

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

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

ci sono i cavalieri e le armi:

Destriere e corsiere
masnate e bandiere
corazze e lamiere
vedrai remutare

ci sono le donne e gli amori:

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

c'è la musica con strumenti e voci:

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

e tuttora:

Qui boni cantori
con intonatori
e qui trovatori
udrai concordare.

La biblioteca dei Visconti

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

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

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

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

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

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

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

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

Per sparverare tolsi el mio sparvero
brachi e brache chiamando⁶

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

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

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

⁶ *Ibid.*, pp. 52-53.

⁷ *Ibid.*, p. 9.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁹ Vedi capitolo precedente.

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

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

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

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

Il fait tresbeau demourer
en doulz chastel de Pavie

che ricorda le feste di corte:

car c'est noble compaignie
et qui dance voluntiers

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

dancer scevent et chanter
doucement...

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

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

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

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

Haimi lassato per diletto d'arpa

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

Il tuo fratel Francesco a te mi manda

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

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

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

³⁷ *Ibid.*, pp. 58-59.

dove viene sottolineata l'origine francese dello strumento:

m'ha tratto fuor del bel pays de Franza

e la sua eccellenza sopra tutti gli altri:

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

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

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

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

³⁸ *Ibid.*, pp. 266-275.

³⁹ *Ibid.*, pp. 3-14.

⁴⁰ Vedi figura XI.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁶³ *Ibid.*, p. 310.

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

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

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

⁶⁴ *Ibid.*, p. 330.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 333.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 337.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁷⁵ F. Genette, *The Iconology*, cit.

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

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

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

⁷⁸ *The Lucca Codex*, cit.



Fig. 1.



Fig. 2.



Fig. 3.

Lantus .



Nature. Concordan voces instrumentorum qm necesse sit usis . melius
ex eo . qui aliat aios . huiusmodi . necesse est . ad equitatis . necesse est . qm
satis . pp . deleccationis . remoto . necesse est . ut unius . pp . unam . cantus .

Fig. 4.

Organare cantū ut sonare .



Namque . Quaedam in vita . vel cantus . violentis . melior . exis . qd . est . ppe
non . atus . ex . dicitur . ea . voce . huiusmodi . qm . cantant . summe . qm . sed . in . ac .
necesse . est . qm . discorditer . cantant . qm . ipse . aliter . me . iudicat . ex . dicitur .
re . remoto . necesse . est . qm . proportionaliter . ex . dicitur .

Fig. 5.

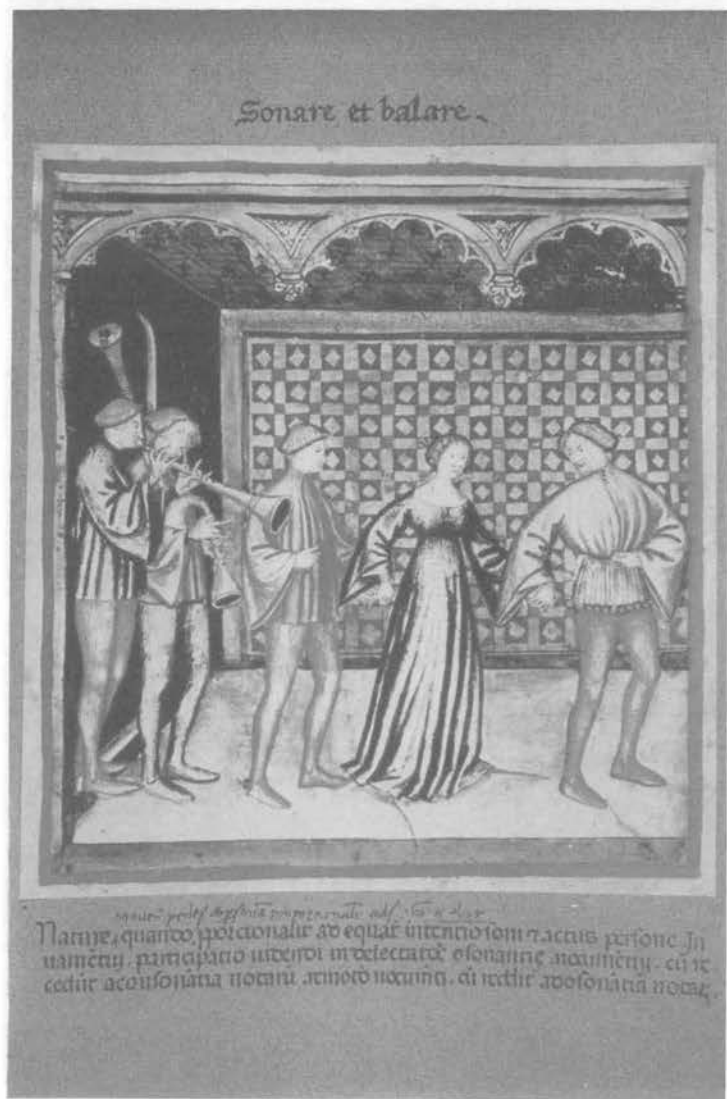


Fig. 6.



Fig. 7.



Fig. 8.



Fig. 9.



Fig. 10.



Fig. 11.

«Orpheus christianus»

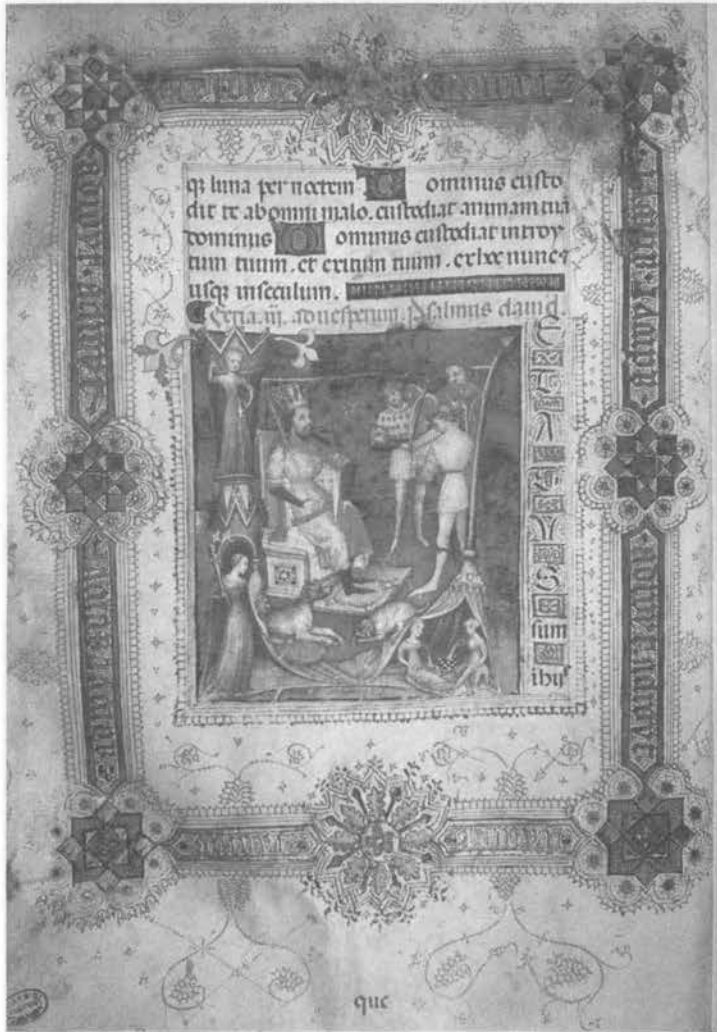


Fig.12.

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

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

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

15 L.
C04.
047

Indice

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

ISBN 88-15-03397-1

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