

most cosmopolitan of the Florentine early Quattrocento anthologies, the San Lorenzo Codex.³⁶

REINHARD STROHM

FILIPPOTTO DA CASERTA,
OVVERO I FRANCESI IN LOMBARDIA

In uno dei suoi saggi meno conosciuti, ma ora fortunatamente ristampato, Nino Pirrotta si pone il problema della reazione italiana alla musica francese dell'ultimo Trecento dal punto di vista estetico, proponendo una polarità tra la *dulcedo* italiana e la *subtilitas* francese come rispettivi ideali della produzione polifonica profana.¹ Come esempio egli si serve tra l'altro delle sei *chansons* francesi di Filippotto da Caserta, da lui giudicato un seguace della *subtilitas*. Anche se questo breve contributo non intende indagare sugli aspetti stilistico-estetici della composizione ma proporre un'ipotesi puramente storico-biografica, occorre subito dire che il concetto di *subtilitas* è stato in seguito (nel 1963) elevato da Ursula Günther al rango di denominazione di tutto un repertorio, quello cioè dell'*ars subtilior*.² Per questa estensione del concetto non mancano giustificazioni, ad esempio nell'opera teorica di Johannes Boen (circa 1355), il quale utilizza il termine in vari modi e nel suo proemio lo accosta persino al termine *dulcedo*.³

L'ipotesi storica che qui si propone è semplicissima: il centro di coltivazione dell'*ars subtilior* in Italia dovrebbe esser stata la corte viscontea, specialmente sotto Giangaleazzo Visconti (1385-1402), e Filippotto da Caserta sarebbe stato un membro di questo circolo culturale.

³⁶ On SL 2211 and its ties to Ugolino and Constance, see J. NÁDAS, *The Transmission* cit., pp. 459-486, and REINHARD STROHM, *Magister Egardus and Other Italo-Flemish Contacts*, in the acts of an international congress sponsored by the Centro di studi sull'Ars nova musicale del Trecento, entitled «L'Europa e la musica del Trecento», Certaldo, 1984 (forthcoming as *L'Ars nova italiana del Trecento*, VI). Further identifications of compositions in SL 2211 since 1985 support these ties: the motet *Apollinis eclipsatur* appears with the second Cantus part *Pantheon abluitur* (ff. 69v, 79r), the latter found only in the lost Strasbourg manuscript 222 C.22. For a history of the transmission of this motet prior to its redaction in Florence, see MARIA CARMEN GÓMEZ, *Une version a cinq voix du motet Apollinis eclipsatur / Zodiacum signis dans le manuscrit E-BCEN 853*, «Musica Disciplina», XXXIX, 1985, pp. 5-44. Furthermore, I am indebted to David Fallows for identifying a song in the Ugolino gathering of SL 2211 (gath. 18, f. 68r) which belongs to a small repertory of 2-part, equal-voiced compositions of the early 15th century; on this genre, see DAVID FALLOWS, *Two Equal Voices: A French Song Repertory With Music for Two More Works of Oswald von Wolkenstein*, «Early Music History», VII, 1987, pp. 227-241.

¹ NINO PIRROTTA, *Dulcedo e subtilitas nella pratica polifonica franco-italiana al principio del Quattrocento*, «Revue belge de musicologie», II, 1948, pp. 125-132, ora anche nel suo *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi 1984, pp. 130-141.

² URSULA GÜNTHER, *Das Ende der Ars nova*, «Die Musikforschung», XVI, 1963, pp. 105-120.

³ JOHANNES BOEN, *Ars (musicae)*, a cura di F. Alberto Gallo, s.l., American Institute of Musicology 1972 («Corpus scriptorum de musica», 19). Ho discusso l'uso storicizzante del termine nel trattato di Boen nel mio *European music from the Middle Ages to the Renaissance*, London, Dent (di prossima pubblicazione), cap. 1.

Data la mancanza di dati biografici su Filippotto, siamo ridotti a tentare di interpretare il suo nome e di ricavare informazioni storiche dai testi da lui musicati. Già Pirrotta, infatti, si è occupato della questione; egli respinse l'idea di una « scuola napoletana » o « campana », suggerita ad alcuni dal solo soprannome di Filippotto e di un suo presunto seguace, Antonello da Caserta, e dai testi poetici musicati da Filippotto concluse che il compositore doveva esser stato attivo alla corte papale di Avignone.⁴ Tale conclusione, accettata da tutti gli studiosi dell'*ars subtilior*, non è certo in conflitto con un'altra ipotesi dello stesso Pirrotta, quella cioè che Antonello, il più giovane dei due casertani, avesse servito alla corte angioina di Napoli intorno al 1415 (data alla quale si riferirebbe il suo testo « Del glorioso titolo d'esto duce »), e non è neppure incompatibile con la possibilità (trattata come fatto da Nigel Wilkins)⁵ che Filippotto fosse tornato a Napoli dopo il 1420 al servizio degli Aragonesi. Ambedue i compositori possono essere tornati, dopo una lunga carriera all'estero, nella natia Campania, e sotto qualsiasi governo. Quanto ad Antonello, gli studiosi non hanno neppure deciso se sia mai emigrato; e se il suo nome completo fosse veramente « Anthonellus Marot, Abbas, de Caserta », come si può interpretare la testimonianza del codice Mancini, avremmo allora un musicista di discendenza ungherese (« Maroth »), nato a Caserta ovvero abate di Caserta, in un periodo in cui gli Anjou erano appunto anche re d'Ungheria. Gli spostamenti della carriera di Antonello (se ce ne sono) ci interessano solo in quanto si riferiscono alla coltivazione dell'*ars subtilior* (tralasciamo per ora la questione delle sue opere italiane), e da questo punto di vista basta chiedersi dove e quando potrebbe aver scritto quelle sottilissime *chansons* che nel codice di Modena (fascicoli 2-4) si ricollegano a quelle di Filippotto, di Senleches, Hasprois, Matteo da Perugia ed altri francofilo o francesi.⁶

Poiché non ci è pervenuta nessuna *chanson* di Antonello che non sia contenuta in questi fascicoli, sembra legittimo pensare ad un rapporto personale del compositore con il compilatore di essi, e non v'è alcun

⁴ NINO PIRROTTA, *Scuole polifoniche italiane durante il sec. XIV: di una pretesa scuola napoletana*, in *Collectanea historiae musicae*, I, Firenze, Olschki 1953, pp. 11-18.

⁵ NIGEL WILKINS, *Some Notes on Philipoctus de Caserta (1360?-c. 1435)*, « *Nottingham Medieval Studies* », VIII, 1964, pp. 82-99.

⁶ Vedi RISM B IV⁴ (*Handschriften mit mehrstimmiger Musik des 14., 15. und 16. Jahrhunderts*, a cura di Kurt von Fischer e Max Lütolf, München-Duisburg, Henle 1972, II), pp. 950-981, per l'inventario, edizioni e letteratura (Pirrotta, Günther, Sartori).

dubbio che questi si debba identificare con Matteo da Perugia o con un personaggio a lui vicino. Anche Matteo si presenta a noi come compositore solo nel codice modenese e nel frammento parmigiano (di origine, si presume, settentrionale); in quest'ultimo troviamo pure una ballata di Antonello provvista di un *contratenor* di Matteo. Tali *contratenores* di Matteo esistono anche per delle *chansons* di Nicholas Grenon e di Pierre Fontaine, casi per i quali è più difficile, ma certamente ammissibile, pensare a dei rapporti personali, poiché ambedue questi francesi (o almeno uno di loro) potrebbero esser venuti in Italia prima del 1418 (termine *ad quem* della morte di Matteo). Non è poi rilevante se i fascicoli 2-4 del codice modenese siano stati compilati per la cappella papale di Giovanni XXIII (1410-1415) e del suo predecessore Alessandro V (1409-1410), come hanno sostenuto Pirrotta e la Günther, o se siano stati dedicati unicamente a quest'ultimo, l'ex arcivescovo di Milano Pietro Filargo:⁸ sappiamo abbastanza della carriera di Matteo da Perugia per ipotizzare che la musica raccolta nel codice modenese rifletta in qualche modo una pratica dell'*ars subtilior* nell'Italia settentrionale. Sembrano confermarlo i pezzi di Johannes de Janua e di Blasius (?) d'Este (*Ore Pandulfum*), quest'ultimo provvisto anch'esso di un *contratenor* in stile virtuosistico come quelli dello stesso Matteo, composizioni che, per l'ubicazione del repertorio, sono più significative di quelle di Ciconia, o di Antonio da Teramo, o di Magister Egardus: composizioni quasi tutte note anche in altre parti d'Italia, nonché all'estero.⁹

Sempre tenendo conto della distinzione tra la compilazione del codice (e il suo presunto destinatario), e l'origine della musica in esso contenuta, dobbiamo poi ammettere che le opere di Hasprois, Senleches, Magister Egidius e Filippotto possono essere confluite nel codice modenese da qualunque parte (tranne che da Avignone); questa musica potrebbe anche esser stata sconosciuta a Matteo da Perugia quand'era *biscantor* del duomo di Milano e servitore del cardinal Filargo a Pavia,

⁷ Vedi nota 6.

⁸ La differenza con l'opinione di Pirrotta e della Günther sta nel fatto che il codice non avrebbe servito alla cappella di Giovanni XXIII e non ne rifletterebbe il repertorio; vedi REINHARD STROHM, *Magister Egardus and Other Italo-Flemish Contacts*, in *L'ars nova italiana del Trecento*, VI (Atti del quarto convegno internazionale, Certaldo 1984), in preparazione.

⁹ Ursula Günther ha sottolineato il legame con la cappella (moribonda) di Benedetto XIII, della quale all'inizio del secolo facevano parte Hasprois e Johannes de Janua; ma ha anche stabilito che il contatto con Avignone era totalmente interrotto al momento della compilazione del codice modenese. Ciò significa che il compositore era in possesso delle composizioni « avignonesi » già parecchi anni prima del 1409-10.

nel primo decennio del secolo. Si pensi, ad esempio, alle fonti padovane della musica di questo tipo; si pensi ai pezzi di Vaillant, di Trebol e dello stesso Filippotto a Grottaferrata (da ricollegarsi forse con la corte papale romana intorno al 1400?); si pensi infine a tutto il mistero della compilazione e destinazione del codice Chantilly, ora risolto, fino a un certo punto, dalla Günther (si tratta di una copia da un originale parigino per un mecenate italiano).¹⁰ In Italia l'*ars subtilior* era conosciuta un po' dappertutto, o almeno si desiderava conoscerla o importarla.

Ma per gli aderenti *italiani* a quest'arte straniera, come appunto Antonello, Matteo e Filippotto, la questione si pone in modo alquanto differente. Sarebbe forzato proporre che Matteo abbia scritto le sue opere francesizzanti fuori dell'Italia per poi reimportarle; sarebbe difficile immaginare che le otto *chansons* di Antonello siano entrate nel codice modenese provenendo dalla Francia. E sarebbe strano, direi, se *tutte* le opere di Filippotto fossero state scritte fuori d'Italia.

Di Filippotto abbiamo sei *chansons* (tutte *ballades*) e un Credo, frammentario, che si trova soltanto a Cividale, in un contesto cioè da ricollegarsi forse alla presenza del papa romano, Gregorio XII, al concilio che vi si tenne nel 1409. La possibilità che questo Credo sia stato importato proprio da Avignone mi pare remota.¹¹

Nel caso delle sei *ballades* mi sia consentita un'osservazione di carattere stilistico. Mi sembra che vi sia una differenza di stile tra due gruppi, i pezzi che fanno uso della prolazione minore e quelli che non la usano. I primi, *Par les bons Gédéon et Sanson*, *Il est nulz homs* e *Par le grant sens d'Adriane* (con prolazione maggiore e minore) preferiscono gli esacordi duri e naturali, hanno melodie un po' angolose, specialmente nei *contratenores*, e sincopazioni piuttosto brevi; ricordano alquanto lo stile del Credo di Cividale. Le altre tre *ballades*, *En attendant souffrir*, *De ma douleur* e *En remirant*, sono tutte nel primo modo trasposto con il bemolle in chiave, hanno melodie lunghe e scorrevoli, con sincopazioni di lunghissima durata, e ricordano piuttosto lo stile di un Cuvelier o di Magister Egidius; in due di esse si trovano citazioni testuali tratte da Machaut. A questo gruppo si può facilmente applicare il concetto di *subtilitas* come proposto da Pirrotta, e per quanto riguarda il primo

¹⁰ URSULA GÜNTHER, *Unusual Phenomena in the Transmission of Late Fourteenth-Century Music*, « Musica disciplina », XXXVIII, 1984, pp. 87-118.

¹¹ I-CF, ms. 98, n. 3: vedi *RISM B IV*⁴ cit., p. 751 sgg., per l'inventario e la letteratura.

gruppo, se non si conforma al suo concetto di *dulcedo*, si può però accettare che si tratti di composizioni italiane.

I testi poetici di tre *ballades* ci forniscono dei riferimenti storici. *Par les bons Gédéon et Sanson* è scritta senza dubbio in onore del papa Clemente VII, eletto dal conclave scismatico di Fondi nel 1378. È facile concordare con Pirrotta,¹² che data questo pezzo al 1379; esso sarà perciò stato composto in Italia, forse a Fondi, che non è affatto lontano da Caserta (il papa francese raggiunse Avignone solo nel 1381). Anche per comporre *Par le grant sens* Filippotto non aveva bisogno di lasciare l'Italia. Il testo celebra la campagna militare di Luigi I, duca d'Anjou, contro l'usurpatore di Napoli, Carlo Durazzo, nel 1382-84. È noto, dall'ampia descrizione di questi eventi data dal Valois,¹³ come tutta questa impresa fosse stata progettata e finanziata in accordo tra il duca d'Anjou e il suo alleato italiano, Giangaleazzo Visconti, sposo di Isabella di Valois, sorella dell'Anjou. Sembra che Bernabò e Giangaleazzo Visconti desiderassero ingrandire il loro ducato con l'aiuto angioino, o persino farsi re d'Italia, un'ambizione cui sembra far riferimento il madrigale *La fiera testa che d'uman si ciba* di Bartolino da Padova.¹⁴ Comunque l'Anjou si trovò di persona alla corte viscontea per qualche tempo all'inizio della spedizione, e *Par le grant sens* può facilmente essere stata scritta in questa circostanza.

La fiera testa di Bartolino ed altri madrigali araldici sono stati collegati ai Visconti dalla Thibault,¹⁵ che forse erra nell'identificare le insegne viscontee anche in *La douce cere* di Bartolino. Come composizioni indubbiamente dedicate ai Visconti restano però la *ballade En attendant souffrir m'estuet* dello stesso Filippotto, *L'alba tortorella* di Bartolino e *Le ray au soleil* di Johannes Ciconia. La prima di esse si rifà non solo alla *devise* di Bernabò, « Souffrir m'estuet », ma anche ad un gruppo di tre canzoni interrelate che cominciano tutte con le parole « En attendant ». Esse si trovano tutte nel codice Chantilly, dove sono attribuite ad un

¹² N. PIRROTTA, *Scuole polifoniche italiane* cit., p. 15, nota 9.

¹³ NOËL VALOIS, *La France et le grand schisme d'Occident*, Paris, Picard 1896-1902, vol. II, p. 32 sgg.

¹⁴ GÉNÉVIEVE THIBAUT, *Emblèmes et devises des Visconti dans les oeuvres musicales du Trecento*, in *L'Ars nova italiana del Trecento*, III (Atti del secondo convegno internazionale 17-22 luglio 1969), Certaldo, Centro di studi sull'Ars nova italiana del Trecento [1970], pp. 131-160: 152 sgg.; PIERLUIGI PETROBELLI, *Some Dates for Bartolino da Padova*, in *Studies in Music History: Essays for Oliver Strunk*, a cura di Harold S. Powers, Princeton, Princeton University Press 1968, pp. 85-112: 100 sgg.

¹⁵ Vedi nota 14.

certo « Jo. Galiot ». Due di queste attribuzioni sono false: *En attendant souffrir* è di Filippotto, e *En attendant esperance* è di Jacob de Senleches, secondo la versione molto più attendibile del codice di Modena; opera di Galiot sarebbe allora soltanto *En attendant d'amer la douce vie*. Il rapporto, o persino l'« intertestualità », tra le tre *ballades* (un più generale fenomeno dell'epoca, che è stato indagato dalla Günther)¹⁶ coinvolge tre compositori, non soltanto uno, come ha forse pensato il copista del codice Chantilly. Si tratta di una specie di gioco con una duplice regola: bisogna cominciare con le parole « En attendant » ma poi continuare con un riferimento ad un'autorità estranea. Così Galiot si rifà alla *chanson* di Machaut *En amer la douce vie*, Filippotto introduce la *devise* di Bernabò, e Senleches cita il notissimo *rondeau* « Esperance qui en mon cuer s'en bat, / D'amour me fait sentir la douce vie ».¹⁷ La sua citazione è più intricata delle altre due, perché nel suo *refrain* cita anche la musica del *rondeau*, e perché come « autorità estranea » ha scelto un testo che in se stesso riecheggia quello di Machaut. Ciò vuol dire che la *ballade* di Senleches è posteriore a quella di Galiot: Senleches cita « Esperance », ma non le parole « d'amour la douce vie », che possono sottintendersi quando si conosca la *ballade* di Galiot; quest'ultima, invece, può essere stata concepita come prima delle tre, con il solo scopo di riecheggiare Machaut, forse con un sentimento critico o quasi di amarezza nell'interpolare la parola « attendant » nel primo verso di Machaut. Anche il pezzo di Filippotto mi pare si fondi su Galiot (e su lui soltanto, perché sviluppa questo motivo di delusione con « Souffrir m'estuet », ma non sa nulla di « Esperance »).

Si saranno mai incontrati questi tre compositori (o i loro poeti, qualora non siano stati essi stessi)? E chi sarà mai stato questo « Jo. Galiot »? Senza voler accumulare troppe ipotesi, mi domando perché il suo nome rassomigli tanto alla forma francese di « Giangaleazzo », cioè « Jean-Galéas ».

« Jean Galiot » deve essere stato un personaggio eminente, perché l'unica altra sua opera, *Le sault perilleux*, serviva ad uso didattico nella scuola musicale parigina di Jean Vaillant (non sappiamo precisamente

¹⁶ URSULA GÜNTHER, *Zitate in französischen Liedsätzen der ars nova und der ars subtilior*, « Musica Disciplina », XXVI, 1972, pp. 53-68.

¹⁷ Una citazione non osservata dalla Günther. Il testo più o meno completo di *Esperance* è venuto alla luce solo recentemente; cfr. REINHARD STROHM, *The Ars Nova Fragments of Gent*, « Tijdschrift der Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis », XXXIV, 1984, pp. 109-127.

quando), e figura anche su quella pagina del codice Chantilly (f. 37r) che secondo la Günther doveva essere in origine la prima, adornata dalla più ricca miniatura contenente un gruppo di cantori e di un'insegna nobiliare non ancora identificata.¹⁸

La famiglia dei Visconti era allora strettamente legata alla casa reale di Francia, politicamente e dinasticamente. Giangaleazzo aveva sposato nel 1360 Isabella, figlia del re Carlo V, e la loro figlia Valentina sposò nel 1389 il duca Luigi, fratello minore di Carlo VI. Da Luigi (d'Orléans) e Valentina Visconti nacque nel 1394 Charles d'Orléans, il famoso poeta e musicista. È documentato l'interesse per la musica, già di Isabella, ma ancor più di Valentina, che suonava l'arpa fin dalla gioventù, e che nel 1389 portò con sé a Parigi musicisti e strumenti musicali.¹⁹ La corte lombarda dove era stata educata era certamente molto musicale, ed anche francofila, dati gli interessi culturali della madre e quelli politici del padre. Eustache Deschamps, a Parigi, sa raccontare di questa vita elegante e artistica in un suo poema del 1390 circa: « Il fait très beau demourer / En douz chastel de Pavie »; poema scritto in occasione di un « Voyage des Princes en Italie ».²⁰ Possiamo supporre che tale vita culturale, nutrita com'era di incontri franco-lombardi, abbia anche creato, o almeno favorito, lo sviluppo di « connessioni intertestuali » fatte di molteplici citazioni o allusioni poetico-musicali.

Il rapporto di Jacob de Senleches con la corte viscontea si distingue da quello che con essa intratteneva Filippotto forse appunto per il fatto che quest'ultimo scrisse il suo *En attendant* in omaggio a Bernabò, mentre Senleches non celebra il duca. M'immagino però che egli abbia visitato quella corte intorno al 1390. Senleches era un artista famoso, impiegato nel 1382-83 presso le corti di Castiglia e di Navarra, e presso il cardinale aragonese Pedro de Luna. Ma di Senleches si perde traccia molto prima che il cardinale venisse eletto papa col nome di Benedetto XIII (1394). Le sei *chansons* di Senleches che ci sono conservate si trovano nei codici di Chantilly e di Modena e in altri manoscritti dell'Italia settentrionale. Le versioni modenesi sono più accurate di quelle di Chantilly, e nel codice italiano c'è anche un *unicum* (*Tel me voit*). Il *virelai* canonico *La harpe de melodie* compare in una versione vicini-

¹⁸ Cfr. U. GÜNTHER, *Unusual Phenomena* cit., p. 97.

¹⁹ ANDRÉ PIRRO, *La musique à Paris sous le règne de Charles VI (1380-1422)*, Strasbourg, Heitz 1930.

²⁰ *Oeuvres inédites de Eustache Deschamps*, a cura di Prosper Tarbé, Reims-Paris 1849, I, p. 116 sgg.

sima all'autore, e copiata nell'immagine di un'arpa, in un piccolo manoscritto di teoria musicale della Newberry Library.²¹ La prima parte del manoscritto, e molto probabilmente anche la seconda, è stata copiata a Pavia nel 1391 da un tale « Frater G. de Anglia », forse uno studioso dell'università. Tra altri trattati musicali, il frate ne trascrisse anche due che attribuisce a un « Magister Philippotus Andree », ed uno di essi è infatti il famoso *Tractatus figurarum*, o *de diversis figuris*, testo fondamentale sulle complicazioni notazionali dell'*ars subtilior*. Tradizionalmente il trattato veniva attribuito a Filippotto da Caserta, ma Wulf Arlt,²² in un approfondito studio delle varianti, ha respinto l'attribuzione (come pure quella a Egidius de Murino). È vero che la versione pavese (Newberry) non è senza errori, specialmente negli esempi musicali, e che le altre attribuzioni a « Philippus » o « Filippotto » possono discendere da questa fonte (come, per esempio, quella del codice di Faenza dovuta forse allo studio pavese di Hothby). Ma è anche vero che l'attribuzione può sempre essere corretta, dove il testo stesso è corrotto (testo e attribuzione possono essere stati trasmessi indipendentemente); che *tutti* i manoscritti del *Tractatus figurarum* sono di provenienza italiana, e che quello di Pavia è di gran lunga il più antico e, dopotutto, uno dei più accurati. Per queste ragioni proporrei di accordare un po' di fiducia all'attribuzione pavese a « Magister Philippotus Andree », come pure all'identificazione di questi con il nostro Filippotto.

La bellissima immagine dell'arpa di *La harpe de melodie* nel codice pavese non è uno scherzo del miniatore, ma l'idea originale di Jacob de Senleches, che ha tenuto conto di questa « notazione pittorica » sia nel testo poetico sia nella struttura musicale.²³ Lo stesso si direbbe poi anche di altri due pezzi famosi in notazione pittorica, le *chansons Belle, bonne, sage* e *Tout par compas suy composés* di Magister Baude Cordier nel codice Chantilly. La notazione (o piuttosto l'immagine) è un legame importante tra tutte e tre le composizioni anche se nessuna delle trascrizioni è propriamente un « autografo ». Craig Wright ha dimostrato

²¹ KURT VON FISCHER, *Eine wiederaufgefundene Theoretikerhandschrift des spätem 14. Jahrhunderts*, « Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft », I, 1972, pp. 23-33.

²² WULF ARLT, *Der Tractatus figurarum - ein Beitrag zur Musiklehre der « Ars subtilior »*, ivi, pp. 35-53.

²³ REINHARD STROHM, *La harpe de melodie, oder Das Kunstwerk als Akt der Zueignung*, in *Das musikalische Kunstwerk. Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag*, a cura di Hermann Danuser, Helga De La Motte, Silke Leopold, Norbert Miller, Köln, Laaber 1988, in corso di stampa.

convincentemente che Baude Cordier era in realtà Baude Fresnel, arpista della corte di Borgogna, che si trovava proprio a Milano nell'anno 1391.²⁴

Fra i musicisti ospiti della corte di Giangaleazzo bisogna forse annoverare anche Johannes Ciconia di Liegi. Abbiamo già menzionato il fatto che il canone *Le ray au soleil* si riferisce, secondo la Thibault, ancora una volta alle insegne viscontee, e sembra accettabile che il pezzo anonimo per mutilazione del codice Mancini sia opera di Ciconia. Come canone, si ricollega anche in qualche modo a *La harpe de melodie* e a *Tout par compas*. Ma il vero *essai* di stile *ars subtilior* di Ciconia è un'altra composizione, il grande *virelai Sus une fontayne*; le indagini della Günther hanno confermato non potersi trattare che di una composizione di omaggio a Filippotto, del quale Ciconia cita, nel testo e nella musica, le tre grandi *ballades En attendant souffrir, De ma douleur* e *En remirant*. Non soltanto queste citazioni, ma il fatto stesso dell'intertestualità funge da rinvio ad una pratica e ad un'estetica delle quali Ciconia si dimostra perfettamente consapevole. Sotto la « fontana » il compositore ascolta il dolcissimo canto di « ce noble flour » (cioè di un uomo), ed è desideroso di vederlo. Il sentimento un po' amaro di devozione e di lontananza riecheggia le *chansons* del desiderio su « En attendant », e particolarmente quella *En attendant souffrir m'estuet*, dove Filippotto parlava dell'impossibilità di giungere alla « fontayne », ostacolato da rivi che la circondano. (Notiamo una stranissima coincidenza di pensiero tra questa fontana, simbolo di abbondanza ma anche di purezza, e l'inaccessibile fontana dell'amor puro di cui canta Wolfram nel *Tannhäuser* wagneriano). Come ha già osservato la Günther, la « fontayne » sarà l'emblema poetico-musicale proprio della corte viscontea; possiamo aggiungere che questo simbolo ha dato il nome, nel Quattrocento, appunto ad una società di *rhétoriciens* a Gand. Nel *virelai* di Ciconia troviamo inoltre un'eco di quell'attendere « la douce vie » dell'amore e della speranza, come lo esprimono Galiot e Senleches (« [...] en attendant d'avoir Merchy de ma douleur »).

Immaginare Ciconia come un allievo di Filippotto e come ospite (forse di passaggio) di un circolo di aderenti alla *subtilitas*, può aiutare a risolvere il mistero della sua carriera. L'opinione della Clercx, la quale faceva di Ciconia un uomo già affermatissimo alla corte di Avignone e del cardinale Albornoz prima e dopo il 1378, è stata giustamente re-

²⁴ CRAIG WRIGHT, *Music at the Court of Burgundy 1364-1419: A Documentary History*, Henryville-Ottawa-Binningen, Institute of Mediaeval Music 1979, p. 127 sgg.

spinta dal Fallows, che lo fa nascere intorno al 1370 e dirigersi più o meno immediatamente verso l'Italia.²⁵ Ma restava il problema di spiegare questo suo unico « saggio » di *ars subtilior*, e il suo rapporto con Filippotto, che si credeva avesse vissuto ad Avignone. Ma il giovane musicista della diocesi di Liegi, intorno al 1390, non sarà certo andato ad Avignone per studiare la moderna musica francese e per farvi carriera (sarebbe stato considerato un eretico, provenendo dalla diocesi più « urbanista » dei Paesi bassi, ovvero avrebbe dovuto perdere ogni aspettativa di benefici ecclesiastici nella sua patria). Più cauto, egli si sarà rivolto a Milano dove, entro la diocesi di obbedienza romana, governava un duca filofrancese, e dove si coltivava appunto quella *subtilitas* che forse gli mancava nella pratica neerlandese. (Dice infatti Johannes Boen, l'olandese, che i musicisti parigini avevano raggiunta una « majorem subtilitatem » di quelli di casa sua). Per *Sus une fontayne* Ciconia sceglie precisamente quelle *ballades* di Filippotto che qui abbiamo caratterizzate come più vicine delle altre all'*ars subtilior*; egli esagera questo stile nelle sincopazioni quasi ancora più lunghe e nelle melodie ancora più ornamentali di quelle del maestro. Ma nella sua opera di compositore l'estetica di Filippotto cessa di agire qui: dopo *Sus une fontayne*, ch'è forse un suo doloroso congedo dal circolo lombardo, Ciconia si italianizza nel servizio padovano. Tutto ciò dev'essere accaduto nell'ultimo decennio del Trecento.

Se i concetti di *dulcedo* e di *subtilitas* fossero applicabili all'architettura, cosa si direbbe di quella del duomo di Milano? Questo monumento allo stile gotico francese stava sorgendo sotto Giangaleazzo, e ancora nel decennio seguente, quando Matteo da Perugia era *biscantor* della vecchia cattedrale. Anche i preziosi manoscritti di Chantilly e di Modena sembrano appartenere a tali monumenti, già un po' isolati ma splendidi, di un'arte ormai troppo sottile per rigenerarsi.

²⁵ Per la biografia aggiornata vedi *The Works of Johannes Ciconia*, a cura di Margaret Bent e Anne Hallmark, Monaco, L'Oiseau-Lyre 1985 (« Polyphonic Music of the Fourteenth Century », XXIV), introduzione.

FABRIZIO DELLA SETA

PROPORTIO

VICENDE DI UN CONCETTO TRA SCOLASTICA E UMANESIMO

« Omnes autem investigantes in comparatione praesuppositi certi proportionabiliter incertum iudicant; comparativa igitur est omnis inquisitio, medio proportionis utens ».

(NICOLAI CUSANI *De docta ignorantia*, I, 1).

1. Fra Tre e Quattrocento il termine « proporzione » assume in musica un significato nuovo e particolare: quello di una tecnica atta a causare variazioni della durata dei suoni di una composizione secondo determinati rapporti matematici; presente nella pratica musicale fin dal XIII secolo, tale tecnica viene portata a perfezione dai compositori « oltramontani » del XV, ed illustrata in una serie di trattazioni teoriche culminanti nel *Proportionale musices* di Tinctoris e nel IV libro della *Practica musicae* di Gaffurio. È stato soprattutto quest'ultimo testo, coi suoi 111 esempi che portano alle estreme conseguenze l'applicazione della tecnica proporzionale proponendo rapporti « assurdi » o « puramente teorici », ad attrarre la curiosità, e spesso la perplessità, di commentatori antichi e moderni, che vi hanno visto la prova del carattere speculativo ed astratto della mentalità musicale dell'epoca. Al di là di condanne e di spiegazioni tecniche non è però stato compiuto alcun tentativo di decifrare il significato del procedimento e della sua teorizzazione nel contesto della cultura dell'epoca, salvo qualche generico riferimento all'esposizione delle proporzioni aritmetiche fatta da Boezio.¹

¹ Questo, almeno, prima che apparisse l'ampio quadro del problema tracciato da F. ALBERTO GALLO, *Die Notationslehre im 14. und 15. Jahrhundert*, in AA.VV., *Die*