dei testi e delle musiche*, Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Siena, Scuola di Dottorato europeo in filologia romanza, XXV ciclo, a.a. 2011-12, pp. 13-99.

etico trilingue sia arrivato al secondo per via diversa dai canali di trasmissione della musica del primo: forse tramite Lapo da Castiglionchio, o Boccaccio (del quale Niccolò musicò un madrigale di riflessione politico-gnomica, *O Giustizia regina, al mondo freno*) o da altro intermediario del circolo degli amici fiorentini di Petrarca.

Col madrigale di Bartolino stabilisce invece un contatto diretto, in epoca successiva, l'importante ballata bilingue *Sofrir m'estuet et plus non puis durer* di Paolo da Firenze: il motto, infatti, che Bartolino impiega nel *Cantus* all'inizio del ritornello:

## Es. 1



compare appena variato ma riconoscibile nell'incipit del *Cantus* di Paolo:

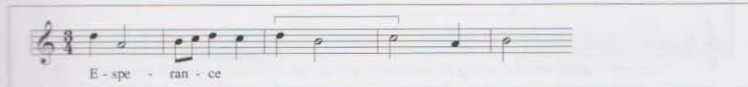
## Es. 2



La distanza cronologica rispetto al madrigale di Bartolino è testimoniata non solo dai connotati stilistici, formali e soprattutto contrappuntistici (la cui evoluzione si segue bene per Paolo),<sup>39</sup> ma anche dalla presenza chiara di allusioni a un simbolo di Gian Galeazzo (l'immagine del sole, nominato nel quinto verso e richiamato anche nella lettura verticale delle prime sillabe dei primi due versi: *So-le*, nonché alluso da altre parole importanti che lo richiamano: *raci*, *raço*, *fiammeggiar*, *stella*).

Ma la ballata di Paolo ha un tessuto intertestuale molto ricco, di cui occorre considerare anche le altre componenti: vi sono infatti incardinati un motivo E,

## Es. 3



che è un motto Valois, *Espérance qui en mon cueur*, la cui intonazione è ripresa da un diffusissimo *rondeau* anonimo, a sua volta segnato da intertestualità verbale con

39. Cfr. Maria Caraci Vela, "Le intonazioni polifoniche" [n. 1].

la *baladèle* del *Remède de Fortune* di Machaut, *En amer a douce vie* (e nella ballata di Paolo la parola *Esperans[e]* figura esplicitamente), e un motivo F,

## Es. 4

CANTUS

En at - ten - dant, sou - frir

che è una sorta di “firma” di Filippotto (e figura, con qualche variante o trasposto, negli *incipit* di *Cantus* di tutte le sue *ballades*).

Il motivo E ritorna poi, in un intreccio di cui non è ancora ben chiara la successione, in Senlèches (nella *ballade En attendant espérance conforte*, che inserisce anche il motivo F), Galiot (nel *rondeau* isoritmico *En attendant d'amer la douce vie*), Filippotto stesso nella *ballade En remirant vo douce portraiture*, e ha una lunga fortuna anche oltre le composizioni citate qui.

Il motivo F ha un seguito lungo: torna enfatizzato nel *virelai* di Ciconia *Sous une fontayne* (che ospita tre citazioni da Filippotto – *De ma dolour*, *En attendant*, *En remirant* – non solo nella parte del *Cantus*, ma nel blocco completo delle tre voci, nonché il motto E).<sup>40</sup>

In seguito, Matteo da Perugia ripropone il motivo F all’inizio di un *Gloria* a 3 voci,

## Es. 5

Et in ter - ra pax ho -

→ 40. Yolanda Plumley, “Ciconia’s *Sous une fontayne* and the legacy of Philippotus de Caserta”, in *Johannes Ciconia, musicien de la transition*, Philippe Vendrix éd., Turnhout 2003, pp. 131-168.

e Dufay lo impiega nell'*incipit* e in altri luoghi, sia nel mottetto a tre voci *Ave virgo quae de coelo* sia nella sequenza a quattro *Gaude virgo, mater Christi* di Dufay.<sup>41</sup>

## Es. 6

Per Matteo, che diresse la cappella del duomo di Milano fra 1402-7 e 1414-16, e risiedette a Pavia fra 1407 e 1409 (al seguito del cardinal Filargo, il futuro Alessandro V, che vi teneva corte), e insegnava all'università, dovette essere naturale la conoscenza della musica di Filippotto; per Dufay, Filippotto e Matteo erano certamente ancora nomi famosi nei suoi anni giovanili, quando svolgeva un importante compito di diplomatico e musicista presso i Malatesta.<sup>42</sup>

4. Per Bernabò prima e per Gian Galeazzo poi, un modello evidente di costruzione della propria immagine politica e di potere dovette certamente essere Gaston III

41. Ringrazio Andrés Locatelli per la segnalazione di quest'ultimo caso.

42. Un tramite per Dufay con Matteo e Filippotto fu forse Pandolfo III, del ramo riminese, che era stato al servizio della duchessa Caterina (vedova di Gian Galeazzo) prima di divenire signore di Brescia (1404-21): Allan W. Atlas, "Pandolfo III Malatesta mecenate musicale: musica e musicisti presso una Signoria del primo Quattrocento", *Rivista italiana di musicologia*, 23/1 (1988), pp. 38-92; Marco Bizzarini, "Per una rilettura dei documenti sui musicisti alla corte di Pandolfo", in *Nell'età di Pandolfo Malatesta, Signore a Bergamo, Brescia e Fano agli inizi del Quattrocento*, a cura di Giorgio Chittolini, Elisabetta Conti, Maria Nadia Covini, Brescia 2012, pp. 191-209.

conte di Foix (1331-1391),<sup>43</sup> che si attribuì il nome di Fêbus e il simbolo apollineo del sole, e fece di se stesso un'icona di audacia cavalleresca, ma anche di raffinatezza e mecenatismo culturale. Gaston unì spregiudicati comportamenti politici a straordinarie capacità diplomatiche, e si dotò di una corte culturalmente à la page, con compositori e poeti addetti a celebrare il suo valore e la sua bellezza in grandi composizioni allusive. L'adozione di emblemi (in primo luogo quello solare, ma anche il delfino, il fior di loto, le due vacche di Béarn), motti (come per esempio *Honneur vaint tout*, e *Toques qui gause*), devises e imprese, era parte integrante di una strategia politica funzionale a un disegno di autonomia e grandezza consapevole, ambizioso, e coerente con i principi etici radicati nella cultura di Fêbus.

Le composizioni che richiamano direttamente Gaston III di Foix sono:

– la *ballade* doppia di Grimace che allude a lui e probabilmente anche a Giovanni I d'Aragona: *Se Zéphirus, Phebus et leur lignie / Se Jupiter, qui donna seigneurie*;<sup>44</sup>

– la *ballade* a tre voci *Le mont Aon de Trace*, anonima, che oggi si tende ad attribuire a Solage, che celebra la colta e raffinata corte di Gaston sotto l'immagine di Apollo e delle Muse attorno alla fonte di Ippocrene;

– la *ballade* a tre voci *Si Galaas et le puissant Artus*, di Cunelier, che contiene il grido di guerra del conte, *Febus, avant!* esposto dal *Cantus* nella sua semplicità e immediatezza, col sostegno omofonico di *Tenor* e *Contratenor*, e corredato da corone che ne allungano la durata e ne evidenziano i connotati;<sup>45</sup>

#### Es. 7

The image shows a musical score for three voices. The top staff is the vocal line with the lyrics «Fe - - - bus a - - - vant!» written below it. The middle and bottom staves provide harmonic support. The music is in a medieval style with a mix of treble and alto clefs and a key signature of one flat. The score is numbered 57 at the beginning.

la *ballade* a 3 voci *Phython, Phython, beste très venimeuse*, di Franciscus,

43. Richard Vernier, *Lord of the Pyrenees. Gaston Fêbus, Count of Foix (1331-1391)*, Woodbridge 2008. Dovettero essere non poche le occasioni di reciproca informazione fra Visconti e Foix: dalle frequentazioni diplomatiche ai contatti con personaggi culturalmente in vista (come Froissart) e con musicisti itineranti fra le corti più raffinate. Nel 1382, inoltre, Carlo Visconti figlio di Bernabò sposava Beatrice d'Armagnac vedova di Gastone IV di Foix (il figlio di Fêbus).

44. Mariacarmen Gómez, "French Songs in Aragon de Terence Scully révisé", in *A Late Medieval Songbook and its Context* [n. 26], pp. 245-261: 249.

45. Il grido di guerra è una esclamazione esortativa intonata su pochi suoni (a volte in fanfara, in modo da poter essere chiaramente suonato anche da una tromba), che deve spronare al combattimento i soldati. Gaston adottò il suo *Febus avant!* nella "crociata" di Prussia, 1357-58: Richard Vernier, *Lord of the Pyrenees* [n. 42], pp. 47-51.

## Es. 8

Phi - ton, Phi - ton, bes -  
te - tres ve - ni - meu - se,

legata da intertestualità verbale e musicale alla *ballade* a 3 voci *Phyton, le merueilleus serpent* di Machaut, che potrebbe a sua volta essere anch'essa allusiva a Gaston;

## Es. 9

Phy - ton, le mer - vil - leus ser - pent  
Que Phe - bus de sa flesche oc -

– la *ballade* a tre voci *Se July Cesar, Rolant et roy Artus*, di Trebor, che porta le parole del grido di guerra *Febus, avant!* ma le intona liberamente;

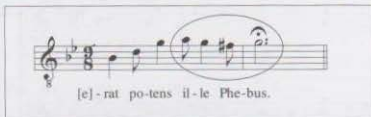
– il mottetto anonimo a quattro voci *Inter densa deserti / Imbribus irriguis / Admirabile est / [Contratenor]*, in cui il *Triplum* descrive una oscura visione dalla quale emerge infine l'immagine bionda e luminosa di Fébus, mentre nel *Duplum*, in esametri, si allude al simbolo di Béarn;

– il mottetto anonimo a tre voci *Altissonis aptatis viribus / Hin principes qui presunt seculi / Tonans / [Contratenor]*, in cui il *Triplum* paragona Gaston a grandi eroi biblici, mentre il *Duplum* formula pronostici di buon augurio;

– il mottetto anonimo a tre voci *Febus mundo Oriens / Lanista vipereus / Cornibus equivocis*, nel cui *Triplum* gli effetti benefici dell'azione di Fébus sono allusi dal sole che si muove nello Zodiaco, mentre nel *Duplum* il principe è immagine del bene che lotta contro il male, mentre nel *Tenor* ricompare oscuramente il simbolo di Béarn.<sup>46</sup>

Tutte queste composizioni, con la sola eccezione di *Altissonis aptatis viribus / Hin principes qui presunt seculi / Tonans / [Contratenor]*, fanno uso di un piccolo inciso musicale che sarebbe da considerare certamente elemento poligenetico se non fosse evidente non solo l'insistenza con cui è usato (per esempio nella *ballade* di Trebor<sup>47</sup> o in quella di Franciscus), ma anche la sua identità con l'intonazione di *Febus* nel grido di guerra;<sup>48</sup> in *Inter densa deserti / Imbribus irriguis / Admirabile est / [Contratenor]* compare alla fine del *Triplum*, su “[ille] Febus”

#### Es. 10



Procedimenti di questo genere, che fanno coincidere un motto o una *devise* con una immagine e/o una veste musicale minimale e riconoscibilissima, furono adottati anche per Gian Galeazzo, la cui legittimazione trova sostegno nella musica con:

– l'appropriazione della *devise* di Bernabò *Souffrir m'estuet* (come poi del resto anche di altre *devises* e emblemi di lui) come riconoscimento di una continuità legittima;

– l'ingresso a pieno titolo in una rete intertestuale diffusa in tutti i centri di più alta cultura musicale del tempo, che partiva da un motto regale (*Espérance*);

46. *Ibidem*, p. 122, suppone che Gaston possa aver avuto una parte nella composizione dei testi verbali dei mottetti.

47. Dove il motivo è in chiaro rilievo anche sul nome di *Artus*, simbolicamente importantissimo nella cultura cavalleresca di Fébus.

48. Cfr. Es. 7.

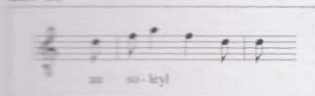


– il corredo di altre *devises*: *A bon droit*, volta a legittimare un potere giusto, contro la mostruosità morale del deposto Bernabò, e creata per Gian Galeazzo adolescenziale da Petrarca, secondo la testimonianza di Francesco di Vannozzo nella *Canzone morale fatta per la divisa del conte di Virtù*; la colomba (di Isabella di Valois); il capitergine; il morso che porta l'iscrizione «Ich vergiess nicht» (in cui ben si riassume la paziente e meditata strategia di rivalsa contro Bernabò).

Ma l'emblema più importante tra quelli di Gian Galeazzo è quello del pesce-sole o razza, icona cristologica che moltiplica nei raggi serpentiformi il simbolo visconteo della biscia: un emblema solare che non può non ricordare Gaston Fébus.

In *Le ray au soleyl* – un canone mensurale a tre voci, il cui testo verbale è allusivo e fitto di richiami a *devises* di Gian Galeazzo – Johannes Ciconia (attivo a Padova, ma in rapporti non irrilevanti coi Visconti) isola su *soleyl* un motto che richiama un semplice ma chiaro motivo di fanfara

## Es. 11



e che ritornerà nella ballata *Sofrir m'estuet et plus non puis durer* di Paolo.

La ballata di Paolo si presenta dunque come una grande sintesi, certamente portatrice di significati (anche se non facili a decifrarli per noi) e di allusioni musicali a composizioni precedenti, delle quali richiama in questo modo i messaggi veicolati:

- il motto B di Bartolino, rielaborato ma riconoscibile;
- il motto E (*Cantus*, mis. 4-5, 12-13 e, var., 27-28; *Contratenor*, mis. 1-3, 7-8, 13-15; *Tenor*, var., mis. 2-4, 23-25; il salto di quarta discendente che qualifica il motto, inoltre, ritorna con insistenza in tutte e tre le voci per tutta la ballata);
- il motto “solare” di Gian Galeazzo, C (*Cantus*, mis. 25-27; *Contratenor*, mis. 7-8)

## Es. 12

5

du - rer Le grant fort - ze d'a - mour Je  
 ol - [e] En grant do - ye e mon cuer Je

10

fort lan guis con io ye en  
 pour port e spe rans in

15

grant dou leur.  
 douls a mour.

*Fine*

20

2. Vi - dor gli oc - chi mor - tal di ra - ci a - ce  
 3. La - vi - sta mi - a non po - tè far di - fe

25

C E

sa. Fiam - me - giar u - na stel - la al mo - do un  
sa. Pas - sò el ra - ço al co - re on - de si

30

Da Capo

1. 2.

so - do - - - - le. - - - - le.  
do - - - - le. - - - - le.

*Sofrir m'estuet et plus non puis durer* raccorda così il ciclo di *Espérance* all'intonazione di Bartolino su *La fiera testa che d'human si ciba*, e sotto la parvenza di un testo poetico amoroso cela una simbologia politica che è ormai quella del tempo di Gian Galeazzo; ma la ballata allude a simboli e memorie viscontee con inclinazione ammirativa, non certo di polemica né tantomeno di esecrazione: e in che momento e perché il fiorentino Paolo avrebbe potuto essere indotto ad ammirare un Visconti? Ho cercato di dare, in altra sede,<sup>49</sup> una risposta attendibile, che collocherebbe la composizione della ballata nell'unico periodo in cui un rapporto positivo tra Firenze e Visconti – compatibilmente con gli indicatori di cronologia interni al testo musicale – sembra essere stato pensabile: nel 1405, per la vendita di Pisa a Firenze da parte di Giovanni Maria Visconti, il figlio illegittimo di Gian Galeazzo che aveva ereditato la signoria della città.

Quelli che si sono qui brevemente presentati non sono che alcuni aspetti del rapporto fra grande polifonia profana del tardo Trecento e politica viscontea; nonostante la musicologia recente abbia più volte accostato l'argomento in saggi importanti, manca tuttora una indagine pluridisciplinare condivisa da più studiosi in sinergia, sui percorsi complessi della tradizione testuale (verbale e musicale insieme), i retroterra politici dei grandi codici miscelanei, la conte-

49. Cfr. Maria Caraci Vela, "Le intonazioni polifoniche" [n. 1].

stualizzazione di stili e tecniche compositive, la decodificazione di simboli ed elementi allusivi (verbali, figurativi, musicali), la direzionalità dei fenomeni intertestuali, che possa guardare al suo oggetto – la musica nella cultura viscostea del secondo Trecento – con occhi nuovi e cessi di riproporlo pigramente come un fenomeno periferico rispetto a Parigi, Avignone, Firenze: con cui viceversa la dialettica culturale e gli scambi non dovettero certo essere monodirezionali, ma ben più articolati e più ricchi di implicazioni cognitive di quanto non si sia creduto in passato.