



Università
Ca' Foscari
Venezia



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA



Università
degli Studi
di Verona

Sede Amministrativa: Università degli Studi di Padova

Dipartimento DiSSGeA

CORSO DI DOTTORATO IN STUDI STORICI, GEOGRAFICI, ANTROPOLOGICI

Curriculum: STUDI STORICI

CICLO XXXV

*Mobilità sociale, professionalizzazione e fama dei cantori nelle corti europee tra
XIV e XV secolo.*

Coordinatrice del Corso: Prof.ssa Giulia Albanese

Supervisor: Prof.ssa Isabelle Chabot

Prof. Alessandro Arcangeli

Dottorando: Jessica Ottelli

Anno accademico 2021/2022

Dedicato alla mia famiglia.

INDICE

INTRODUZIONE	9
PARTE PRIMA:	16
<i>Le corti e la musica: contesto e organizzazione</i>	16
I. Le cappelle musicali	17
1. Introduzione	17
1.2 Le cappelle dei principi: l'evoluzione laica.....	20
II. Una "souveraine chapelle": la Chapelle Royale di Francia	22
1. Introduzione	22
2. Il XIV secolo.....	31
3. Il XV secolo	45
III. "Commencement de toutes choses": gli stati borgognoni e le cappelle musicali intermittenti	55
1. Introduzione	55
2. Philippe le Hardi.....	57
4. Philippe le Bon	73
5. Charles le Téméraire.....	84
6. L'ordonnance del 1469	89
7. L'ordonnance del 1474	97
8. La chapelle e l'Impero	100
IV. "Al mele va le mosche": Milano e la politica dell'abbondanza	102
1. Introduzione	102
2. Dai Visconti... ..	106
3. Agli Sforza	115
4. Galeazzo Maria Sforza	117
5. Nascita e formazione della cappella musicale.....	121
6. L'organizzazione e le cerimonie	140
7. Benefici e stipendi	149

8. Mobilità geografica.....	154
9. L'epilogo della cappella galeazzesca	158
10. Gli ultimi decenni della cappella musicale	160
V. "Denique principes Christianissimi": il regno di Napoli fra tradizione e innovazione	170
1. Introduzione	170
2. Roberto d'Angiò.....	175
3. Da Giovanna I a Renato di Valois	181
4. Alfonso I.....	186
5. Ferdinando I di Napoli	196
VI- Conclusioni	205
1. Salari	205
2. Il ruolo della cappella nella costruzione degli ideali di potere	208
PARTE SECONDA:	216
I Cantori.....	216
I- Nascita.....	219
1. Umili origini o nobili natali.....	219
2. Le istituzioni ecclesiastiche e l'insegnamento della musica	223
II- Formazione.....	225
1. Ammissione e selezione.....	226
2. Formazione	228
3. Partecipazione attiva alla liturgia.....	231
5. Perfezionamento e specializzazione	233
III. Carriera	235
1. Cattedrali e luoghi di culto.....	236
2: Corti	238
5. Conclusioni	241
PARTE TERZA:.....	243
Uscire dall'anonimato: la costruzione della fama	243
1. La consapevolezza della fama	248
1.1 L'autoreferenzialità in musica: composizioni che parlano di compositori	248

1.2 Ricordare i membri della comunità in musica: i lamenti.....	255
2. In memoriam.....	263
2.1 Epitaffi e Sepolture	264
2.2 I tableautin.....	270
Tymotheos, Jan van Eyck.....	275
Ritratto di Gilles Joye, Hans Memling.....	278
Ritratto di musico, Leonardo da Vinci.....	282
Ritratto di Jacob Obrecht, Metys	285
Dittico Palude, maestro anonimo di Liegi	288
La Vergine e il bambino con i santi e Richard de Visch van der Capelle in preghiera, Gerard David ...	289
CONCLUSIONE	294
APPENDICI.....	297
BIBLIOGRAFIA.....	317

INTRODUZIONE

«Ma la storia non è l'orologeria o l'ebanisteria;
è, invece, uno sforzo teso a una migliore conoscenza, e perciò è qualcosa di dinamico.»

(M. Bloch, *Apologia della storia*)

Il presente progetto è uno studio sulla mobilità geografica e sociale dei cantori delle cappelle laiche nel periodo compreso tra XIV e XV secolo. Questo periodo, di fatto chiuso dalla discesa di Carlo VIII nella Penisola che provocò la dissoluzione di molti potentati italici, si caratterizza per una straordinaria diffusione della polifonia franco fiamminga praticata dai *cantores*, membri delle cappelle laiche ed ecclesiastiche allora di gran moda. L'analisi prosopografica di queste figure comprende il contesto per lo studio dell'auto percezione dei cappellani, evidente nelle loro ultime volontà così come nei lamenti e nei monumenti funebri, nonché per il confronto tra i quattro centri di particolare rilevanza che si è valutato di analizzare: le cappelle dei re di Francia e Napoli, e quelle dei duchi di Borgogna e Milano¹. Se la mobilità sociale ha da tempo trovato una sua propria dimensione all'interno della riflessione storiografica, come attesta tra gli altri la letteratura prodotta nell'ambito del progetto PRIN 2012 dell'Università di Roma Tor Vergata – iniziato nel febbraio 2014 e conclusosi nel settembre 2016 – intitolato *La mobilità sociale nel medioevo italiano (secoli XII-XV)*, tra cui spicca il volume *Social mobility in Medieval Italy (1100-1500)*, altrettanto vero è che i fenomeni culturali collegati alla mobilità non hanno suscitato quell'interesse che si sperava di osservare². Nel volume appena citato, ad esempio, il solo contributo di ambito culturale riguarda l'architettura, mentre la musica o i suoi esponenti non paiono essere stati

¹ La scelta è ricaduta su queste quattro corti perché essere ebbero le istituzioni musicali più sviluppate, specialmente durante il XV secolo. Naturalmente si è consapevoli dell'esistenza di altri casi studio interessanti, così come si è consci dell'importanza della cappella musicale pontificia. Tuttavia, non potendo analizzare ogni cappella musicale, la scelta più logica è ricaduta su queste, interessate tra l'altro da intensi scambi diplomatici e culturali nello stesso periodo preso in esame. Studi di ambito musicologico sono stati dedicati a ogni singolo centro, per cui si rimanda ai paragrafi dedicati nel primo capitolo e alle relative bibliografie per lo stato dell'arte.

² *Social mobility in medieval Italy (1100-1500)*, ed. S. Carocci, I. Lazzarini, Roma, Viella, 2018. Il progetto è stato preceduto da un lavoro su scala sovranazionale finanziato dallo *European Research Council*, dal titolo *Towards Open Societies? Trends, Variations and Driving Forces of Intergenerational Social Mobility in Europe over the Past Three Centuries (2009-2014)*.

presi in esame³. Se, in effetti, di mobilità sociale e musica si parla, ciò avviene per le epoche moderna o più spesso contemporanea, o in termini di differenziazione del gusto in base al ceto sociale⁴. Il fatto musicale, quindi, analizzato nella sua dimensione sociale, ha continuato a suscitare interesse per le ricadute sui suoi destinatari, mentre poco spazio è stato dedicato ai suoi esecutori materiali⁵. L'unico studio accostabile al progetto di ricerca proposto è dedicato all'epoca moderna, che tuttavia non prende in considerazione le dinamiche dell'ascesa sociale dei cantori, bensì analizza il fenomeno dei professionisti della musica in un'ottica di mobilità geografica. A questo, durante il percorso di dottorato, si sono aggiunti il lavoro di J. D. Hatter sulla costruzione di un senso comunitario tra i cantori, estremamente interessante e ampiamente sfruttato in questa sede, e il database *Prosopographie des Chantres de la Renaissance*, il quale fornisce informazioni biografiche su un campione di quasi 2000 nomi di cantori attivi tra XV e XVI secolo⁶.

Ora, entrando nello specifico dello sviluppo della trattazione, innanzitutto ci si è occupati della definizione delle singole istituzioni musicali. Infatti, il primo capitolo traccia l'origine,

³ A seguito della svolta sociologica e antropologica degli anni Settanta si è comunque potuto godere di una più libertà nella ricerca, confluita per esempio negli studi di Bourdieu sul capitale che, insieme ad altri, hanno contribuito al superamento dello scoglio dell'analisi quantitativa, sostituita o integrata da quella qualitativa, a volte l'unica possibile per il medioevo. P. Bourdieu, *La distinzione, critica sociale del gusto*, Bologna, Il Mulino, 2004; Il segnale più chiaro del superamento del pregiudizio sulla mobilità sociale nel medioevo in Italia risale al 2010, anno di pubblicazione del volume sopra citato edito da S. Carocci e I. Lazzarini.

⁴ G. Born, *On musical mediation: Ontology, technology and creativity. Twentieth Century Music* (disponibile all'URL: <https://www.cambridge.org/core>); P. Coulangeon, *Social mobility and musical tastes: A reappraisal of the social meaning of taste eclecticism*, «Poetics», 51 (2015), pp. 54-68. Uno studio accostabile alla presente ricerca è dedicato all'epoca, ma non prende in considerazione le dinamiche dell'ascesa sociale dei cantori, bensì analizza il fenomeno dei professionisti della musica in un'ottica di mobilità geografica. *Musicians mobilities and music migrations in early Modern Europe: biographical patterns and cultural exchanges*, ed. G. zur Nieden, B. Over, Bielefeld, Transcript, 2016.

⁵ Diverso il discorso per il settore di studi musicologici, dove da sempre l'interesse per i compositori è elevato. Tuttavia, le biografie di cantori sono sempre state funzionali all'analisi delle composizioni o di altre peculiarità musicali, e poco interesse è stato mostrato nei confronti dei soggetti. Sulle recenti linee di sviluppo negli studi musicologici si veda E. Leach, D. Fallows, K. Van Orden, *Recent trends in the study of music of the Fourteenth, Fifteenth, and Sixteenth centuries*, «Renaissance Quarterly», 68, 1 (2015), pp. 187-227.

⁶ J. D. Hatter, *Composing Community in Late Medieval Music: Self-Reference, Pedagogy, and Practice*, Cambridge, Cambridge University Press, 2021. Il Progetto del database prosopografico coordinato da Philippe Vendrix e David Fiala ebbe inizio nel 2007 grazie ai fondi stanziati dal *French National Agency of Research* (ANR), in collaborazione con l'Università di Rouen e il *Centre d'études supérieures de la Renaissance* (CESR) dell'università di Tours. Ulteriori informazioni si trovano sul sito (<https://ricercar.pcr.cesr.univ-tours.fr/presentation>). Si ritiene utile segnalare che, a differenza del database proposto in questo studio, quello francese si limita a riportare dati biografici e fonti, senza possibilità di filtrare le informazioni o analizzarle nel complesso.

la forma, la struttura e la funzione delle quattro cappelle laiche in oggetto, le motivazioni alla base della scelta di mantenere un centro musicale, questioni specifiche riguardo la provenienza geografica dei membri e dei modelli di reclutamento, i salari, i compiti non prettamente musicali ricoperti, e il loro posizionamento all'interno del sistema-corte⁷. Contestualmente, viene fornito anche un resoconto sia della principale letteratura accademica sull'argomento, sia delle fonti impiegate per lo studio, ragion per cui non compaiono con la loro solita disposizione, cioè qui in introduzione.

Raccolti dunque i dati, il secondo capitolo presenta i risultati dell'analisi prosopografica dei membri delle cappelle prese in considerazione. Stante un repertorio biografico di 123 cantori, in primo luogo se ne è vagliata l'origine, così da ottenere informazioni anche riguardo il successivo percorso formativo, dall'ammissione nella maîtrise alla specializzazione universitaria; dopodiché, ci si è concentrati più propriamente sulla carriera sia ecclesiastica, sia all'interno delle istituzioni laiche⁸.

L'ultimo capitolo, infine, raccoglie alcune espressioni artistiche che lasciano intravedere sia la formazione, all'interno della categoria sociale dei *cantores*, di un'idea corporativa, con anche la formazione di un'identità professionale, sia l'insorgere della consapevolezza della celebrità. In particolare, si analizzeranno le committenze in relazione all'acquisizione e alla riproduzione di stimoli culturali venutisi a formare per esprimere le istanze dell'Umanesimo, come le sepolture o i lamenti, ripresi dai cantori per comunicare una diversa concezione di professionalità, così come un migliorato posto nella gerarchia sociale. Quando Panofsky, nel suo capitale lavoro sulla pittura fiamminga, impiegò il termine "*Ars Nova*" per indicare le conquiste dei pittori del primo Quattrocento, non solo tese un primo significativo collegamento tra musica e arte ma, forse inconsapevolmente, indicò alle

⁷ Di tutti gli aspetti considerabili, quello dei salari è risultato particolarmente ostico, poiché il susseguirsi delle diverse monetazioni non ha consentito la riduzione ad un formato standard. Pertanto, le considerazioni presentate sono il frutto dell'osservazione di un foglio di lavoro Excel in cui sono stati raccolti salari e prebende.

⁸ Interessanti spunti sull'approccio prosopografico applicato allo studio delle carriere, con anche un occhio alla storia delle corti, emergono in G. Guerzoni, A. Guido, *Storia delle corti, tecniche prosopografiche e analisi delle carriere. Una messa a fuoco delle reciproche possibilità di contaminazione*, «Cheiron», 21 (2004), pp. 169-203.

discipline musicologiche e artistiche la via da seguire, cioè quella della interdisciplinarietà⁹. Pertanto, a livello metodologico, si è ritenuto opportuno combinare i metodi e i temi sia della storia sociale, sia della musicologia, sia infine del recente ambito dei *celebrity studies*. Portare un noto oggetto della musicologia come quello dei cantori e delle cappelle musicali del XIV e XV secolo all'interno del dibattito storiografico sulla mobilità, ha consentito di approcciare il tema principale da una diversa prospettiva, che è quella della storia sociale, dell'analisi dei social network, della storia della diplomazia e dei *celebrity studies*, ambito particolarmente interessante quest'ultimo, data la mancanza di studi per il periodo medievale e rinascimentale¹⁰.

Sulla base di queste premesse, si è proceduto a realizzare un database avvalendosi del software Nodegoat. Nodegoat è al contempo un sistema di gestione dei dati e un ambiente di ricerca progettato per consentire di analizzare gruppi di individui, organizzazioni, eventi e oggetti all'interno di un contesto storico o sociale. Creato dal Design Lab dell'Università di Leiden, il software offre una piattaforma flessibile e altamente personalizzabile per la creazione di database prosopografici e la loro successiva analisi¹¹. A renderlo ideale per il lavoro prosopografico sono una serie di caratteristiche qui sintetizzate in tre punti:

1. Archiviazione e Gestione dei Dati: Nodegoat permette di raccogliere, archiviare e gestire una vasta quantità di dati relativi a individui e oggetti. I dati possono essere strutturati in base alle esigenze del progetto, consentendo l'inclusione di campi personalizzati per informazioni specifiche. Un limite del quale si deve tenere conto, è che il materiale da cui estrapolare i dati, non presentando un formato standard, obbliga a dover operare una scelta riguardo le modalità di estrapolazione e registrazione dell'informazione, le quali possono aver condizionato la resa finale del database. Tenuto conto di questo limite, che è proprio della ricerca storica, si spera di aver comunque distorto il meno possibile le fonti, consci del

⁹ E. Panofsky, *Early netherlandish painting: its origins and character*, 2vol., Cambridge (Massachusetts), Harvard university press, I, 1953, pp. 149-153.

¹⁰ La *celebrity culture*, benché relativamente recente, ha prodotto diverse sintesi e studi più specifici. Un esempio tra tutti è la collana *Celebrity Studies*, edita da Routledge. In generale però, le ricerche si sono focalizzate sull'età moderna ed ancor più contemporanea, tralasciando i secoli precedenti. A. Lilti, *The Invention of Celebrity: 1750-1850*, trad. L. Jeffress, Cambridge, Polity press, 2017.

¹¹ In appendice vengono forniti i dati ricavati appunto grazie al software. Per ulteriori approfondimenti si invita a consultare la pagina del software all'indirizzo web <https://nodegoat.net/>.

fatto che normalizzare e standardizzare informazioni non strutturate comporta dei rischi inevitabili.

2. Relazioni Complesse: Un aspetto cruciale della prosopografia è l'analisi delle relazioni tra individui e oggetti all'interno di un gruppo. Nodegoat permette di rappresentare relazioni complesse tra entità, inclusi matrimoni, alleanze politiche, collaborazioni e altro ancora. Un approccio del genere consente quindi l'osservazione dei singoli oggetti e al contempo permette la mappatura della correlazione degli oggetti all'interno dell'insieme. Le implicazioni a livello di possibilità di analisi nel caso specifico sono molteplici. Dalla quantificazione e definizione di doni e salari, alla delimitazione di elementi comuni della formazione, sono potenzialmente decine gli attributi identificabili e applicabili all'indagine. Per fare un esempio, è possibile osservare gli spostamenti di un singolo cantore lungo l'arco temporale della sua carriera mantenendo chiara la sua posizione di dipendenza da un signore anche quando non presente nella stessa località.

3. Visualizzazione dei Dati: Il software offre strumenti di visualizzazione dei dati che consentono di esplorare e comprendere meglio le dinamiche all'interno del gruppo studiato. Le mappe, soprattutto favoriscono un'immediata comprensione dei centri educativi più importanti, così come rendono evidente lo spostamento da nord a sud e nuovamente a nord che interessò la categoria.

Nel caso specifico del lavoro prosopografico, inoltre, Nodegoat offre una serie di vantaggi significativi poiché consente di gestire grandi quantità di dati ed è altamente personalizzabile. Durante la prima fase del progetto, infatti, oltre a reperire i dati utili alla ricerca e ad aggiornare la bibliografia di riferimento, si è provveduto a registrare gli elementi che dovevano divenire parte del database. Successivamente si è passati alla costruzione del database vero e proprio attraverso la creazione del dataset e sulla base delle esigenze di ricerca. La prima operazione necessaria è stata la definizione del *type* principale, il cantore, a cui fanno riferimento tutte le informazioni anagrafiche, confluite in un totale di 21 *Sub-Objects*. Ciascun *type* è collegato in maniera incrociata (*cross-referencing*) agli altri *type* rilevanti come le istituzioni di formazione o i mecenati, consentendo così l'esplorazione di

una serie di relazioni (*network analysis*) tra i dati¹². In questo modo, sarà finalmente possibile gettare nuova luce sui *cantores*, professionisti in grado di influenzare la società e la produzione musicale, ma anche, soprattutto, di ridefinire i confini della mobilità sociale in un periodo storico segnato dal delicato passaggio verso una modernità in cui il tema della riduzione delle pratiche ad arte prendeva corpo¹³.

¹² Per una ricostruzione più puntuale di come si crea e struttura un database via Nodegoat, si può fare riferimento ad un saggio nato all'interno del progetto sulla popolazione accademica in occasione dell'ottocentenario dell'ateneo di Padova. P. Terenzi, *Bo2022: un database online di studenti e docenti dell'Università di Padova (1222-secolo XX)*, *Frontiere della conoscenza. Big Data nelle scienze fisiche, sociali, umanistiche e della vita*, ed. F. Agostini, P. Giaretta, et al., Milano, Angeli, 2021, pp. 128-142.

¹³ La stessa arte poetica stava infatti cercando una nobilitazione attraverso il collegamento alla più nobile musica, ragion per cui dei modelli polivalenti come Davide e Orfeo ebbero un notevole sviluppo nel XV secolo. Si veda a riguardo J. Blanchard, J. C. Mühlethaler, *Écriture et pouvoir à l'aube des temps modernes*, Parigi, Puf, 2002, pp. 33-58. Per una panoramica sulle altre arti e sul concetto di riduzione in arte si segnala *Reduire en art: la technologie de la Renaissance aux Lumières*, ed. P. Dubourg Glatigny, H. Verin, Parigi, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 2008.

PARTE PRIMA:

Le corti e la musica: contesto e organizzazione

I. Le cappelle musicali

«Summum pontifex consuevit habere in sua capella cantores, et inter eos esse unus qui vocatur magister capelle, ad cuius officium pertinet omnes alios diriger e et gubernare, quatenus ad servitium dicte capelle pertinet.».

(La maison papale, Le cérémonial papal, v.3, p.440).

1. Introduzione

Ricostruire la nascita e lo sviluppo del fenomeno delle cappelle musicali dei principi del Tardo Medioevo significa per forza di cose avere a che fare con la cappella pontificia. Come afferma Petrobelli nel suo saggio dedicato all'origine di tali istituzioni, il loro insorgere dovette essere la conseguenza inevitabile delle vicissitudini della Chiesa cattolica tra XIV e XV secolo la quale, indebolita da settant'anni di cattività avignonese, si era vista sfidare da principi e cardinali in cerca di un personale predominio che si esprimeva anche sotto forma di *patronage*¹⁴. Per questo motivo, prima di addentrarsi nella narrazione della vita musicale dei quattro centri oggetto di questo studio, si ritiene utile dedicare un affondo a quella che potrebbe essere definita la matrice di tutte le cappelle musicali europee.

La storia della cappella pontificia non è certo un argomento che si potrebbe esaurire in un paragrafo introduttivo. Ci si limiterà dunque a definire quegli elementi che vennero ripresi dalle istituzioni laiche, e che rappresentano una base comune per gran parte delle cappelle musicali istituite a partire dal XIV secolo. Innanzitutto, è opportuno tenere a mente che la curia poté contare, per un lungo periodo, su due differenti istituzioni le cui competenze a volte si sovrapponevano: la cappella e la *schola*. Nella cappella i cappellani si occupavano inizialmente della liturgia, e ancor più in particolare del rito papale, una forma di cerimonia creata appositamente a uso del pontefice e differente rispetto a quella celebrata nelle chiese di Roma¹⁵. A partire dal XIII secolo, è però possibile render conto di un significativo

¹⁴ P. Petrobelli, *All'origine delle cappelle musicali, Cappelle musicali fra Corte, Stato e Chiesa nell'Italia del Rinascimento: atti del Convegno internazionale: Camaiore, 21-23 ottobre 2005*, ed. F. Piperno et. al., Firenze, Olschki, 2007., pp. 3-10, p. 4.

¹⁵ S. J. P., van Dijk, *The Urban and Papal Rites in Seventh and Eighth Century Rome*, «Sacris Erudiri», 12 (1961), pp. 411-487.

slittamento nelle loro funzioni, divenute via via amministrative e dunque centrali nello smaltimento delle sempre più numerose questioni legali portate davanti alla curia, precedentemente gestite dai soli cardinali¹⁶. A questa altezza cronologica, il termine “cappella” designava dunque sia il corpo dei “cappellani papali”, sia un ufficio della curia, abbastanza prestigioso, ma soprattutto ben retribuito. Oltre a poter sedere alla mensa curiale nei giorni di festa, infatti, i membri della cappella pontificia potevano contare su una fornitura di cibo (*vidandae*), un cavallo, e naturalmente sul supporto economico di benefici generalmente di collazione papale.

Per quanto riguarda invece la *schola cantorum*, si ritiene generalmente accettata l’ipotesi di una sua fondazione all’epoca di Gregorio Magno o Vitaliano, la qual cosa la rendeva di fatto più antica della stessa cappella¹⁷. Ad ogni modo, fin dall’origine i membri potevano comprendere laici o sacerdoti minori. Da questi, l’ordinamento traeva quattro suddiaconi (il *prior/primus*, *secundus*, *tertius* e *quartus*) le cui funzioni, sebbene difficili da ricostruire, dovevano includere l’educazione - musicale e non - dei ragazzi della *schola*. A dirigerli era il *primicerius* (a volte sostituito da un *paraphonista*), con il *secundarius* come suo immediato subalterno, entrambi con responsabilità ben precise e ancora connesse al canto, almeno fino al XII secolo¹⁸. In generale, il supporto offerto all’istituzione dalla corte era piuttosto generoso, per cui annualmente il pontefice donava al *primicerius* una cifra atta a coprire sia gli stipendi, sia l’acquisto di vesti in occasione delle festività maggiori. A questi si andavano poi a sommare altri doni in denaro, nonché i pagamenti in caso di celebrazioni fuori dal Vaticano. Tuttavia, nonostante tale lunga tradizione, la *schola cantorum* avrebbe cessato di esistere entro la metà del XIV secolo, forse a causa della crescente importanza dei cappellani

¹⁶ Innocenzo III svolse un ruolo determinante in questo processo, avvalendosi di membri della cappella come arbitri legali in modo sistematico, mentre sotto Innocenzo IV iniziarono ad apparire alcuni cappellani denominati “*auditores sacri palatii*” o “*auditores causarum palatii*”.

¹⁷ Ci sono diverse ipotesi circa la nascita della *schola*. La plausibilità di ciascuna dipende dal fatto di accettare o meno l’attribuzione della fondazione a Gregorio Magno come raccontata da Diacono nella *Sancti Gregorii Magni Vita*. Altrimenti, è possibile fare affidamento sulla comparsa della *schola* nei registri del pontificato di Adeodato (672–76) e nel primo *Ordo Romanus*. A. Tomasello, *Ritual, Tradition, and Polyphony at the Court of Rome*, «The Journal of Musicology», 4. 4 (1985-1986), pp. 447-471, pp. 448-449, n. 5,8.

¹⁸ Storicamente, il primicerio occupava un posto molto elevato nella curia. Riceveva il presbiterio subito dopo i cardinali e veniva sostenuto, ancora nel XIV secolo, da un importante beneficio che si andava a sommare al prestigioso titolo di *familiaris* del papa. *Ivi*, pp. 450-453.

nella liturgia pontificia, forse per colpa della migrazione ad Avignone, o forse ancora perché nella nuova corte non c'era più posto per dei cantori poco aggiornati circa le novità del panorama internazionale¹⁹. Naturalmente restia al cambiamento, la curia faticò non poco a dismettere la *schola*, che infatti compare anche nei *reportage* sulle cerimonie di inizio XIV secolo, come nota Tomasello, a fianco della cappella apostolica²⁰. Fu appunto la cappella ad assorbire le funzioni della *schola*, ivi comprese quelle prettamente musicali, gestite di concerto con le diverse *scholae* delle cattedrali, le quali inviavano ad Avignone dei cappellani/cantori già formati.

Ora, nei cinquant'anni successivi alla morte di Benedetto XI, nel 1304, con la comparsa dei mottetti polifonici all'interno del repertorio della cappella, si era resa indispensabile la graduale professionalizzazione nell'esecuzione musicale da parte dei cappellani, professionalizzazione che assecondava un definitivo slittamento di funzione dell'istituzione, passata dall'essere un'entità polivalente con al suo interno funzionari e agenti diplomatici, alla definitiva vocazione liturgica e musicale. Tale cambiamento rendeva necessario anche un nuovo modello di ingaggio nel quale la posizione geografica assumeva una rilevanza tutta speciale. L'assunzione di cappellani provenienti dalla Francia settentrionale e dalle Fiandre si impose come la scelta più logica per una curia decisamente francofona, con ripercussioni anche sul repertorio della cappella, dove fece il suo ingresso *l'ars nova* ²¹.

¹⁹ Si ritiene generalmente di considerare conclusa la vita della *schola* a partire dal pontificato di Clemente V, l'ultimo per il quale vi è testimonianza scritta della sussistenza dell'istituzione. Sebbene successivamente sia ancora possibile trovare la figura del *primicerius*, a metà del XIV secolo tutte le funzioni erano ormai saldamente nelle mani della cappella musicale. É. Anheim, *La grande chapelle de Clément VI: les hommes, les lieux, les pratiques, Monument de l'Histoire. Construire, reconstruire le palais des Papes (XIVe–XXe siècle)*, ed. D. Vingtain, Avignone, Editions RMG-Palais des Papes, 2002, pp. 123–129.

²⁰ Nei documenti non viene chiaramente indicato quali parti della liturgia cantata spettassero ai cappellani e quali agli *scholastici*, lasciando intravedere la possibilità di un rapporto tra le due piuttosto fluido. A. Tomasello, *Ritual, Tradition, and Polyphony*, p. 467.

²¹ A. Tomasello, *Ritual, Tradition, and Polyphony*; É. Anheim, *La grande chapelle de Clément VI*. Per uno studio approfondito sugli ultimi anni della cappella avignonese, si rimanda a *Papal music and musicians in Late Medieval and Renaissance Rome*, ed. R. Sherr, Oxford- Washington, Clarendon press in association with Library of Congress, 1998.

1.2 Le cappelle dei principi: l'evoluzione laica

Come si accennava in apertura, è a partire dalla metà del XIV secolo che l'attività musicale in ambito cortigiano si fa più intensa. A favorire la diffusione delle cappelle musicali principesche si ritiene fossero i concili, dove cardinali e principi venivano accompagnati da dei piccoli *entourage* composti sicuramente da chierici incaricati delle celebrazioni liturgiche quotidiane, e contemporaneamente di delicate missioni diplomatiche. Queste occasioni di incontro permettevano la formazione di un *milieu* culturale quanto mai variegato, in cui personalità di spicco provenienti da tutte le nazionalità si riunivano, influenzandosi reciprocamente anche sul piano artistico. Come ha sottolineato sempre Petrobelli, è in questa fase che si colloca il momento cruciale in cui le competenze prettamente musicali di un *cantor* o *magister cantus* cominciano ad essere richieste in previsione sia di un'attività didattica (nel caso dei cardinali), sia per la trasmissione del repertorio della terra di origine del cantore (è il caso dei principi)²².

Nati dunque come apparati ad uso della corte per l'espletamento delle quotidiane funzioni religiose, i nuclei delle cappelle musicali comprendevano una serie di altre caratteristiche che rispecchiano in larga parte ciò che era diventata la cappella pontificia. Così, le istituzioni laiche univano il compito di provvedere alle celebrazioni quotidiane dei servizi religiosi a quello di un "gabinetto", un corpo di assistenti e consiglieri competenti che operava di concerto con il signore²³. Ragion per cui non sorprende constatare la scarsa competenza musicale dei primi *magistri*, i quali a volte non risiedevano nemmeno nella cappella, ma che spesso erano scelti tra i *familiars* del principe. Cresciute dunque dalla costola di una istituzione estremamente votata alla tradizione com'era la cappella pontificia, le nuove istituzioni seguivano l'organigramma tradizionale, con un *magister* seguito dai cappellani e da altre figure come l'elemosiniere o il "summulario" (*sommelier*). Al contrario di quella papale però, queste tesero presto a modificarsi perdendo – anche se mai del tutto - la

²² L'autore del saggio di riferimento, Tomasello, presenta a questo proposito il caso di Nicolaus de Leodio, *magister cantus* girovago proprio a causa della sua specializzazione in musica, che lo portava a spostarsi in cerca di un posto dove le sue abilità sarebbero state sfruttate. A. Tomasello, *Ritual, Tradition, and Polyphony*, p. 5.

²³ N. Pirrotta, *Music and Cultural Tendencies in 15th-Century Italy*, «Journal of the American Musicological Society», 19, 2 (1966), pp. 127-161, p. 132.

vocazione alla sacralità per configurarsi, dalla seconda metà del XV secolo, come emblemi della ricchezza e delle ambizioni politiche dei signori²⁴. Favorite da un contesto storico in cui gli stati nazionali stavano sorgendo e i ducati cercavano di imporsi a livello internazionale, le cappelle permettevano di sfruttare gli emblemi della religiosità come degli elementi di continuità a uso e consumo del popolo, il quale abituato alle cappelle musicali ecclesiastiche, avrebbe così faticato meno a comprendere la nuova figura di sovrano assoluto²⁵. A lato, per il signore l'*ensemble* poteva rappresentare un elemento di propaganda personale, utile per migliorarne la reputazione, per renderne noto il raffinato gusto o anche per esaltarne l'aura di sacralità. Non a caso alle cappelle di Francia e Napoli, ben attestate da secoli, ne vengono affiancate in questa sede due – Borgogna e Milano- nate proprio durante il delicato passaggio della curia pontificia da Avignone a Roma, entrambe degne testimoni di quanto un apparato celebrativo potesse porsi a monumento della sacralità di un principe che aspirava a nobilitare ulteriormente la propria posizione.

L'analisi che segue, relativa alle quattro istituzioni musicali, considera alcuni importanti elementi di difformità, ma anche conformità, nell'organizzazione amministrativa ed economica delle cappelle, con lo scopo di confrontarne i singoli processi di cambiamento istituzionale. Un confronto che considera anche, più in generale, l'importanza delle dinamiche di cambiamento istituzionali dei singoli regni in relazione alle cappelle domestiche, un confronto i cui risultati costituiscono la base per un'ulteriore discussione sulle modalità impiegate da ciascuna cappella per trasmettere ideali di potere.

²⁴ F. Piperno, *Suoni della sovranità. Le cappelle musicali tra storiografia generale e storia della musica, Cappelle musicali tra corte, stato e Chiesa*, pp. 11-57.

²⁵ Tale aspetto è stato analizzato da C. Geertz, il quale a tal proposito scrive: "At the political center of any complexly organized society (to narrow our focus now to that) there is both a governing élite and a set of symbolic forms expressing the fact that it is in truth governing.". C. Geertz, *Local Knowledge. Further Essays in Interpretative Sociology*, New York, Basic Books, 1983, pp. 121-146, p. 124.

II. Una “souveraine chapelle”: la Chapelle Royale di Francia

«Car n'est respons ne alleluye,
Et feust chantée en la Chapelle
Du Roy, qui là est bonne et belle,
Qui si très grant plaisance face
Comme est ouir une tel chance. ».
(La Buigne, Roman des deduis, XIVs.).

1. Introduzione

Riassumere la lunga e articolata vicenda della *chapelle-musique* significa innanzitutto render conto dell'importanza dei franchi nel processo di creazione, e ancora poi evoluzione semantico-sociologica, del termine “cappella”. Significa però anche, purtroppo, scontrarsi con una documentazione lacunosa, composta dai resti della Rivoluzione francese e ulteriormente provata da perdite protrattesi nel tempo. Composta principalmente di estratti dai *comptes de l'argenterie*, vale a dire i registri dell'amministrazione regia, uniti a quanto dai dispacci è possibile ricavare, la massa documentaria a disposizione dello studioso non è in grado di fornire una continuità in quella che pure appare essere una tra le più longeve istituzioni patrocinate dai sovrani francesi¹. Pertanto, laddove necessario, ci si affiderà alle ricostruzioni prodotte da altri studiosi, in particolare quelli operanti nel XIX secolo, fermo restando che un lavoro d'archivio resta a tutt'oggi necessario.

Una ulteriore precisazione richiede altresì la scelta delle fondazioni da tenere in considerazione. Analizzare le cappelle nate per espressa volontà regia in Francia prevederebbe, in effetti, lo studio di decine di istituzioni, indicate nelle fonti con l'appellativo “*chapelle*” o “*Sainte Chapelle*”, come per esempio quella voluta da Luigi IX. Data però la necessità di un discrimine, studiosi come Claudine Billot hanno proposto dei criteri di selezione per stabilire se una istituzione dovesse o meno appartenere a tale gruppo, basandosi ad esempio sull'annessione a un palazzo regio e, sebbene tali criteri siano stati messi in discussione, ciò non toglie l'oggettiva eterogeneità dell'insieme, reso coeso solo dal soggetto promotore. Per tale ragione, si è scelto di privilegiare la *Chapelle -musique* intesa

come cappella musicale costantemente sotto diretto controllo regio²⁶. Ora, data la volontà di concentrarsi in questa sede su due secoli in particolare, ma essendo ben consci della *longue durée* dell'istituzione, si è scelto di dedicare l'introduzione a una breve cronologia della storia dell'istituzione musicale, dai primi re franchi al XIV secolo, per poi addentrarsi nell'analisi di quanto è possibile ricostruire per il tardo medioevo.

Sebbene di fatto non esistano studi recenti dedicati alle origini della *chapelle*, la sua fondazione viene generalmente fatta risalire alla conversione del re merovingio Clodoveo, avvenuta nel 496 d.C.²⁷. Un aneddoto in particolare, presentato da Roquet, lascerebbe intendere come alla base della creazione vi fosse la volontà, da parte del sovrano merovingio, di emulare la corte del re ostrogoto Teodorico, al quale venne richiesto un perito in musica, in grado sia di cantare, sia di suonare perfettamente ogni strumento²⁸. Giunto a palazzo, il cantore avrebbe poi insegnato la sua arte ai chierici e prelati del re, i quali a loro volta la impiegarono durante le cerimonie religiose, dando avvio ad una tradizione in uso almeno fino al 1830, quando la caduta di Carlo X avrebbe portato alla definitiva dismissione dell'istituzione musicale²⁹.

I successori di Clodoveo proseguirono l'opera paterna così, alla corte di Clotario II, si può ritrovare un cantore di nome Maurinus, che la cronaca di S. Éloi definisce "*chantre renommé du palais du roi*". Più interessante tuttavia la parte seguente:

²⁶ C. Billot, *Les saintes chapelles, royales et princières*, Paris, Éditions du patrimoine, 1998.

²⁷ Si tratta di studi compilati in anni diversi, ma tutti concordi nell'attribuire al re merovingio un particolare peso nella nascita dell'istituzione. A. E. Roquet, *Les Origines de la Chapelle-Musique des souverains de France / Er. Thoinan*, Parigi, Claudin, 1864, p. 2; F. Raugel, *La musique sacrée à la Chapelle des Rois de France. Résumé*, «Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 2», 3(1953), pp. 55-57; Pur se non attribuendo direttamente a Clodoveo la paternità della *Chapelle*, Alice Clark utilizza il merovingio come discriminante per indicare un prima e un dopo nella nascita di una liturgia francese. A. Clark, *From abbey to cathedral and court: music under the Merovingian, Carolingian and Capetian kings in France until Louis IX*, *The Cambridge companion to French music*, ed. S. Trezise, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, pp. 3-20.

²⁸ Per accontentare Clodoveo, Teodorico si rivolse a Boezio, pregandolo di trovare un musicista capace, giunto al seguito di un'ambasciata alla corte merovingia. A. E. Roquet, *Les Origines de la Chapelle-Musique*, pp. 2-4. A questa altezza cronologica il rito romano era affiancato a quello gallicano, tant'è che si ritiene probabile una influenza dello stesso su quello che poi prevalse. Si veda T. Bailey, *Regional liturgies: Spanish, Beneventan, Gallican, Milanese*, *The Cambridge History of Medieval music*, ed. M. Everist, T. F. Kelly, 2. Vol., Cambridge, Cambridge University Press, 2018, I, pp. 123-146.

²⁹ F. Raugel, *La musique sacrée à la Chapelle*, p. 55.

“d’après son extérieur, le peuple prenait pour un saintrenpli d’orgueil et dont coeur était dépravé, comme l’événement le fit comprendre, eut assez de hardiesse et de présomption pour se vanter qu’il découvrirait le corps de saint Quentin³⁰”.

Piccoli accenni al carattere di coloro i quali non è ancora possibile definire cantori secondo l’accezione tardomedievale possono essere utili per avanzare delle ipotesi circa la considerazione di cui i professionisti della musica potevano beneficiare. Parlando del dissoluto e presuntuoso Maurinus, la cronaca non manca di sottolinearne la fama *“renommé”*, una fama capace di renderlo santo agli occhi del popolo *“le peuple prenait pour un saint”*, e che tuttavia deve essere intesa come il risultato dell’autocelebrazione di Maurinus, in seguito punito per la sua superbia³¹. Nient’altro è possibile aggiungere.

Con il declino della dinastia merovingia, e la conseguente ascesa pipinide, si assiste ad un significativo avvicinamento tra le liturgie gallicana e gregoriana. In Gallia, come in altre parti dell’odierna Europa, erano fiorite delle particolari forme di culto locali, complementari rispetto a quella in uso a Roma. Le differenze riguardavano sia le preghiere come il *Pater noster*, che nella versione francese viene recitato per intero dalla congregazione diversamente da quanto accadeva alla corte pontificia, sia l’*ordinarium*, cioè l’insieme delle parti della celebrazione liturgica, in cui mancano *“Gloria”*, *“Credo”* e *“Agnus Dei”*³². Naturalmente i contatti tra i due regni non erano mancati, ma il viaggio compiuto nel 754 da papa Stefano II per raggiungere Pipino III a Saint Denis può essere considerato essenziale per il successivo sviluppo dell’unità liturgica³³. Pipino avrebbe infatti posto attenzione alla

³⁰ *Vie de Saint Éloi évêque de Noyon et de Tournai par Saint Puen, évêque de Rouen*, ed. M. Parenty, Parigi, Lefort, 1870, p. 89.

³¹ Stando al racconto, il cantore avrebbe poi cercato di scavare la terra donatagli per ricompensarlo dei suoi meriti, rimanendo saldamente attaccato ad uno strumento di lavoro e provando così di non appartenere agli eletti dal Signore.

³² Si tenga sempre presente la mancanza di uniformità tipica della liturgia precarolingia, la quale poteva provocare delle differenze, tant’è che a Parigi i tre canti assenti dall’*Expositio antiquae liturgiae gallicanae* (*Gloria*, *Credo*, *Agnus Dei*) sono presenti già nel X secolo, mentre per parti come graduale o offertorio si possono trovare i corrispettivi *antiphna ad praelegendum* o *responsorium*. C. Wright, *Music and ceremony at Notre Dame of Paris, 500-1550*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, pp. 42-43.

³³ A Clodoveo, protettore della Chiesa, era stato dato il titolo di *Rex Christianorum*, trasmesso poi a tutti i sovrani francesi. Il compito di difensori della Chiesa favorì l’unificazione dei riti, compresi anche i canti, analizzati in C. Page, *The Christian West and its Singers: The First Thousand Years*, New Haven, Yale University Press, 2010, in particolare i capitoli dall’8 al 17.

componente musicale, interessandosi affinché iniziassero a circolare testi e cantori importati da Roma al solo scopo di diffondere l'uso gregoriano, in previsione di un accantonamento della locale liturgia, avvenuto non senza una certa resistenza da parte del clero locale³⁴.

Spetta tuttavia a Carlo Magno il merito di una più compiuta riforma, la quale dal punto di vista della liturgia e della musica si concretizzò nell'introduzione di scuole per l'insegnamento delle arti del quadrivio, da cui ebbe origine una prima notazione musicale dettata dal bisogno di imparare e trasmettere i canti³⁵. Nonostante gli sforzi del padre, però, il rito gallicano continuava ad esistere. Così, il nuovo corso della liturgia dovette essere solennemente ribadito nell'"*Admonitio generalis*" del 789:

*"Omni clero. Ut cantum Romanum pleniter discant, et ordinabiliter per nocturnale vel gradale officium peragratur, secundum quod beatae memoriaegenitor noster Pippinus rex decertavit ut fieret, quando Gallicanum tulit ob umanitatem apostolicae sedis et sanctae pacificam concordiam"*³⁶.

Gli elementi dell'uso romano già filtrati nelle liturgie locali non avevano corrotto l'essenza del rito gallicano, ragion per cui si ritenne saggio chiedere l'intervento del pontefice, poiché solo l'uniformità del rito avrebbe potuto garantirgli l'unità dell'impero³⁷. Riportate sempre da Roquet, le strategie di diffusione adottate vennero tramandate in forma di aneddoti. La vicenda in sostanza è la medesima, sebbene declinata in due maniere differenti. Una prima versione narra di come giunto a Roma con la sua corte per essere consacrato, l'imperatore si trovò a dover ammonire i suoi cantori, i quali avevano avuto la spavalderia di criticare i colleghi della cappella pontificia per il loro canto, erano stati costretti a prendere atto della scorrettezza della loro pratica. In seguito, il re dei franchi avrebbe richiesto di lasciare a Roma due cantori perché nella *schola cantorum* imparassero l'uso romano. Una volta tornati

³⁴ In generale sulla rinascenza carolingia si veda *Carolingian Culture: Emulation and Innovation*, ed. R. McKitterick, Cambridge, Cambridge University Press, 1994; In particolare su musica e liturgia K. F. Morrison, *"Know thyself": music in the Carolingian renaissance, Committenti e produzione artistico-letteraria nell'alto Medioevo occidentale: settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto Medioevo*, 39.: 4-10 aprile 1991, ed. Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, Spoleto, Centro di studi italiano sull'alto Medioevo, 1992, pp. 379-479; S. Rankin, *'The making of Carolingian Mass chant books', Quomodo cantabimus canticum? Studies in Honor of Edward H. Roesner*, ed. D. B. Cannata et al., Middleton, American Institute of Musicology, 2008, pp. 37-63.

³⁵ L'educazione di chierici e monaci, in particolare, sarebbe rimasta una costante preoccupazione per la monarchia, come si avrà modo di osservare più avanti. A. Clark, *From abbey to cathedral and court*, p. 5.

³⁶ *Admonitio generalis, Capitularia. Edition of the Frankish Capitularies*, ed. K. Ubl et al., Colonia, 2014 (disponibile all'URL: <https://capitularia.uni-koeln.de/en/capit/pre814/bk-nr-022/>), p. 61, paragrafo 80.

³⁷ C. Wright, *Music and ceremony at Notre Dame*, pp. 60-66.

in patria, i due sarebbero stati sistemati in altrettanti punti strategici, Metz e Soissons, in modo da favorire la diffusione della vera forma del canto gregoriano ed emendare gli antifonari³⁸. Nella seconda versione invece, sarebbero stati i due inviati romani che, una volta giunti in Gallia, avrebbero di proposito insegnato delle melodie errate, provocando l'ira del pontefice il quale, una volta appreso dell'inganno, condannò i due all'esilio e alla prigione perpetua³⁹. Oltre alla evidente volontà di superare i particolarismi regionali in favore di una liturgia comune, è interessante constatare l'esistenza di una visione non proprio lusinghiera dei *cantores*, i quali vengono descritti come invidiosi e scorretti in entrambi gli episodi.

Tralasciando di esporre ulteriori episodi, si ritiene più utile insistere ancora una volta sul termine "cappella", in quanto fu sotto i governi pipinide prima, carolingio poi, che nacque e si sviluppò. L'origine semantica, in particolare, si lega alla volontà dei sovrani merovingi di collocare nell'oratorio del palazzo regio una preziosa reliquia, la cappa di San Martino di Tours (†338), che aveva a sua volta richiesto la creazione di uno spazio fisico denominato appunto cappella. Solo a partire da Carlo Magno, però, si assiste allo sdoppiamento semantico del termine, passato ad indicare sia il luogo, sia le reliquie, sia infine il gruppo di ecclesiastici posti a guardia del prezioso oggetto, i "cappellani", che da questa loro mansione trassero il nome⁴⁰. Un modello di successo, quello della cappella, mantenuto dagli Ottoni e ripreso da altre corti, ivi compresa la curia pontificia, dove nel 1026 è fatta menzione di una istituzione analoga con funzioni liturgico-amministrative⁴¹. Preso atto della cronologia, Anheim ritiene utile puntualizzare la necessaria rilettura di un documento emanato da Luigi VII nel 1154. In tale occasione, il sovrano francese istituì la figura di "*chapelain du Roi*", un funzionario-prelato da destinare a una erigenda cappellania in onore di *Notre Dame* nel palazzo di Parigi che porterebbe ad anticipare la data di fondazione della

³⁸ E. Roquet, *Les Origines de la Chapelle-Musique*, pp. 22-25.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ J. Van Den Bosch, «*Capa, basilica, monasterium*» et le culte de Saint Martin de Tours. *Étude de lexicologique et sémasiologique*, Nimega, Dekker & van de Vegt, 1959;

⁴¹ A. Paravicini Bagliani, *La Cour des papes au XIII siècle*, Parigi, Hachette, 1995, p. 68.

Sainte Chapelle di Luigi IX, data soprattutto la presenza di tale testimonianza nell'elenco dei documenti relativi alla cappella redatti da Jean Mortis nel 1405⁴².

Prove della sussistenza di una "*Chapelle-Musique*" - o quantomeno di un nucleo di chierici a servizio esclusivo del re-, appaiono frequentemente per i successori di Carlo Magno, a conferma di una sussistente tradizione. Ne è testimonianza la biografia in versi composta dal cappellano Guillaume le Breton, al fianco del re Philippe Auguste durante la battaglia di Bouvines:

"Là, dit-il, nous étions derrière le roi, un de ses clerks et moi, son chapelain, qui écris ces choses. Dès que nous eumes entendu le bruit des trompettes, nous entonnâmes le psaume: Benedictus Deus meus docet manus meas ad prælium et digitos meos ad bellum; puis l'Exurgat Deus; ensuite le psaume Domine in virtute tua lætabitur rex, que nous chantâmes tout entier, malgré les larmes et les sanglots qui étouffaient notre voix⁴³".

Tuttavia, questi indizi non sono sufficienti per affermare con certezza l'esistenza di una vera e propria istituzione musicale. Solo durante il secolo successivo, con Luigi IX, la *chapelle* assume una solidità documentale apprezzabile, grazie soprattutto all'*ordonnance* del 1261. Prima di questa data sono comunque visibili dei segnali che puntano nella direzione di una presenza musicale stabile. La "*Vie de Saint Louis*" di Jean de Joinville non manca infatti di evidenziare la partecipazione di alcuni chierici alla crociata del 1248:

"Quand les chevaux furent dedans, notre maître marinier cria à ses marins, qui étaient à la proue de la nef, en leur disant: «Etes-vous parés?» Et il répondirent: « Oui, sire; que les clerks et les prêtres s'avancement. » Dès qu'ils furent venus, il leur cria: «Chantez, de par Dieu. » Et ils entonnèrent tous d'une voix: Veni creator Spiritus. Et il cria à ses marins: «Faites voile, de par Dieu»; et ainsi firent-ils⁴⁴".

L'indicazione di "*clerks et prêtres*" data da Joinville rappresenta, di fatto, il discrimine tra occasionalità e stabilità, il che impedisce una corretta assimilazione al gruppo strutturato

⁴² É. Anheim, *La chapelle du roi de France du milieu du XIII siècle a la fin du XIV siècle, La Cour du Prince: Cour de France, Cours d'Europe: XII.-XV. Siècle*, ed. M. Gaude-Ferragu, B. Laurieux, J. Paviot, Parigi, Champion, 2011, pp. 399-415, p. 401.

⁴³ *Philippide de Guillaume-le-Breton: Extraits concernant les guerres de Flandre. Texte latin et français. Avec une introduction et des notes par Octave Delepierre*, ed. O. Delpierre, Bruges, Impr. de Vandecasteele-Werbrouck, 1841, p.14.

⁴⁴ J. de Joinville, *Vie de Saint Louis*, ed. J. Monfrin, Parigi, Garnier, 1995, p. 63.

che, al contrario, comparirà nell'*ordonnance* con la formula: "*les chapelains et les clerics de la chapelle*"⁴⁵.

Prima di proseguire la trattazione si ritiene doveroso dedicare un breve affondo a quel gioiello dello stile gotico che è la *Sainte Chapelle*, la cui vicenda è saldamente intrecciata a quella della *Chapelle-Musique*. Sorta a monumento dell'eccezionale fede di re Luigi, la *Sainte Chapelle* si configura innanzitutto come spazio fisico in cui dovevano essere conservate le reliquie della corona di spine acquistate dal sovrano a Costantinopoli e traslate a Parigi, insieme ad altri sacri oggetti, nel 1239 e nel 1241⁴⁶. Non solo, la decorazione delle vetrate, sebbene tarda rispetto alla creazione poiché datata al 1244, rende di fatto l'edificio una sorta di testamento politico del sovrano, redatto prima di intraprendere la crociata⁴⁷.

All'atto di fondazione, emanato nel 1246, vennero creati cinque cappellani, uno dei quali già membro della cappella regia che veniva dunque inglobata all'interno dell'erigenda istituzione, e due suddiaconi o diaconi⁴⁸. Passati tre anni, una rifondazione portava il numero di *marguilliers* a 3, ma soprattutto introduceva la figura di *magister cappellanus*, simile a un funzionario regio, ma non ancora assimilabile a un *maître de Chapelle*⁴⁹. A tutti loro il re offriva uno stipendio da 6 a 8 soldi, in aggiunta a prebende di sua esclusiva collazione e l'onore di sedere alla sua mensa. Con il tempo si sarebbero resi necessari ulteriori aggiustamenti, così la posizione di *magister* sarebbe stata dismessa nel 1306, in favore del *thesaurarius capellae*, sebbene in realtà il titolo di *magister* seguitasse ad essere

⁴⁵ Haneim riporta lo stralcio del documento e lo confronta con altri testi coevi, o di poco posteriori, nei quali compare sempre la stessa istituzione: É. Anheim, *La chapelle du roi de France*, p. 401.

⁴⁶ N. Wally, *Récit du XIIIe siècle sur les translations faites en 1239 et en 1241 des saintes reliques de la Passion*, «Bibliothèque de l'Ecole des Chartes», 39 (1878), pp. 401-415. La religiosità di re Luigi è oggetto di un interessante saggio che indaga l'autenticità del sentimento, capace di creare una nuova concezione di *rex christianorum*, legata alla santità del singolo individuo, per cui l'eccezionalità del personaggio diviene normale nel contesto di ideologia politica in cui si sviluppa. H. J. Schmidt, *La dévotion de Louis IX: exception ou normalité?*, *La Sainte-Chapelle de Paris: royaume de France ou Jerusalem céleste?: actes du Colloque* (Paris, Collège de France, 2001), ed. C. Hediger, Turnhout, Brepols, 2007, pp. 35-59.

⁴⁷ Il parallelismo tra Giosuè e Luigi è evidente. Novello condottiero degli eserciti, Luigi avrebbe infatti liberato la Terra Santa. Sull'iconografia delle vetrate e il significato politico si veda Y. Christe, *Un autoportrait moral et politique de Louis IX: Les Vitraux de la Chapelle, La Sainte-Chapelle de Paris*, pp. 251-294, in particolare pp. 256-258.

⁴⁸ É. Anheim, *La chapelle du roi de France*, p. 402.

⁴⁹ *Ibidem*. Il termine *marguillier* indica generalmente un laico con funzioni amministrative all'interno di una istituzione ecclesiastica.

impiegato per indicare un cappellano dell'*Hotel*, avvalorando l'ipotesi di una circolarità di cariche all'interno delle due istituzioni, le quali avrebbero continuato a interpolarsi almeno fino alla metà del XIV secolo, quando la distinzione appare finalmente compiuta⁵⁰.

Ora, questo primitivo organigramma non sembra porre particolari problemi a livello di centralità della figura regia, essenziale nel processo di selezione, definizione e sostentamento del personale, tuttavia, ben presto si apre una nuova fase che permette di cogliere appieno il distacco della *Sainte Chapelle* dalla figura del principe.⁵¹ Tra le altre prerogative, il re si riservava naturalmente la possibilità di creare nuove dignità come quella di *grand chantre*, attestata dagli anni Venti del XIV secolo per indicare un canonico posto gerarchicamente al di sotto del tesoriere, ma con poteri di controllo sui membri della cappella. Alla base della separazione netta tra istituzione e corona si pone per l'appunto il procedimento di nomina del *grand chantre*, eletto dal sovrano fino al XV secolo, quando ricadde tra le competenze del collegio dei canonici, i quali si ritagliarono così un discreto spazio di autonomia segnando di fatto un punto di non ritorno nei rapporti tra *Sainte Chapelle* e il sovrano⁵². Si trattò naturalmente di un processo lento, complice anche la stretta convivenza che aveva caratterizzato le due cappelle e che durò almeno fino al 1350. In seguito, la *chappelle* dell'*Hotel* sarebbe diventata l'istituzione musicale dei re di Francia, abdicando ad alcune funzioni passate saldamente alla *Sainte Chapelle*, la quale d'altra parte smise sia di partecipare alla vita di corte per divenire un memoriale dinastico su modello collegiale, sia di apparire nelle fonti con l'appellativo di *Capella regalis* o *Capella regis Parisiensis*⁵³. Giunti alla fine di questo doveroso excursus sui primi secoli della cappella musicale regia, nonché sull'origine ed emancipazione della *Sainte Chapelle*, si ritiene indispensabile evidenziare il ruolo di primo piano svolto dalla monarchia francese nell'aver intuito l'efficacia dello strumento liturgico-musicale, con anche le sue intrinseche qualità

⁵⁰ Ivi, p. 404 e seg.

⁵¹ Il compito principale del tesoriere riguardava la gestione del patrimonio affidato all'istituzione, composto di suppellettili e reliquie. Data l'importanza nel contesto, non sorprenderà constatare che il personale venisse selezionato dal sovrano, com'è evidenziato anche in Roquet. E. Roquet, *Les Origines de la Chapelle-Musique*, pp. 46-47.

⁵² J. Szpirglas, *Prosopographie des musiciens des Saintes-Chapelles de Paris (1248-ca1640) et de Bourges (1405-ca1640)*, tesi di dottorato, Tours, Université François Rabelais, 2015, pp. 56-58.

⁵³ É. Anheim, *La chapelle du roi de France*, pp. 404-405.

teatrali, nel processo di assimilazione tra corona e Chiesa. Una cristomimesi che trova il suo apogeo in Luigi IX, il re santo. Coltivata a corte, incoraggiata nelle cattedrali e nei monasteri, l'*Ars musicae* partecipa sia del progetto monarchico, sia gli ideali cortesi, sviluppandosi non solo nelle componenti virtuose e sacrali della liturgia, bensì anche in quelle più terrene e carnali delle *chansons* di trovatori e trovieri, nate proprio in seno alla nobiltà già dall'XI secolo⁵⁴.

Contemporaneamente, il rafforzamento del potere centrale stava provocando un incentivarsi degli studi universitari a Parigi, lo sviluppo delle *maîtrise*, e quindi la fioritura della liturgia polifonica di Leoninus, Perotinus, della Scuola di *Notre Dame* prima, e di quella di Francone poi⁵⁵.

Un'ultima precisazione. Se non si è parlato del successore di Luigi, Filippo III, è essenzialmente a causa del suo scarso interesse per *la chapelle*, il *ché* d'altra parte non deve essere visto come un indice di generale disinteresse per la musica. Pare infatti che Filippo apprezzasse particolarmente i menestrelli, tralasciando ciò che era stato creato dal padre, e che sarebbe stato ripreso dal figlio⁵⁶.

Il successivo secolo di crisi, caratterizzato da eventi come la guerra dei Cent'anni, la Cattività Avignone e le ondate di peste, avrebbe sicuramente visto il regno di Francia tra i suoi protagonisti, e con esso la sua *Chapelle-musique*.

⁵⁴ La *chanson* ha un'evoluzione in più fasi. Nata come corrispondente della *cansó* trobadorica presso i trovieri, prevedeva in origine una singola voce accompagnata da strumenti musicali. Successivamente si denota una struttura a ritornelli (*chanson à refrain*), a sua volta suddivisibile in tre *formes fixes*: *ballade*, *virelai* e *rondeau*. Dalla metà del XIII secolo se ne trovano in forma polifonica, generalmente a tre voci di cui solo la superiore canta, mentre le altre venivano eseguite da strumenti. Sui trovatori si veda *A Handbook of the Troubadours*, ed. F. R. P. Akehurst, Judith M. Davis, M.D., Judith M. Davis, Berkeley, University of California Press, 1995.

⁵⁵ Le prime testimonianze risalgono invero al trattato *Musica Enchiriadis* e gli *Scholia* del IX secolo, ma è con la fine del XII secolo che si assiste ad un'esplosione di testi attribuibili ora a singoli compositori. Tale movimento prende il nome di "Scuola di Notre Dame" proprio perché furono i maestri della cappella musicale della cattedrale, come Leoninus o Perotinus, ad avere una maggiore influenza sul generale sviluppo della trattatistica musicale. Francone, attivo nella seconda metà del XIII secolo, è noto soprattutto per le sue teorie sul ritmo. R. Monterosso, *Ars antiqua, Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti (Deum)*, 16 vol., dir. A. Basso, Torino, Utet, 1983-1999, pp. 181-190.

⁵⁶ E. Roquet, *Les Origines de la Chapelle-Musique*, p. 47.

2. Il XIV secolo

Benché gli annali lo ricordino principalmente per il suo continuo opporsi a Bonifacio VIII e alla sua teoria ierocratica, tra i primi atti di *patronage* di Filippo il Bello si contano ben tre cappellanie, tutte concentrate nella parte bassa della *Sainte Chapelle*: la *chapelle perpetuelle* di Saint-Clement del 1289, la *chapelle perpetuelle* di Saint-Blaise del 1291 e la *chapelle perpetuelle* di Saint-Nicolas et Saint-Louis del 1301⁵⁷.

Un interesse, quello per le istituzioni ecclesiastiche, riscontrabile ancor prima, nel 1285, quando venne redatto il più antico resoconto della *chapelle du Palais* in cui compaia il titolo di “*magister cappellanus*”⁵⁸. Di questa istituzione si conoscono la struttura: 3 cappellani e 3 chierici, così come i nomi dei cantori, riportati in una successiva *ordonnance*, nel 1287:

“*Messire Aleaumes, messire Nicholas, messire Jehans: chascuns aura 6 d. de gaiges; 2 provendes d’aveine, 1 valet mengant a court et 1 a gaiges, etc. Clers de la chapelle. Masitre Estienes, Guillemmin de Chastrese, auront ensemble 18 d. de gaiges, 3 provendes et 1 valet mengant a court et 2 a gaiges, etc. Messire Ouede de la Chapelle aura ses manteaus hors*”⁵⁹.

Struttura rimasta inalterata almeno fino al 1316 quando il numero dei chierici aumentò a 6, mentre già dal 1306 era apparso il primo “*maître chapellain*”, Gilles de Condé⁶⁰. Questi cantori potevano provenire dalle scuole della capitale come *Notre-Dame*, oppure dalla stessa *Sainte Chapelle*, dove la prima menzione di un “*maître des enfants*” risale al 1296 in riferimento a Jacques de Tournai⁶¹. Spetta quindi ancora una volta a Filippo il merito della prima registrazione di dati riferibili ad una *maîtrise*, sebbene chiaramente non sia dato sapere se questa esistesse anche in precedenza. I resoconti di *maître* Gui le Breton o de Bretagne del

⁵⁷ J. Szpirglas, *Prosopographie des musiciens*, pp. 252-253.

⁵⁸ É. Anheim, *La chapelle du roi de France*, p. 403.

⁵⁹ *Ordonnances de l’hôtel du roi*, ed. É. Lalou, B. Suc, Orléans, Institut de Recherche et d’Histoire des Textes, 2006, (disponibile all’URL: <http://telma.irht.cnrs.fr/outils/ordonnances/ordonnance1/#metier24>).

⁶⁰ É. Anheim, *La chapelle du roi de France*, p. 402. Particolare attenzione va prestata a questo canonico. Secondo Anheim, Gilles sarebbe chiaramente affiliato alla *chapelle dell’Hotel*, mentre altri studi, ivi compreso il database *Prosopographie des chantres de la Renaissance*, ritengono il *maître* un rappresentante della *Sainte Chapelle*. Questo inciderebbe naturalmente sulla stessa *ordonnance* e sui dati in essa contenuti. Data però l’attestazione generica di *chapelain de la chapelle* all’interno di una *ordonnance de l’hotel du roy*, la lettura di Anheim pare essere la più corretta. Anche Roquet identifica i cantori come chierici regi, e riporta i nomi di tre successori attivi dal 1313: Jean Belin, Thomas de Corbolio e Robert de Charancies. E. Roquet, *Les Origines de la Chapelle-Musique*, p. 47.

⁶¹ J. Szpirglas, *Prosopographie des musiciens*, p. 105.

1305 riportano appunto le spese per i sei "*puerorum capelle domini regis apud Parisius*"⁶². Nata come luogo in cui riunire tutto ciò di cui i piccoli cantori avevano bisogno, cioè scuola, refettorio e dormitorio, la *maîtrise* contribuiva a separarli da qualunque fonte di influenze negative, compresa la loro famiglia. I ragazzi che vi venivano accolti si presentavano alla cattedrale intorno agli otto anni, previo il possesso della condizione di figli legittimi, dopodiché dovevano mostrare di essere ben disposti verso la carriera ecclesiastica, ma anche di possedere nozioni di musica. Era infatti prevista un'audizione per saggiare le loro doti vocali e, una volta confermati nel loro ruolo, il capitolo obbligava i genitori a giurare di non ritirare il proprio figlio dalla scuola. Il ceto sociale dei *pueri* non era uniforme; infatti, mentre alcuni erano terzi o quarti figli della nobiltà, altri giungevano da condizioni di vita più difficili, come quella di orfani o senza tetto. La maggior parte di loro, però, apparteneva alla medio-alta borghesia, segnatamente di Parigi poiché difficilmente si cercava all'esterno delle mura della capitale. Ad accomunare tutti era il periodo di permanenza nell'istituzione, di almeno 6 anni, ma estensibile fino ai 10 anni, o anche a vita, ragion per cui, dopo qualche settimana dal loro ingresso venivano incoraggiati a prendere i voti minori, a tonsurarsi e a vestire gli abiti dell'ordine⁶³. Un modello, quello messo appunto da *Notre-Dame*, talmente valido da essere ripreso dalla stessa corte francese, che ne avrebbe abbracciato in particolare la normativa sul comportamento da osservare.

I turbolenti anni del governo di Filippo, segnati dallo spostamento della curia pontificia ad Avignone e da una nuova concezione circa l'autonomia del potere temporale, lasciarono forse poco spazio ad interventi in ambito musicale⁶⁴. Roquet segnala un aumento dell'organico in seguito alla canonizzazione del padre Luigi, purtroppo poco utile data l'assenza di una fonte a sostegno. Rimanendo pertanto solo un'indicazione, oltretutto non riportata in altri studi, si invita a considerare questa informazione con la dovuta cautela⁶⁵.

⁶² M. Brenet, *Les musiciens de la Sainte-Chapelle du Palais*, Genève, Minkoff, 1973, p. 12.

⁶³ C. Wright, *Music and ceremony at Notre Dame of Paris*, p. 169.

⁶⁴ Si veda J. Rollo-Koster, *Avignon and its papacy, 1309-1417: popes, institutions, and society*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2015.

⁶⁵ E. Roquet, *Les Origines de la Chapelle-Musique*, p. 47.

Cionondimeno l'attività musicale dovette proseguire sotto Luigi X, in particolar modo quella legata alla *maîtrise*. Nel 1315 il tesoriere Guy de Laon annota, assieme al salario dell'organista P. de Remis, una spesa di 10 lire, 12 soldi e 11 denari, per l'acquisto di stoffa per vestire proprio i piccoli cantori: "*pro albis, amittis et superpeliciis et rebus aliis minutis pro pueris capelle*"⁶⁶. Allo stesso anno risale anche un'*ordonnance* non particolarmente ricca di dettagli, eppure interessante poiché al suo interno, oltre al numero di chierici e cappellani, viene sostenuta la libertà, per i membri della cappella, di andare e venire a loro piacimento: "*Les chappellains iront et vendront quant il voudront et aura 6 clerks de la chapelle, 4 sommeliers et non plus.*"⁶⁷. La liberalità del re di Francia pare fosse destinata a toccare tutti, non solo i rappresentanti della musica sacra; sempre stando a Roquet, infatti, Luigi patrocinava anche un gruppo di strumentisti, sorta di embrionale *musique de la chambre du roy*, di cui però non è dato sapere molto⁶⁸.

Assai più ricca la storia musicale di Filippo V detto "*Le Long*", cominciata nel 1316 in seguito alla prematura morte del legittimo erede al trono, Giovanni II. Al suo debutto il regno di Filippo poteva contare su due cappelle: la *Sainte Chapelle*, o *Chapelle du Palais*, e una più piccola istituzione composta da 3 cappellani e direttamente collegata alla sua persona⁶⁹. L'insieme, più contenuto rispetto a quello dei predecessori, è fissato nella prima *ordonnance* emanata dal sovrano: "*Item les chapelains, trois, touz joursz a court, et 2 provendes et 3 clers et chascun une provende et les gages acoustumez au temps du roy Phelippe. Item 2 sommeliers de chapelle qui mengeront a court et non plus.*"⁷⁰, a cui si deve aggiungere un altro documento, emanato lo stesso anno:

"Mons. Ligier, mons. Joudouin, mons. Thibaut. Le mestre chapelain aura 3 prouendes d'avaine, fer et clou pour tant de chevaus comme de prouendes et mengera a court et pour les gages de ses vallés et pour toutes autres choses il aura par jour 32 d. de gages et les autres 2 mengeront a court et auront les vallés pour eulz et pour leurs autres choses 19 d. de gages par jour et chascun aura 2 prouendes d'avainne et fer et clo et gerront touz trois en une chambre et auront touz trois livroison de chandelle, 2 kaiers, une pongniee de menue, et torche et doivent rendre le tronçon, et n'auront point de vin de couchier, fors en lieu ou il n'en pourroient point trouver a vendre, qu'il en auroient une quarte et aura

⁶⁶ M. Brenet, *Les musiciens de la Sainte-Chapelle*, p. 12.

⁶⁷ *Ordonnances de l'hôtel*, (disponibile all'URL: <http://telma.irht.cnrs.fr/outils/ordonnances/ordonnance5/>).

⁶⁸ E. Roquet, *Les Origines de la Chapelle-Musique*, p. 47.

⁶⁹ É. Anheim, *La chapelle du roi de France*, p. 404.

⁷⁰ *Ordonnances de l'hôtel*, (disponibile all'URL: <http://telma.irht.cnrs.fr/outils/ordonnances/ordonnance6/>).

chascun en la fourriere 2 coustes et une bothe de feurre, et pour eulz touz 1 moole de busche et aura le mestre chapelain pour restor de son palefroy 10 £ p. et 8 £ p. pour son sommier. Item il y aura 2 clers de la chapelle dont chascun aura une prouvende d'avoine et forge et 13 d. de gages par jour chascun pour leur vallés qui ne mengeront point a court et pour toutes autres choses et gerront aveques les chapelains et auront en la fourriere 3 coustes et 5 botes de feurre. Item les 3 sommeliers de la chapelle mengeront en salle et auront 8 d. de gages chascun pour toutes choses et chascun une couste et une bote de feurre en la fourriere et riens plus. Item la chapelle aura livraison de chandelle si comme il apratendra⁷¹".

Tra le preziose informazioni che emergono dall'ordinanza vi è innanzitutto la constatazione dell'esistenza di un privilegio concesso ai cappellani, ai quali era permesso sedere alla tavola del re insieme ai *sommeliers* (personale addetto alle cavalcature), la cui presenza si spiega semplicemente con la necessità di avere qualcuno ad occuparsi degli animali impiegati dai membri della cappella per spostarsi con la corte. In secondo luogo, è interessante scoprire a quanto vennero fissati stipendi e prebende, che non ancora in denaro, bensì in beni come l'avena o altri cereali. A spiccare è però la stessa istituzione, destinataria di alcuni benisegnatamente le candele- che non sono più una sporadica offerta da parte del re, tutt'altro. Registrati come parte integrante delle spese della corte, candele o altri generi di consumo lasciano supporre un ruolo centrale della stessa istituzione, la quale venne così assimilata all'interno della corte.

A questa altezza cronologica l'importanza della *Sainte Chapelle* nella vita liturgica del principe è notevole, al punto che i suoi membri sono posti stabilmente sotto la guida di un tesoriere, laddove per la cappella privata non è possibile ravvisare una simile organizzazione, sintomo di una maggior importanza dedicata alla prima⁷². Oltretutto, per gli stessi cappellani passare da una istituzione all'altra implicava un avanzamento di carriera, così Gilles de Condé, *maître chapelain* della *chapelle royale* dal 1292 al 1306, abbandonò l'incarico per quello di canonico (già nel 1297), e poi primo "*grand chantre*", della *Sainte Chapelle*, posizione che avrebbe mantenuto sino alla morte nel 1337⁷³. La mansione di *grand chantre* nacque appunto nel 1319 per vegliare sia sulla qualità delle *performance* della

⁷¹ Ivi (disponibile all'URL: <http://telma.irht.cnrs.fr/outils/ordonnances/ordonnance8/>).

⁷² É. Anheim, *La chapelle du roi de France*, p. 404.

⁷³ Per le informazioni su Gilles Condé si rimanda a J. Szpirglas, *Prosopographie des musiciens*, pp. 24, 74-75.

chapelle, sia sul comportamento dei cantori stessi, i quali nonostante tutto rimanevano sotto la responsabilità del tesoriere⁷⁴. Tale nomina dovette rendersi necessaria per garantire un maggior ordine all'originale nucleo, sensibilmente aumentato dopo gli interventi di Filippo. Il numero dei canonici era infatti stato portato a 12, escluso il tesoriere, e ad essi si affiancavano ora sei cappellani perpetui, ciascuno dei quali manteneva sotto di sé un chierico con la funzione specifica di "*chanter la musique*"⁷⁵. Sebbene non si possa ancora parlare di una attività musicale preponderante, la cappella cominciava a interessarsi maggiormente alla componente sonora, come segnala appunto la necessità di specialisti addetti al canto.

Non diversamente da quanto visibile per i suoi predecessori, la cancelleria di Carlo IV rende difficile distinguere nettamente *Sainte Chapelle* e cappella personale. Stando ad Anheim, piccoli indizi come quello contenuto nel "*Journaux du trésor de Charles IV le Bel*", in cui Thomas de Corbolio viene pagato "*pro uno breviario empto per eum pro capella regis*", potrebbero forse puntare nella direzione giusta, ma solo se comparati ad altre istituzioni, come quella pontificia dove ai cappellani personali del pontefice spettava occuparsi dei suoi libri liturgici⁷⁶. Era d'altronde difficile una netta distinzione tra cappellani dediti alla musica, curatori d'anime e funzionari. La pratica dell'accumulo di cariche, che sarà una caratteristica preponderante dei cantori durante il XV secolo, cominciava in questi anni ad espandersi. Emblematica in questo senso la figura del celebre Philippe de Vitry, al quale si ritiene di dover dedicare un approfondimento che ne metta in luce l'eccezionalità della carriera.

Il compositore e poeta, noto soprattutto per il trattato "*Ars Nova*" datato intorno al 1320, iniziò la sua carriera come rappresentante di Luigi I conte di Clairmont presso la curia papale ad Avignone nel 1327, servendo da testimone in diversi documenti⁷⁷. Fu appunto la

⁷⁴ M. Brenet, *Les musiciens de la Sainte-Chapelle*, pp. 12-14. Tra le norme della stessa *ordonnance*, si insiste sulla necessità di mantenere i chierici onesti: "*statuentes quod ipse cantor, et ipsius in dicta cantoria pro tempore successores, quoad ea quae statum et honestatem chori perspexerint*", sintomo della ormai impellente necessità di dotare di regole i cantori e tutti i membri della *chapelle*. L'ordinanza è riportata in M. Brenet, *Les musiciens de la Sainte-Chapelle*, p. 10.

⁷⁵ É. Anheim, *La chapelle du roi de France*, p. 407.

⁷⁶ *Ibidem*, n. 38.

⁷⁷ L'attribuzione del trattato, riguardante le innovazioni che si andavano introducendo nella tecnica compositiva, è stata messa in dubbio da Sara Fuller. La studiosa ha dimostrato che Vitry non compose mai un trattato e che in realtà ad essere raccolti sotto il nome di "*Ars Nova*" sono stralci delle lezioni parigine tenute

vicinanza al duca di Borbone a permettergli di ottenere solo un anno dopo, il titolo di *notaire regio*. Tale carica gli avrebbe aperto in seguito le porte della corte, così dal 1340 lo si ritrova *maître de les Requête du Palais*, e dal 1344 delle *Requêtes de l'Hôtel*⁷⁸. Tra i privilegi che condivide con personaggi del calibro di Jean Ockeghem, va segnalato quello di canonico maggiore di *Notre-Dame*, particolarmente importante nell'ottica di una preferenza regia poiché ottenibile solo per nomina diretta da parte del sovrano e scavalcando il tradizionale avanzamento di carriera legato alle delibere del capitolo⁷⁹.

Durante il 1346 Vitry risulta essere presente all'assedio di Aiguillon, evento non particolarmente eccezionale data la comprovata presenza di chierici e cappellani al seguito delle armate, ma rilevante se posto in relazione ai benefici derivabili dalla prossimità al principe, in questo caso il figlio primogenito di Filippo VI, Giovanni, duca di Normandia. Questi, incoronato re nel 1350, avrebbe affidato appunto al compositore l'incarico di rappresentarlo presso la curia pontificia ad Avignone, ed è probabile che la loro vicinanza sul campo abbia agevolato la decisione. Lo stesso anno Vitry venne ammesso a far parte del capitolo della cattedrale parigina, poco prima di scomparire dalle carte a causa della missione diplomatica affidatagli e a causa della quale si era recato ad Avignone⁸⁰. Il passaggio da corte a cattedrale, quantunque possa apparire inusuale considerando la tendenza generale di assumere ecclesiastici a corte, si inserisce molto bene nell'insieme delle pratiche attuate dal signore per ottenere il controllo delle collazioni. Infatti, una volta posti in seno ad una istituzione ecclesiastica, gli uomini di fiducia provocavano un sovvertimento nelle elezioni utile a favorire le decisioni della corte. Tale meccanismo, chiarito da Wright, consta dello sfruttamento dei diritti di nomina da parte del re, il quale aveva la facoltà di scegliere 10 arcivescovi e 82 vescovi, tra cui quello di Parigi, a loro volta incaricati di

dal compositore. S. Fuller, *A Phantom Treatise of the Fourteenth Century? The Ars Nova*, «The Journal of Musicology», 4 (1985-1986), pp. 23-50. In generale sulla vita di Vitry si veda la voce del Grove Dictionary curata da Margaret Bent; M. Bent, A. Wathey, *Vitry, Philippe de*, in *Grove Music Online*, (disponibile all'URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29535>).

⁷⁸ Il titolo di *maître de les Requête* era destinato a funzionari con particolari mansioni amministrative e giudiziarie.

⁷⁹ C. Wright, *Music and ceremony at Notre Dame of Paris*, p. 21.

⁸⁰ *Ivi*, p. 300.

selezionare i canonici di nomina vescovile, elettori del decano del capitolo⁸¹. Si comprende meglio, dunque, quanto il rapporto tra ecclesiastico – segnatamente il cantore – e mecenate fosse interdipendente, ma soprattutto quanto fosse interesse di entrambe le parti coltivarlo⁸².

L'appoggio reale sarebbe valso al teorico e poeta la nomina a rappresentante del vescovo di Meaux nel 1351, incarico mantenuto fino alla morte nel 1361. Accanto a questo, che fu l'ultimo dei numerosi scatti di carriera di Vitry, si devono ricordare i molteplici benefici ecclesiastici da lui ottenuti. Oltre al suo primo canonicato a Clermont, infatti, gli vennero concessi dei canonicati presso le cattedrali di Verdun (1327) e di Soissons (1332), l'arcidiaconato di Brie, nella diocesi di Soissons (1333) e diversi canonicati presso le cattedrali di Beauvais, Parigi, la chiesa collegiata di Saint Omer, Saint Quentin, Amiens, e Vertus⁸³. Un curriculum certamente impressionante, adatto a garantire al poeta una vita senza il pensiero della fame.

Oggetto di ammirazione da parte degli intellettuali suoi contemporanei, tanto che il cancelliere di Perugia Francesco Piendibeni da Montepulciano ebbe a definirlo "*clarissimus musicus et philosophus*", Philippe de Vitry ottenne una considerazione così vasta da non poter essere paragonata a quella di altri compositori del XIV secolo, forse anche grazie alla sua amicizia col Petrarca, il quale lo decretò "*poeta nunc unicus Gallicarum*"⁸⁴. Lo elogiarono teologi come Pierre Bersuire, matematici del calibro di Nicholas Oresme, che gli dedicò il trattato "*Algorismus proportionum*", nonché Johannes de Muris, teorico della musica⁸⁵. Eccezionale sotto diversi aspetti, non ultimo il possesso di un canonicato a Parigi, laddove la prassi prevedeva che ai membri della cappella fossero intestati i benefici al di fuori della capitale, va considerato come un capostipite di quella genia di cantori non ancora identificabili come professionisti in senso stretto, poiché inquadrati tra i funzionari regi, e

⁸¹ *Ivi*, pp. 224-225.

⁸² La necessità di un forte patrono a cui rivolgersi è la base di diverse opere encomiastiche. Lo stesso Vitry compose un mottetto per ingraziarsi il re di Napoli. Curiosamente, del compositore sono note principalmente le opere a carattere laico, mottetti e chansons, probabilmente più diffuse e apprezzate.

⁸³ M. Bent, A. Wathey, *Vitry, Philippe de*.

⁸⁴ A. Wathey, *Myth and Mythography in the Motets of Philippe de Vitry*, «Musica e storia», 1 (1998), pp. 81-106, p. 81.

⁸⁵ M. Bent, A. Wathey, *Vitry, Philippe de*.

tuttavia sufficientemente esperti di musica da poter introdurre delle significative innovazioni teoriche.

Tra i sovrani presso cui prestò servizio Vitry, Filippo VI si contraddistingue non tanto per l'attenzione alla cappella musicale, quanto piuttosto per un deciso intervento volto a regolare le attività nella *maîtrise* della *Sainte Chapelle*. Non essendo possibile sapere con certezza se un documento simile fosse stato emanato precedentemente, come suggerirebbe la menzione di un "*coutume ancienne*", il regolamento del 1349 appare ad oggi come una fondamentale testimonianza della presenza di una scuola a corte⁸⁶. Composto da 18 articoli, si compone di uno schema gerarchico a piramide, con il *maître chapellain du roy* posto alla testa, seguito da due maestri, uno di grammatica e uno incaricato di insegnare il canto ai 6 *enfants* di corte. Questi, a servizio esclusivo della cappella regia, dovevano presentarsi sempre ben vestiti, ma soprattutto in ordine, per non disonorare sé stessi, né tantomeno l'*Hostel*⁸⁷. Chiaramente i loro comportamenti dovevano rispecchiare l'immagine di purezza emanata dal sovrano, il quale in cambio li ricompensava offrendo loro un futuro migliore, fatto di benefici o altre forme di compenso indispensabili per poter proseguire gli studi all'università. Al *maître*, raramente partecipe della vita quotidiana dei piccoli a differenza dei maestri, era affidato il compito di valutarli nel corso delle sue visite per premiarli o correggerli in caso di comportamenti poco consoni⁸⁸. L'onestà, costantemente evocata, svolgeva un ruolo sociale importante, facilitando il loro inserimento all'interno del sistema corte, dove sarebbero diventati dei degni servitori della corona. Per questa ragione, è importante rimarcare l'importanza della *maîtrise*, non solo come centro di formazione artistica, bensì come luogo di addestramento per futuri servitori, almeno a questa altezza cronologica.

⁸⁶ Il documento è conservato in tre esemplari, di cui il primo risalente almeno 1350. Una datazione anteriore è stata esclusa sulla base della comparsa, al suo interno, della carica di "delfino". D. Escudier, *Des enfants «bien appris». L'enseignement de la grammaire et du chant aux enfants de chœur de la Sainte-Chapelle de Paris d'après un règlement du XIVe siècle, La tradition vive: mélanges d'histoire des textes en l'honneur de Louis Holtz*, ed. P. Lardet, Parigi, Turnhout, Brepols, 2003, pp. 223-234, pp. 224-225.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ *Ibidem*.

Per quanto concerne la *chapelle*, invece, Roquet segnala la presenza dei cantori alla guerra di Fiandra, dove sarebbero stati chiamati a intonare il *Te Deum* per rincuorare il sovrano e il suo esercito, poi vittorioso⁸⁹. Dato il difficile svilupparsi degli eventi, con la Guerra dei cent'anni seguita dallo scoppio dell'epidemia di peste, si può ben immaginare un ridimensionamento delle istituzioni affiliate alla corte, cappella musicale compresa. Si spiega così il drastico calo dei cappellani della *chapelle* avvenuto tra il 1348 e il 1349, quando da dodici, i membri vennero ridotti a quattro: Nicolas d'Épemay, Gobert de Marle, Richard Pendelait, e Gace de La Bigne, celebre autore di un trattato sulla caccia nonché *premier chapellain*⁹⁰. Stando ad Anheim, a questo punto è possibile fissare l'inizio della vita separata di *Chapelle Royale* e *Sainte Chapelle*. La nomina a primo cappellano del de La Bigne, assieme con quella a priore di Denys Magne nel 1349, segnano infatti una definitiva distinzione di competenze così come delimita lo spazio di ciascuna occupato all'interno della vita di corte⁹¹. Se fino a quel momento la salvaguardia dei santi cimeli ricadeva tra i compiti amministrati dall'intera cappella, ora tale responsabilità non pesava più sull'*ensemble*, ceduta al neoeletto priore. Va da sé che tra i vantaggi vi fosse una maggior possibilità di dedicarsi con più attenzione ad altri aspetti, segnatamente la musica⁹².

Divenuto re a 31 anni, Giovanni il Buono non avrebbe avuto maggior fortuna rispetto al padre. Il suo regno fu in effetti tormentato da gravi problemi finanziari, dagli intrighi del re di Navarra, dalla crisi degli Stati generali, dall'inasprirsi della guerra con gli inglesi, e, non ultimo, dalla cattura in seguito alla disfatta di Poitiers. Ciò nonostante, l'attività delle *chappelles* proseguì, e nel 1353 si può trovare un ordine di pagamento per le vesti donate dal sovrano ai cortigiani in occasione della Pasqua, tra cui "*maistres et enfans de la chapelle royal a Paris*" e "*le trésorier de la chapelle royal*", seguiti da Gace de La Bigne, Amoul de Grand-pont,

⁸⁹ E. Roquet, *Les Origines de la Chapelle-Musique*, p. 53.

⁹⁰ Accanto a loro due chierici, Geoffroy Le Bouteiller e Guillaume de Drocis. É. Anheim, *La chapelle du roi de France*, p. 409. Roquet fornisce altri nomi: Pierre de Suzay, Raoul des Champs, Guillaume Daubenton e Pierre Lepiart. E. Roquet, *Les Origines de la Chapelle-Musique*, p. 54.

⁹¹ Sempre Roquet segnala la brillante carriera di Denys Magne, o "le grand", passato da semplice chierico a primo cappellano, riportando anche le testimonianze coeve circa la bellezza della sua voce e la bontà del suo carattere. E. Roquet, *Les Origines de la Chapelle-Musique*, p. 54.

⁹² É. Anheim, *La chapelle du roi de France*, p. 410.

Nicolas d' Épernay e Geofroy le Boutiller “*maistres chapellains de L’ostel du roy*”⁹³. Se si sommano i quattro chierici cappellani agli otto, tra chierici semplici e *sommeliers*, nominati dall’*ordonnance*, si ottiene un totale di 16, per la prima volta un numero maggiore rispetto a quanto era possibile osservare alla *Sainte Chapelle*. Curiosamente però, è il periodo della cattività in Inghilterra ad offrire la documentazione più dettagliata circa l’attività musicale alla corte del sovrano. Nel corso dei quattro anni di prigionia, il re mantenne un piccolo seguito, certo non sfarzoso, ma sufficiente per accompagnare la sua quotidianità. Ovviamente non tutto poteva essere mantenuto con gli stessi standard, così la *chapelle* venne ridotta a cinque membri: il cappellano Jean Roussel, i chierici Caleot, Barbatre e Clément, e il *sommelier* Baudement⁹⁴. Stando però al musicologo Craig Wright, un tale ridimensionamento non sarebbe da prendere troppo seriamente. Sono infatti diversi i chierici e cappellani non ufficialmente inseriti negli elenchi della *chapelle*, ma comunque presenti alla corte del sovrano francese, come nel caso di Jean le Royer, futuro successore di Vitry alla cattedra di Mieux, e incaricato della segreteria regia, o il canonico Guillaume de Racine, assunto come medico, o ancora Gace de La Bigne, primo cappellano a Parigi, ma istruttore di falconeria in Inghilterra⁹⁵.

L’influenza culturale esercitata dalla corte francese in quegli anni non dovette essere nulla. Lo dimostra il caso di Pierre de Molins. Accolto a corte tra 1357 e 1359, prima di essere rimandato in patria assieme ad altri cantori come ulteriore forma di inasprimento della prigionia del Valois, Pierre era giunto dalla Francia per allietare il suo signore con mottetti e *chansons*. Queste ultime, divenute celebri anche negli ambienti nobiliari britannici, vennero trascritte in diversi manoscritti coevi, a dimostrazione del fatto che la mobilità geografica poteva contribuire alla diffusione di brani, ma non solo. Anche gli oggetti, come organi o altri strumenti musicali, viaggiavano al seguito del sovrano⁹⁶. Affidati alle cure di chi

⁹³ *Comptes de l’Argenterie des rois de France au XIVe siècle*, ed. L. Douët-d’ Arcq, Parigi, Société de l’histoire de France, 1851, pp. 77-191.

⁹⁴ C. Wright, *Music at the Court of Burgundy 1364-1419. A Documentary History*, Henryville, Institute of medieval music, 1979, p. 12.

⁹⁵ *Ivi*, p. 13.

⁹⁶ Ad esempio, Clément Petit, organista, servì sotto due sovrani, intrattenendo buoni rapporti anche con il duca di Borgogna Giovanni Senza Paura. Fu con il re durante il periodo inglese e la sua fedeltà gli valse la nomina a tesoriere della *Sainte Chapelle*. I rapporti con il ducato furono ottimi, tant’è che il duca di Borgogna

generalmente li suonava, potevano essere merce di scambio all'occorrenza e condizionavano il gusto della corte. Emblematico il caso del clavicordo donato dal re d'Inghilterra al suo illustre prigioniero nel 1360, apprezzato al punto da diffondersi in Borgogna dove per volere del figlio di Giovanni, Filippo l'Ardito, ne venne costruito uno uguale da destinare alla *chapelle*⁹⁷. Il successivo ritorno in patria di Giovanni sarebbe durato ben poco. Lo scandalo causato dalla fuga del figlio gli avrebbe imposto di riconsegnarsi agli inglesi per salvaguardare il proprio onore e proseguire le trattative. Alla sua morte, il potere sarebbe passato nelle mani di quello che era stato il reggente del regno dal 1357, Carlo V. Alla sua incoronazione, avvenuta nella cattedrale di Reims il 19 maggio 1364, è legata una la più celebre delle composizioni di Guillaume de Machaut, la "*Messa di Notre-Dame*"⁹⁸. Con una datazione che oscilla tra il 1356, *terminus ante quem* dell'unico codice che non la tramanda, e il 1370, data di verosimile compilazione del primo libro che la ospita, quella di *Notre-Dame* non è solo una composizione, è una pietra miliare della storia della musica sacra. Si tratta infatti della prima messa polifonica completa dell'ordinario (cui si aggiunge il finale *Ite Missa est*) attribuibile ad un singolo compositore⁹⁹. Sebbene non sia mai stato provato l'effettivo impiego di tali brani durante l'incoronazione di Carlo, l'ipotesi resta ad oggi suggestiva, specialmente se considerata come un'ulteriore prova del legame tra il compositore, la cattedrale e la corona. Nato nella regione di Reims, poco più che ventenne Machaut ebbe una carriera fulminea. Elemosiniere, poi notaio, e infine segretario del re di Boemia Giovanni di Lussemburgo (figlio dell'imperatore Enrico VII), Machaut divenne presto il suo uomo di fiducia, seguendolo in tutte le sue campagne militari per l'Europa¹⁰⁰. Morto infine Giovanni, il compositore avrebbe trovato alla corte di Francia dei nuovi

acquistò da Clément un organo per il suo Hotel e gli affidò la direzione del coro in occasione del suo matrimonio nel 1385.

⁹⁷ *Ivi*, pp. 15-17.

⁹⁸ E. Roquet, *Les Origines de la Chapelle-Musique*, p. 55.

⁹⁹ A inizio secolo le versioni polifoniche dei canti dell'ordinario erano comunque già presenti, e alcune furono riunite in cicli completi di cinque canti; tuttavia, i brani sono attribuibili a singoli autori, per cui quella di Machaut è ad oggi il più antico esempio del genere. A 4 voci, la messa presenta il *Kyrie*, il *Sanctus*, l'*Agnus Dei* e l'*Ite missa est* nella forma del mottetto isoritmico, mentre il *Gloria* e il *Credo* vennero scritti in uno stile a *conductus*, cioè con le diverse voci unite da un unico ritmo e da un unico testo, molto diffuso nelle messe dell'epoca. *La musica nella storia*, ed. P. Mioli, Bologna, Calderini, 1989, pp. 33-35.

¹⁰⁰ E. Leach, *Guillaume de Machaut: Secretary, poet, musician*, Leuven, Leuven University Press, 2011, p. 14.

protettori, indispensabili in un momento tanto delicato, complicato ulteriormente dal rientro a Roma del pontefice e dal conseguente scisma.

La frequentazione di ambienti culturalmente raffinati, unita all'indubbio talento di Guillaume, gli garantirono l'ammirazione dei suoi contemporanei, non diversamente da quanto era stato per Vitry¹⁰¹. A differenza di Philippe, però, Machaut pare fosse ben cosciente dell'importanza della propria opera, tanto da plasmare, verso il 1350, un "*livre ou je met toutes mes choses*", ordinato nel seguente modo: prima l'opera poetica (*Loange des dames*), poi la musica, organizzata per generi: *lais*, mottetti, messa, *hochetus*, *ballades*, *rondeaux* e *virelais*¹⁰². Oltre la lungimiranza dell'autore, deciso a tramandare le proprie creazioni garantendosene il riconoscimento, è curioso rilevare la netta prevalenza di quelle a carattere laico, destinate alla corte piuttosto che alla Chiesa, questo nonostante le numerose prebende godute dal compositore. Certamente l'influenza dell'ambiente in cui si trovava a operare dovette avere un peso nella scelta del repertorio, tuttavia, come la protezione ricevuta non rese mai Machaut un cappellano del re, così, pur essendo poeta di corte, Machaut non si riconobbe mai nel titolo di cortigiano, proclamandosi sempre poeta autonomo¹⁰³. Appare manifesta, in questo caso, una specifica volontà di non riconoscersi come compositore; questa, unita al prestigioso incarico di segretario, rende difficile assimilare Guillaume ad altri cantori attivi all'epoca, ragion per cui Machaut appare più facilmente accostabile alla figura di un trovatore che non a quella di cappellano.

Tornando ora all'incoronazione di Carlo V, le fonti cui si rifà Roquet riportano che durante quell'anno la *chapelle* fosse composta di cinque chierici pagati 7 *sous* al giorno, più 8 altri membri stipendiati 4 *sous*¹⁰⁴. Purtroppo, riguardo l'organizzazione musicale ben poco si può

¹⁰¹ Ivi, p. 7. Per lui, *maître de toute mélodie*, Eustache Deschamps compose una lirica, musicata da François Andrieu.

¹⁰² L'*hochetus*, introdotto dalla scuola di Notre-Dame, consiste in brevi e frequenti interruzioni della linea melodica per mezzo di pause alternate tra le varie voci volte a creare una sorta di "effetto singhiozzo" all'ascolto. L'opera di Machaut è conservata in 6 esemplari, di cui il primo, composto appunto sotto la sua supervisione, si caratterizza per le superbe miniature. In esso il poeta vi compare più volte, in atto di comporre versi o al cospetto del sovrano. Non trattandosi ancora di veri ritratti però, tali raffigurazioni vanno prese come semplici effigi senza pretesa di verosimiglianza, basti pensare che in alcuni codici il compositore porta la barba, mentre in altri è totalmente glabro e tonsurato.

¹⁰³ E. Leach, *Guillaume de Machaut*, p. 1.

¹⁰⁴ E. Roquet, *Les Origines de la Chapelle-Musique*, p. 57. I chierici sarebbero Arnoult de Grandpoint, Jean Hemon, Nicolle de Loz e Simon Bernaraille.

aggiungere. Qualche piccolo spiraglio che permetta di valutare meglio l'interesse per la musica del sovrano emerge, a tratti, nell'opera di Christine de Pizan, dove compare la tradizionale assimilazione tra re di Francia e re David: "*Comme le roi David, il aimait à écouter à la fin des repas, pour réjouir les esprits, des instruments à sons voilés que l'on jouait aussi bas que l'art de la musique peut le permettre*"¹⁰⁵. Ponendosi nel solco di una tradizione per cui il re d'Israele rappresentava l'ideale di principe cristiano dedito alla fede, Christine de Pizan costruisce un parallelismo che è anche lezione morale nella misura in cui il rimando al protagonista dell'episodio biblico di re Saul calmato dalla dolce musica di Davide – episodio cardine, per tutto il medioevo, del potere della musica - palesa al sovrano la necessità di mantenere viva a corte l'arte dei suoni per riportare l'ordine, e anche per mantenerlo, contemporaneamente tessendo un collegamento tra passato e presente¹⁰⁶. Tale parallelismo tra il principe e il sovrano di Israele aveva origini lontane, ed era nato dal clero che lo aveva utilizzato per educare le *élite*. Parte fondamentale della cultura visuale in qualità di immagine-medium, lo si riconosce in decine di manoscritti come i salteri, dove testimonia l'armonia e l'ascolto divini, nonché la fede e la conversione spirituale, tutti elementi cari alla propaganda regia¹⁰⁷. Tuttavia, la dolce musica di cui l'autrice parla non è quella intonata dai cappellani, per cui se di un interesse si trattò, questo fu solo per la componente profana. Ultima tra le consolazioni, Carlo consegnò alla sua *chapelle* il compito di accompagnarlo a miglior vita: "*Pro consolatione spirituali ad organa dulces sonos et dei laudes se convertit*", prima di lasciare al figlio le redini del regno di Francia¹⁰⁸.

Carlo VI ereditò il titolo di sovrano giovanissimo, a undici anni, nel pieno della Guerra dei cent'anni e, data la minore età, fu affiancato da quattro reggenti suoi zii. Una prima menzione dell'attività musicale della sua *chapelle* risale appunto a questo periodo,

¹⁰⁵ E. Roquet, *Les Origines de la Chapelle-Musique*, p. 60. C. de Pisan, *Le livre des faits et bonnes moeurs du roi Charles 5. le Sage*, ed. E. Hicks, T. Moreau, Parigi, Stock, 1997, p.69.

¹⁰⁶ M. Clouzot, *Musique, savoirs et pouvoir à la cour du prince aux XIVe et XVe siècles, La place de la musique dans la culture médiévale: actes du colloque organisé à la Fondation Singer-Polignac le mercredi 25 octobre 2006*, ed. O. Cullin, Turnhout 2007, pp. 115-137.

¹⁰⁷ Sull'iconografia di Davide e la sua funzione moralizzatrice per le *élite* si veda M. Clouzot, *Voir et entendre la foi de David. Le roi musicien dans les psautiers et les livres d'heures (XIIIe-XIVe siècles)*, «Revue de l'histoire des religions», 233, 4 (2016), pp. 557-595.

¹⁰⁸ A. Pirro, *La musique à Paris: sous le règne de Charles VI. (1380-1422)*, Strasburgo, Heitz & Cie, 1930, p. 1.

esattamente il 1385 quando, non ancora in possesso dei pieni poteri, lo si ritrova partecipe con la cappella musicale di un doppio matrimonio tra i casati di Hainaut e Borgogna, celebrato il martedì di Pasqua a Cambrai:

“Le lendiman des nopces fuist requis, mi abbet, de par me très redoublée dame Marguerite, ki kouké avoet en me cambre, avec no très poissant et redoubtet signor Aulbiert de Bavières, comte de Hainaut, et de Holandes, de celibrer le messe en se presenche. Adonck jou fis venir molt brafs cantres et flusteurs musicals qui molt bien canterent à me messe¹⁰⁹”.

Pare che durante i primi tempi il re dedicasse più attenzione alla musica “da camera”, come testimonierebbero le *ordonnance* emanate, ed effettivamente degli strumentisti risultano presenti anche in questo caso; oltretutto, è probabile che le ristrettezze economiche in cui versava il regno durante la reggenza avessero reso necessario, com’era stato in passato, un drastico ridimensionamento dell’*ensemble*, in generale poco presente nella documentazione ufficiale¹¹⁰. L’unica vera informazione riguarda semmai la presenza di strumentisti durante la messa, a conferma di una pratica polifonica imprescindibile durante gli eventi di maggior rilievo. Naturalmente ogni narrazione relativa al governo di Carlo non può prescindere dagli eventi del 1392 quando durante un’uscita a cavallo, delirante, uccise quattro dei suoi soldati, poiché da questo punto il suo governo può considerarsi concluso¹¹¹. Di lì a poco lo zio, Filippo II di Borgogna, avrebbe assunto il controllo licenziando i consiglieri del nipote ed estromettendolo di fatto - sebbene sulla carta continuasse ad esercitare il suo potere - riuscendo a governare autonomamente almeno fino al 1420 quando il legittimo sovrano, ormai giudicato incurabile, firmò il trattato di Troyes riconoscendo Enrico d’Inghilterra suo successore¹¹². Morì il 21 ottobre 1422 a Parigi, lasciando a contendersi il trono il Delfino,

¹⁰⁹ *Mémoriaux de l’Abbaye de Saint-Aubert de Cambrai*, Aa. Vv., *Archives historiques et littéraires du nord de la France, et du midi de la Belgique*, V (1844), pp. 533- 553, p. 539.

¹¹⁰ E. Roquet, *Les Origines de la Chapelle-Musique*, p. 61. Gli interventi a favore della musica strumentale del re sono presentati all’inizio del fondamentale lavoro di Pirro. A. Pirro, *La musique à Paris: sous le règne de Charles VI*, pp. 2-5.

¹¹¹ J. Bell Henneman, *Olivier de Clisson and Political Society in France under Charles V and Charles VI*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1996, pp. 173-175.

¹¹² Si rimanda dunque al paragrafo sulla cappella borgognona, erede di quella regia per il periodo che segue la pazzia di Carlo.

fuggiasco, e il giovanissimo re d'Inghilterra Enrico VI¹¹³. Oltre allo sfortunato regno di Carlo, si ritiene altresì conclusa la storia della cappella musicale nel XIV secolo.

3. Il XV secolo

In apertura di paragrafo si ritiene necessario innanzitutto soffermarsi brevemente sulle istituzioni di *Notre-Dame* e sulla *Sainte Chapelle*. Quest'ultima, in particolare, nel 1405 aveva dovuto dire addio al suo *grand chantre*, Michel de Fontaine, sostituito da Jean Chambon, che però non era un canonico, la qual cosa dovette essere giudicata un grave problema dato il provvedimento adottato da Carlo VI:

*“ordonna par lettres-patentes... que ledit office fût a perpétuité possédé par un chanoine, qui seroit élu par les Trésorier et chanoines, & par eux présenté au Roi pour sur leur présentation être confirmé par Sa Majesté; et par une personne capable, per notabilem, musicum, & aliis scientiis & virtutibus insignitum”*¹¹⁴.

Delegando al tesoriere, con i canonici, la possibilità di eleggere il *grand chantre* e riservandosi solo il compito di conferma, il re attuava un ulteriore distacco tra corona e *Sainte-Chapelle*, ormai perfettamente distinguibili.

Per quanto concerne *Notre-Dame*, invece, nel 1395, Jean Gerson era succeduto nella carica di cancelliere dell'Università parigina a Pierre d'Ailly. Noto teologo oppositore del partito borgognone, Gerson è conosciuto nell'ambiente musicologico per aver redatto nel 1408 una *“Doctrina pro pueris Ecclesie Parisiensis”* ad uso della *maîtrise* di *Notre-Dame* in cui esprime apprensione per le questioni legate all'ordine morale, particolarmente sentite e ispiratrici di norme disciplinari più rigide, ancor più di quelle della *Sainte-Chapelle*¹¹⁵. La figura di Gerson è ugualmente collegata ad una istituzione di cui non si è ancora parlato, la *chapelle* dell'Università di Parigi, che intratteneva con *Notre-Dame* lo stesso tipo di relazione intercorrente tra *Sainte Chapelle* e *Chapelle Royale*. Si consideri ad esempio come Johannes Comitis, dopo esser stato *maître de chant* per l'università nel 1403, passò a dirigere i *pueri* di

¹¹³ F. Cognasso, *Carlo VI*.

¹¹⁴ J. Szpirglas, *Prosopographie des musiciens*, p. 58.

¹¹⁵ D. Escudier, *Des enfants «bien appris»*, p. 228.

Notre-Dame, dimostrando quanto fosse facile circolare tra queste due istituzioni¹¹⁶. Non solo, prima di divenire canonico a Notre-Dame, Jehan du Moulin era stato primo cappellano della *chapelle* regia nel 1399, la quale contava allora undici *cantores*¹¹⁷. Tali scambi di carriera, uniti alla fluidità con cui i cantori potevano cambiare sia mansione, sia istituzione, sono alla base della mobilità sociale che contraddistingue il XV secolo, quando l'ascesa sociale passa per diversi impieghi, in diverse corti, tutti utili a guadagnare prestigio, oltre che denaro e notorietà.

All'avvento di Carlo VII, la situazione politica non era delle più serene. Nel 1407 Giovanni Senza Paura, divenuto duca di Borgogna, aveva ordinato l'uccisione del duca d'Orléans. La corte e la nobiltà si erano così divise in due schieramenti: Borgognoni e Armagnacchi, contendendosi la possibilità di influenzare il re e il governo francesi. Un nuovo assalto inglese, culminato nel disastro di Azincourt (1415), non aveva certamente favorito un clima disteso, con la regina unitasi al partito borgognone e il giovane Delfino, futuro re Carlo, fuggito ad appoggiare gli Armagnacchi¹¹⁸. Quando, nel 1419, il duca di Borgogna venne a sua volta assassinato, nel corso di una trattativa con l'erede al trono, Carlo VI venne infine spinto a bandire e diseredare il figlio in favore del re d'Inghilterra, dichiarato suo successore. Fu dunque solo alla morte del padre nel 1422 che il francese poté disconoscere il trattato di Troyes per prender posto sul trono di Francia, non senza le rimostranze degli inglesi, sopite solo dall'arrivo di Giovanna d'Arco¹¹⁹. Ci sarebbero voluti ancora molti anni, una

¹¹⁶ A. Pirro, *La musique à Paris*, p. 19.

¹¹⁷ *Ivi*, p.20.

¹¹⁸ F. Cognasso, *Carlo VI re di Francia*, *Enciclopedia Italiana*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, 1931, (disponibile all'URL: https://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-vi-re-di-francia_%28Enciclopedia-Italiana%29/).

¹¹⁹ Questi sono gli anni in cui cominciava la sua carriera un giovane Guillaume Dufay, nato a Cambrai da un prete e una donna di nome Marie Du Fayt. Educato nella cattedrale della città, Dufay seguì il teologo e vescovo Pierre d'Ailly a Costanza durante il concilio. Si pensa che in quell'occasione abbia conosciuto Carlo Malatesta, suo futuro patrono. Dufay spese gran parte della sua vita tra Savoia e corti papale. Sebbene non vi sia prova di un rapporto con la corte francese, mentre resta dubbio quello con la Borgogna, si ritiene di far presente la sua attività sia perché formato in una delle *maîtrise* più influenti dell'epoca, bacino di reclutamento per la Francia come per il ducato borgognone, sia per la sua importanza nella storia della musica. Sul compositore si veda A. E. Planchart, *Guillaume Du Fay: The Life and Works*, 2 vol., Cambridge, Cambridge University Press, 2017.

riappacificazione con la Borgogna e non pochi sforzi economici perché la Guerra dei cent'anni finisse, nel 1453¹²⁰.

Sfortunatamente, data la situazione, tracce di un'attività musicale non sono disponibili prima del 1447, anno a cui risalirebbero i dati contenuti in un sommario dei pagamenti stilato nel XVIII secolo. Stando a questa fonte, la *chapelle* doveva comprendere un numero assai esiguo di elementi, tre per l'esattezza, un prete, un cappellano e un *sommelier*, sufficienti a malapena per la celebrazione del rito in canto piano. Perkins puntualizza, a tal proposito, come l'assenza di documentazione per il periodo precedente non debba essere intesa come prova certa dell'assenza di un'istituzione musicale nello stesso periodo. Parrebbe dunque riduttivo ipotizzare che la riconquista della capitale, unita ad uno stabilizzarsi delle finanze, siano la causa della rinascita a seguito di uno smembramento della *chapelle*, anche perché la presenza del piccolo nucleo sopra descritto fa pensare ad una attività rimasta ininterrotta, benché fortemente limitata¹²¹. Certamente, però, la ritrovata stabilità politico-finanziaria favorì l'espansione dell'istituzione, tant'è che nel 1451 compare un nucleo abbastanza corposo (quattordici membri tra *chapelain*, *prestre-chaplain* e *chaplain-chantre*) in grado di eseguire la polifonia:

*“Jehan de Lannoys, chapelain; Jehan Venot, chapelain; Jehan Louvet, chapelain, poi prestre; Estienne de Roulle, chapelain; Perrin Fouchart, chapelain; Jehan Hoiqergan (Hocqergan?), chapelain; Jehan Pernault; Guy Barbotier, prestre-chaplain; Jehan Mercatori; Mathias Cocquiel; Perrin Fouchart, chapelain; Vincelet le Caent; Martin Courtois, chapelain; Geoffroy Belin, sommelier; Estienne Clamauges, chapelain; Pierre Bourgneuf, chapelain; Jehan Vesneau dit Loyeaulte, chapelain; Jehan le Vaillant, chapelain; Jehan Leclerc”*¹²².

¹²⁰ Una ricostruzione del contesto politico ed economico è presentata all'inizio del saggio di Perkins, al quale si farà riferimento sia per quanto riguarda Carlo VII, sia per il successore Luigi XI. L. Perkins, *Musical Patronage at the Royal Court of France under Charles VII and Louis XI (1422-83)*, «Journal of the American Musicological Society», 37, 3 (1984), pp. 507-566.

¹²¹ *Ivi*, p. 514. Nel substrato culturale da cui attingeva Carlo, doveva essere bene presente la memoria del funerale paterno, per il quale vennero elencati non meno di 17 tra *chapelains*, *sommeliers*, e *clercs de la chapelle*, un aspetto da tenere in considerazione nell'ipotesi di una permanenza della cappella musicale, così come non va sottovalutata la necessità di preservare una delle più antiche istituzioni regie, indispensabile alla celebrazione dei riti, ma anche alla costruzione dell'immagine del principe stesso.

¹²² Viene riportato qui in maniera sintetica l'elenco estratto dalla copia Settecentesca in L. Perkins, *Musical Patronage at the Royal Court of France*, pp. 546-547.

Spicca tra questi nomi quello di Jehan Hoiqergan, identificabile nella punta di diamante della cappella regia, Johannes Ockeghem. Impiegato in precedenza nella cappella musicale del duca di Bourbon, Johannes aveva svolto le funzioni di *chantrre* a *Notre-Dame* di Anversa, per un solo anno, tra 1443 e 1444 e, salvo il breve periodo alla corte ducale, la sua esistenza appare interamente legata alla *Chapelle Royale*¹²³. Dopo aver preso posto tra le fila dei cappellani, peraltro senza mai prendere altri voti se non quello di suddiacono, Johannes fu in grado di avanzare rapidamente fino alla posizione di *premier chapellain*, ottenuta nel 1454 e in seguito modificata in *premier chapellain de chant*, identificando così la natura musicale di tale incarico¹²⁴. La stima di cui godette, e che gli valse tali incarichi, si ritrova in differenti forme di preferenza. Innanzitutto, il classico dono in stoffa, tipico gesto di benevolenza osservabile in ogni corte principesca del quale fu oggetto in più occasioni, generalmente a inizio del nuovo anno, come si legge appunto in un documento ufficiale:

*"A Johannes Hoquegan, premier chappellain dudit Seigneur, lequel a donne au Roy nostredit Seigneur ledit premier jour de l'an ung livre de chant. Pour don a lui fait par icelui Seigneur. En xxxii escus iiii aulnes d'escarlare, valent xliiii livres tournois"*¹²⁵.

Più interessante, in questo caso, la reciprocità del gesto per cui alla stoffa del re, del valore di 32 scudi, corrispondenti a circa un quarto dello stipendio annuo, corrisponde da parte di Johannes il dono di un *livre de chant*, indizio forse di una passione del re per la musica, ma sicuramente di un rapporto più stretto di quello generalmente intessuto tra salariato e mecenate¹²⁶. Tali forme di generosità si andavano a sommare a doni in denaro, del valore anche di 180 lire, e allo stipendio. Per comprendere meglio l'ammontare della liberalità del sovrano nei confronti del suo primo cappellano basta il confronto con gli stipendi dei membri ordinari della *chapelle*, i quali ricevevano 15 lire al mese, per un totale di 180 lire

¹²³ D. Overstraeten, *Le lieu de naissance de Jean Ockeghem (ca 1420-1497): une énigme élucidée* Source, «Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap», 46 (1992), pp. 23-32, p. 24.

¹²⁴ Si tratta di uno degli ultimi casi in cui è possibile trovare, nella documentazione, una distinzione tra i membri della cappella preposti alle funzioni religiose (*presitres chapellains*) e quelli preposti al canto (*chapellains et chantres*), forse dovuta appunto allo status di laico. L. Perkins, *Musical Patronage at the Royal Court of France*, p. 522.

¹²⁵ *Ivi*, p. 523.

¹²⁶ In un'altra occasione, nel 1459, Ockeghem donò al suo signore una *chanson* riccamente miniata, ricevendo la somma di quarantaquattro lire. *Ibidem*.

annue, corrispondenti alla cifra donata a Ockeghem al netto delle sue 12 lire il mese di stipendio.

Il gesto più eclatante nell'ottica di un apprezzamento regio consiste però nella nomina a "tresorier" dell'abbazia di S. Martin di Tours ottenuta intorno al 1459. Si trattava di una delle dignità ecclesiastiche più importanti e remunerative a disposizione del sovrano, comprensiva della baronia di *Châteauneuf* e di parte del territorio controllato dall'abbazia. Il principale compito del tesoriere riguardava la salvaguardia delle reliquie del santo, dovere da cui venne presto dispensato in quanto "etant occupe au service de la cour", senza con questo rinunciare all'esorbitante rendita di 590 lire annue¹²⁷. Una posizione di tal prestigio portava vantaggi non solo al diretto interessato, ma anche all'intera *chapelle*, che poteva sperare in benefici lucrativi per i suoi membri proprio grazie all'influenza del loro primo cappellano sul capitolo.

Il rapporto con la corona non sarebbe venuto meno sotto Luigi XI, per il quale il compositore avrebbe svolto anche le mansioni di consigliere e agente diplomatico, come attesta la missione in Spagna nel 1470¹²⁸. Oltre a godere del favore di re Carlo, poi anche del successore Luigi XI, Ockeghem veniva riconosciuto dai contemporanei come "le vray trésor de musique et chief d'oeuvre"¹²⁹. Diverse le opere celebrative a lui dedicate, anche musicali, alcune delle quali si segnalano per la loro estrema novità. Ad esempio, "In hydraulis", composta da Busnoys quando ancora il tesoriere di S. Martin era in vita, rappresenta non solo il più antico testo polifonico interamente a soggetto laico, ma anche, soprattutto, il primo brano dedicato ad un singolo compositore, il quale appare avulso dalla dimensione comunitaria e collegiale che caratterizzava i brani encomiastici fino ad allora composti, e che rappresenta dunque un significativo indizio del riconoscimento della fama e della professionalità del singolo a

¹²⁷ Roma fece meno fatica di Tours ad accettare tale nomina, che comportava il diritto di "police et justice" nelle terre adiacenti, e che dovette essere visto come un evidente ulteriore forma di coercizione regia sull'autorità abbaziale. D. Overstraeten, *Le lieu de naissance de Jean Ockeghem*, pp. 24-26. La stima del valore delle rendite di Tours è stata calcolata da Perkins, L. Perkins, *Musical Patronage at the Royal Court of France*, p. 526.

¹²⁸ D. Overstraeten, *Le lieu de naissance de Jean Ockeghem*, p. 25.

¹²⁹ La citazione è tratta dal testo *Nymphes des bois* musicato da Josquin Desprez. P. Higgins, *Lamenting 'Our Master and Good Father': Intertextuality and Creative Patrilineage in Musical Tributes by and for Johannes Ockeghem*, « Die Musikforschung », *Cum maioribus lachrymis et fletu immenso: Der Tod in Musik und Kultur des Spätmittelalters*, 60 (2007), pp. 278-319, p. 319.

prescindere dall'*ensemble*¹³⁰. Per fare un esempio che dimostri meglio l'originalità del brano, si può fare riferimento a *Nove cantum melodiae*, mottetto isoritmico composto da Gilles Binchois per la nascita dell'erede al trono di Borgogna, in cui i membri della cappella musicale vengono elencati uno per uno, uniti nel dar voce alle aspirazioni e ai desideri dell'intera corte, piuttosto che dei singoli membri¹³¹. Colpisce in ultimo l'indicazione delle appartenenze dei cantori alle rispettive corti, con "*Ockeghem cunctis qui precinis Galliarum in regis latria*" e "*Busnoys, illustris comitis de Chaurolis indignum musicum*", sintomo forse della volontà di identificarsi con il proprio patrono.

Tra le opere postume si può segnalare "*Nymphes des bois*", o "*Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem*" musicata da Josquin su testo di Jean Molinet di seguito riportato:

*Nymphes des bois, deesses des fontaines,
Chantres experts de toutes nations,
Changez vos voix fors claires et haultaines
En cris trenchans et lamentations,
Car Atropos tres terrible satrappe
Votre Ockeghem atrappe en sa trappe,
Vray tresorier de musique et chef doeuve,
Doct elegant de corps et non point trappe,
Grant domaige est que la terre le couvre.
Acoultres vous dhabis de deuil,
Josquin Perchon Brumel Compere,
Et ploures grosses larmes doeuil,
Perdu aves votre bon pere.
Requiescat in pace.*

¹³⁰ Sul mottetto si veda P. Weller, "*Rites of Passage: Nove cantum melodie, the Burgundian Court, and Binchois's Early Career*," *Binchois Studies*, ed. A. Kirkman, D. Slavin, Oxford, Oxford University Press, 2000, pp. 49–83. In generale, sui brani composti per i cantori dai loro colleghi si veda *Musicorum Collegio: Fourteenth Century Musicians' Motets*, ed. F. L. Harrison, L'Oiseau. Lyre, Monaco, 1986. Il complimento musicale di Busnoys a Ockeghem venne ricambiato con il mottetto *Ut heremita solus*, citato a sua volta nella *Deploration* di Guillaume Cretin a Ockeghem dedicata. L'opera di Busnoys può essere usata anche per convalidare l'ipotesi di una permanenza costante di Ockeghem alla corte di Francia. Si legge infatti nel testo: "*Hec Ockeghem cunctis qui precinis, Galliarum in regis latria, Practiculum tue propaginis, Arma cernens quondam per atria, Burgundie ducis in patria*".

¹³¹ A. Kirkman, P. Weller, *Review: Binchois's Texts*, «*Music & Letters*», 77, 4 (1996), pp. 566-596, pp. 585-594, più in particolare p. 589, dove viene ipotizzata la necessità di elencare i cantori con la loro funzione collettiva di veicolo per la musa ispiratrice. A p. 591 viene presentata una affascinante teoria secondo cui il mottetto riguarderebbe non il duca in quanto persona, bensì la sua funzione di buon governatore, rendendo così lo stesso brano "*musical embodiment of a ritual action*".

Come sottolinea Higgins, i nomi dei cantori alla fine del brano indicano un rapporto di patrilinearità con il dedicatario, Ockeghem, permettendo dunque di stabilirne l'influenza a livello artistico sui suoi successori¹³³. Tale indicazione lascia però anche trasparire la possibilità di un rapporto amicale, difficilmente ravvisabile nella documentazione ufficiale. Un rapporto che poteva intercorrere tra gli stessi compositori elencati, uniti nel lutto di un uomo al quale dovevano molto, e presso il quale avevano forse studiato nello stesso periodo. Trattandosi tuttavia di cantori dalla fama riconosciuta, pare legittimo chiedersi se ve ne fossero altri, meno noti all'epoca e probabilmente anonimi ancor'oggi, rimasti nell'ombra a piangere il loro padre scomparso, lontani dalla luce che illuminava i suoi prediletti figli e che ancora oggi li contraddistingue.

Tornando ora all'istituzione musicale regia, si pensa di dover mettere in risalto, sebbene poche e lacunose siano le testimonianze circa il personale impiegato, la persistenza di un costante scambio di personale con la *Sainte-Chapelle*, sia in quanto indice della qualità del personale formato, sia in quanto probabile forma di promozione. Un esempio in tal senso è costituito dalla carriera di Hugues Poulain, *chapelain*, *maître des enfants* e *chanoine* della *Sainte-Chapelle* nel 1457, poi *prestre*, *sommelier*, *aumosnier* della *Chapelle Royale*, terzo nell'elenco per le spese relative alle vesti da donare ai cantori in occasione delle esequie di Carlo VII nel 1461¹³⁴.

Gli ultimi anni del regno di Carlo mostrano un rapporto poco sereno con il suo erede e successore, Luigi XI, il quale, in seguito al rifiuto del padre di vedersi riconoscere maggiori poteri era stato allontanato dalla corte. Rifugiatosi nel delfinato, vi rimase fino al 1456

¹³² Una analisi dettagliata del testo è presente in A. Cœurdevey, *Josquin des Prés, Nymphes des bois, déploration sur la mort de Johannes Ockeghem: de l'étude des sources à l'analyse*, «Musurgia», 7, 3/4 (2000), pp. 49-81.

¹³³ Questo è l'aspetto di base del lavoro dell'autrice, la quale analizza la melodia della composizione per stabilirne le influenze stilistiche. P. Higgins, *Lamenting 'Our Master and Good Father'*, pp. 301-302.

¹³⁴ J. Szpirglas, *Prosopographie des musiciens*, p. 139. Anche Pierre Dargent, *vicaire marelle* e *receveur général* della *Sainte-Chapelle*, divenne poi *chapelain* della regina Marie d'Anjou fino al 1462, mantenendo un doppio incarico. Al di sopra di Hugues, solo Jehan Parnant e Ockeghem, con i quali condivideva il privilegio di una *robe longe* e di uno *chaperon* del valore di tre scudi, laddove per gli altri membri era prevista una spesa di due. E. Roquet, *Les Origines de la Chapelle-Musique*, p. 63.

quando, richiamato dal padre, decise di disobbedire e di spostarsi nel ducato di Borgogna, dove sarebbe rimasto fino al momento di occupare il trono¹³⁵.

Fin da subito, la volontà di rompere con la tradizione paterna appare riflettersi nell'organizzazione della *chapelle royale*. Rispetto al sopra citato elenco del 1461, infatti, molti sono i nuovi nomi e rimpiazzi, come Jehan Cousin, ex compagno di Ockeghem durante il periodo di servizio presso il duca di Bourbon, nonché secondo compositore a prender parte alle attività della *chapelle royale*¹³⁶. Per contro, molti dei membri stipendiati da Carlo VII risultano esser stati licenziati e non compaiono più in nessun documento¹³⁷. Ciò nondimeno la posizione privilegiata di primo cappellano di Ockeghem continuava ad avere un certo peso, garantito anche dallo speciale stipendio di 180 lire rimasto pagato ininterrottamente dal 1455 fino al 1475¹³⁸. In aggiunta, anche il suo aspetto esteriore può essere ulteriore indizio non solo del favore del re, bensì della necessità che il compositore si presentasse in maniera appropriata allo status riconosciutogli. Punta in questo senso il dono, ricevuto nel 1464, di 77 lire "*pour avoir une longue robe d'escarlante fourree de gris pour estre mieulx en point et plus honnestement en sa compaignie et service*"¹³⁹. Se confrontato con il ritratto di Gilles Joye citato nel capitolo sulla cappella ducale di Borgogna, l'indicazione di una veste scarlatta e bordata di pelliccia simile a quella con cui il cantore borgognone si fece ritrarre lascia intendere da parte del re la volontà di far apparire il primo cappellano un nobile membro della corte, piuttosto che un semplice ministro di culto, per cui l'abbigliamento diventa funzionale a renderlo integrato nel sistema, dove il compositore doveva ormai occupare una posizione preminente. Si può ipotizzare infine che l'apparato esteriore servisse a meglio introdurlo nelle corti nobiliari europee presso le quali svolgeva funzioni di diplomatico, come attestato

¹³⁵ Sulla vita del sovrano si veda P. M. Kendall, *Louis XI: 'L'universelle araigne'*, trad. E. Diacon, Parigi, Fayard, 1988.

¹³⁶ Tra gli acquisti di Luigi si segnalano anche i compositori Jehan Escatefer detto Cousin, e Jehan Fresneau, a partire dal 1469-1470. Curiosamente, pare che in precedenza non si fosse dato peso alla capacità di comporre, mentre ora sembra diventare criterio di preferenza.

¹³⁷ L. Perkins, *Musical Patronage at the Royal Court of France*, p. 522.

¹³⁸ Tra le motivazioni di tal gesto si legge: "*Johannes Okeghen, Premier chapelain de chant de la chapelle du Roy, pour son estat, 180 livres tournois*" L. Perkins, *Musical Patronage at the Royal Court of France*, p. 523, n.42.

¹³⁹ L. Perkins, *Musical Patronage at the Royal Court of France*, p. 532, n. 66.

dalla missione in Spagna del 1470, quando venne chiamato a negoziare il matrimonio tra la sorella del re di Castiglia Isabel, e il duca di Guyenne Luigi, fratello del re¹⁴⁰.

Se si insiste sulla figura di questo celeberrimo primo cappellano è perché essa rappresenta alla perfezione il modello di ascesa sociale del cantore durante il XV secolo. Partito da una cappella ecclesiastica, Ockeghem riuscì ad arrivare, nonostante le fonti indicassero che la preferenza per lui avveniva su basi artistiche, e non sulle competenze amministrative com'era stato per altri, fino al titolo di "*conseiller, premier chappellain et maistre de la chappelle du Roy*" titolo con cui compare nei documenti sia del 1477, sia del 1481¹⁴¹. Naturalmente l'apprendistato alla *maîtrise* doveva avergli fornito delle basi solide, tuttavia, è innegabile che il merito artistico fosse prevalente nella scelta di favorirlo, almeno all'inizio¹⁴². L'apice della sua carriera coincise sicuramente con i nuovi incarichi di tipo funzionariale affidatigli, decisamente rari a vedersi per il regno di Francia, almeno rispetto ad altre realtà come la Borgogna¹⁴³. Ulteriore prova della sua eccezionalità la danno le conferme dei privilegi sotto il governo di Carlo VIII, alle quali però non si aggiunsero ulteriori riconoscimenti se non quelli in forma artistica creati dai suoi allievi¹⁴⁴.

Venendo ora più concretamente alla situazione della *chappelle* durante il governo di Luigi, il primo dato da segnalare riguarda la diminuzione dell'organico, da 18 a 15 elementi, corrispondente al primo periodo di governo e ripristinata solo tra 1465 e 1466, sebbene mai del tutto stabilizzatasi, come nota Perkins¹⁴⁵. Un andamento incostante dell'istituzione che, giunta a toccare anche i venti elementi verso gli ultimi anni del Valois, pativa forse i desideri dei cantori ormai propensi a spostarsi per cercare impieghi in terre più generose. Tra i membri che si incontrano nelle suppliche conservate in Vaticano relative all'ottenimento dei benefici ecclesiastici in Francia, Loyset Compère appare come un caso esemplare, poiché

¹⁴⁰ D. Overstraeten, *Le lieu de naissance de Jean Ockeghem*, p. 25.

¹⁴¹ L. Perkins, *Musical Patronage at the Royal Court of France*, p. 534.

¹⁴² Anche dopo, comunque, le fonti lo identificano come "*Johanni Okeghem, primo capellano regis, musico excellentissimo*". D. Overstraeten, *Le lieu de naissance de Jean Ockeghem*, p. 25.

¹⁴³ Essendo una pratica comunemente utilizzata in Borgogna, dove è facile vedere affidati ai cantori incarichi di rilevanza politica o amministrativa, si potrebbe pensare che vi sia stata una forma di influenza alla base della scelta.

¹⁴⁴ Per i benefici concessi al compositore sotto Carlo VIII si veda D. Overstraeten, *Le lieu de naissance de Jean Ockeghem*, p. 25.

¹⁴⁵ L. Perkins, *Musical Patronage at the Royal Court of France*, p. 534.

entrato a servizio del Valois molto giovane, si spostò poi tra le corti di Milano, Napoli, e appunto Francia, ottenendo in ogni luogo lucrative prebende e favori¹⁴⁶. La presenza di Compère, insieme all'onnipresente Ockeghem, è rivelatrice di una certa inclinazione all'acquisizione di compositori da parte di Luigi XI, il quale, a differenza dei suoi predecessori, accolse non solo i sopracitati Loyset e Johannes, ma anche Jehan Escatefer (Cousin), e Jehan Fresneau, quest'ultimo in possesso di una prebenda presso S. Martin a Tours, molto probabilmente garantitagli dal primo cappellano¹⁴⁷.

Purtroppo, gli ultimi anni del governo di Luigi XI, nonché il periodo di governo di Carlo VIII, non hanno lasciato traccia in preziosi elenchi o liste di pagamento. Quel poco che è possibile ricostruire, grazie alla documentazione conservata in Vaticano, permette di confermare, oltre la persistenza dell'istituzione, riportata a venti elementi verso il 1483, anche la preponderanza di benefici collegati a Tours¹⁴⁸. A questi dati si possono aggiungere delle testimonianze iconografiche, come la miniatura del folio 58r del codice *Chants royaux sur la Conception, couronnés au puy de Rouen de 1519 à 1528* che, sebbene postuma, rappresenta la cappella regia governata da Ockeghem nell'atto di cantare di fronte a un badalone. Alla stella della *chapelle* sono inoltre dedicati degli elogi nella pagina precedente dello stesso codice, segno di quanto la fama del compositore si fosse tramandata a corte¹⁴⁹.

La storia della *chapelle* musicale dei re di Francia, a differenza di molte altre, proseguì fino al XIX secolo, quando il disfacimento della monarchia ne provocò la dispersione. L'eredità musicale francese venne però raccolta dai monaci di Solesmes, nuovi custodi dell'antica tradizione liturgico-musicale francese.

¹⁴⁶ Per una panoramica della vita del compositore si veda L. Finscher, *Loyset Compere and His Works*, «Musica Disciplina», 1958, 12 (1958), pp. 105-143. Anche Luigi, come tanti altri principi, si rivolse a Roma per ottenere dei benefici con cui attirare i cantori, senza però avere il successo di Milano o Borgogna nell'impiego di questa strategia. Potrebbe essere questa una delle motivazioni alla base della necessità di rivolgersi ad istituzioni come la *Sainte Chapelle* per ingaggiare del personale.

¹⁴⁷ L. Perkins, *Musical Patronage at the Royal Court of France*, p. 537.

¹⁴⁸ *Ivi*, p. 542. Solo nel 1515 ricompare un elenco di cappellani. Il motivo di tale lacuna è ad oggi inspiegabile.

¹⁴⁹ Il manoscritto è conservato alla Bibliothèque Nationale de France, Français 1537, ed è disponibile online sulla piattaforma Gallica (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8539706t>).

III. “*Commencement de toutes choses*”: gli stati borgognoni e le cappelle musicali *intermittenti*

«ceulx de la chapelle de mondit seigneur qui estoient en grand nombre, des plus excellents en art de musique que l'on peust et seust eslire et trouve».

(Relazione dell'ambasciata inviata da Philippe le Bon in Portogallo, 1428-1430).

1. Introduzione

“*Et commencerons à l'estat de sa maison, et au service de Dieu et de sa chapelle, qui doit estre commencement de toutes choses*”¹⁵⁰. Questo inciso, posto all'inizio dell'“*Estat de la maison du Duc Charles de Bourgoingne dit le Hardy*” di Olivier de la Marche, mostra quanto fosse comunemente nota la posizione privilegiata riservata alla musica, e in particolare alla musica sacra, dai membri della dinastia Valois di Borgogna. Al contrario del poeta però, in questa sede si è scelto di iniziare da una breve ricostruzione delle origini dei domini controllati per circa un secolo da un ramo della famiglia reale di Francia. Forti di una messe documentaria di tutto rispetto, le fonti borgognone consentono allo studioso di ricostruire agevolmente la vita della cappella musicale durante tutto il XV secolo, e parzialmente anche il precedente. L'insieme di registri, ordinanze, missive a carattere privato e i dispacci rendono di fatto quella di Borgogna una delle cappelle musicali meglio documentate, assieme a Milano. Oggetto di studi approfonditi già nel secolo scorso, la storia della musica in area franco-fiamminga tra XIV e XV secolo è in realtà la storia di tutta la musica occidentale e pertanto la sua attività venne documentata anche dagli ambasciatori nella forma di rendiconti destinati ai loro principi avidi di notizie sulla splendida corte dei Valois¹⁵¹.

¹⁵⁰ *Mémoires d'Olivier de la Marche maitre d'Hotel et capitaine des gardes de Carlo le Téméraire*, ed. H. Beaune, J. D'Arbaumont, IV, Parigi, Société de l'histoire de France, 1888, p. 2.

¹⁵¹ Tralasciando il primo periodo, per il quale i documenti disponibili sono scarsi, dal 1436 è possibile ricostruire agilmente gli ensemble succedutisi anno per anno. Fa eccezione il breve periodo tra il 1457 e il 1459, in cui le spese della cappella sono annotate, ma non in dettaglio, probabilmente a causa delle tensioni con la città di Liegi. Lo studio fondamentale a riguardo è quello di J. Marix, *Histoire de la musique et des musiciens de la cour de Bourgogne sous le règne de Philippe le Bon (1420-1467)*, Baden-Baden, Minkoff reprint, 1974.

Nati dalla progressiva espansione territoriale attuata dai Valois, gli stati borgognoni si caratterizzano appunto per la loro originale conformazione. Sotto la denominazione di ducato di Borgogna, si ritrovano compresi molteplici sistemi di organizzazione politica, tra cui città dalla forte tradizione comunale, principati come quello di Liegi o di Lussemburgo e contee come quella di Fiandra. Un complesso mosaico di istituzioni, formatosi nel lungo corso della metà del XIV secolo attraverso guerre e unioni dinastiche, e che ebbe il suo atto d'origine il 21 novembre 1361, quando Philippe de Rouvres, ultimo duca di Borgogna della dinastia capetingia, morì di peste nel suo castello¹⁵². L'occasione era ghiotta, così sia il re di Francia, sia il sovrano di Navarra, si candidarono per ottenere il florido territorio rimasto senza legittimo signore. Entrambi vantavano un legame di parentela, ma Jean le Bon era più vicino in linea di successione, come si premurò di segnalare lui stesso in un documento ufficiale che lo identifica erede "*jure proximitatis non razione corone nostre*"¹⁵³. Gli ingressi solenni seguiti nel mese di dicembre, culminati con l'entrata a Digione nel giorno di Natale, decretarono vincitore Giovanni, il quale appena tre giorni dopo emanava una carta garantendo i privilegi delle città, rivendicando comunque l'appartenenza al regno con l'istituzione di figure amministrative quali i governatori i marescialli e i cancellieri, poi ereditate dai nuovi governanti¹⁵⁴. Naturalmente non tutto poteva risolversi pacificamente, ma nonostante le lotte intestine, il 27 giugno 1363 il re di Francia creò il più giovane tra i suoi figli, Filippo, duca di Touraine, suo luogotenente al ducato di Borgogna, donandoglielo poi definitivamente il 6 settembre dello stesso anno. Ufficialmente però, Filippo di Valois ottenne il ducato dal fratello, Carlo V, nel 1364. Anni dopo, nel 1380, quando il re di Francia morì, l'undicenne erede Carlo VI non poteva governare dunque il potere venne diviso tra i fratelli del re, Louis, Jhon e Philip duca di Anjou, Berry e Borgogna

Il borgognone, il quale si era guadagnato sul campo di battaglia il titolo di "Ardito", sarebbe poi stato capace di insignorirsi, attraverso una sapiente politica matrimoniale, di quelle

¹⁵² Sulla fase precedente, quella capetingia, si veda L. Febvre, *Histoire de Franche-Comte*, Marsiglia, Laffitte, 1983.

¹⁵³ U. Plancher, *Histoire générale et particulière de Bourgogne / avec des notes, des dissertations et les preuves justificatives; composée ... par un religieux bénédictin de l'Abbaïe de S. Benigne de Dijon et de la Congrégation de S. Maur*, 4 vol., Digione, Chez Antoine de Fay Imprimeur des Etats, de la Ville & de l'Université, 1739-1781, II, p. 324.

¹⁵⁴ B. Schnerb, *L'Etat bourguignon*, Parigi, Perrin, 2005, pp. 24-30.

regioni poi punti di appoggio dell'espansione territoriale, contemporaneamente dando origine alla dinastia dei Valois di Borgogna¹⁵⁵. Ai fini del presente studio, giova il rimarcare la discendenza dalla stirpe regia francese sia perché, a differenza per esempio di Milano, il progetto di nobilitazione portato avanti dai duchi non avrebbe riguardato il riconoscimento di una legittimità dinastica (che già c'era), bensì la rottura del legame vassallatico con la Francia, sia soprattutto per la scelta -almeno in fase iniziale- di adottare i costumi e la cultura francesi a discapito di altri come quelli fiamminghi, evidente nella scelta del personale di corte, ivi compresi i cantori, e dovuta essenzialmente al ruolo di potere ottenuto dopo il 1392, quando re Carlo VI venne dichiarato pazzo. Da duca di Borgogna quindi, il Valois poté godere delle prerogative di un figlio della corona, tuttavia la condizione di duca richiedeva un taglio, o meglio una ridefinizione, del legame con la Francia. Un processo lungo, non privo di scontri, ma imprescindibile per creare una nuova identità borgognona, sarebbe proseguito per tutto il Quattrocento quale frutto di un ducato perfettamente indipendente, così come perfettamente indipendenti dovevano essere i suoi signori.

2. *Philippe le Hardi*

Sagace, giusto, ambizioso, stravagante, così Christine de Pisan descrive il capostipite dei duchi borgognoni, artefice della prima ondata espansionistica che procurò ai Valois la contea di Fiandra¹⁵⁶. Come sottolinea Craig Wright nel suo fondamentale testo dedicato alla musica dei primi duchi di Borgogna, per comprendere la struttura della cappella musicale sia dell'Ardito, sia dei successori, è necessario tenere in considerazione le istituzioni di coloro i cui domini costituirono il nucleo originale dei possedimenti dei Valois: Giovanni il Buono, re di Francia, e Louis de Male, conte di Fiandra¹⁵⁷.

Jean, padre di Philippe, passò parte della sua vita da prigioniero degli inglesi nel corso della Guerra dei cent'anni e, curiosamente, si deve ai reportage relativi alla cattività l'insieme di informazioni più dettagliate sulla corte da lui mantenuta in Inghilterra. Si apprende così di

¹⁵⁵ Nel 1384 avrebbe ereditato le contee di Fiandra e Artois. R. Vaughan, *Valois Burgundy*, Londra, Allen Lane, 1975.

¹⁵⁶ B. Schnerb, *L'Etat bourguignon*, p. 59-78.

¹⁵⁷ C. Wright, *Music at the Court of Burgundy*, p.11.

come, benché decisamente ridotto, l'entourage regio continuasse ad esistere, ma soprattutto a includere una cappella musicale passata da nove a cinque elementi: un cappellano, tre chierici e un sommelier¹⁵⁸. In Fiandra Luigi manteneva anch'egli una istituzione musicale di nove uomini e, all'indomani del matrimonio di Filippo con Margherita III di Fiandra, gli scambi di personale tra le corti si intensificarono, permettendo così di osservare la presenza dei primi cantori fiamminghi nella cappella ducale. In effetti l'istituzione musicale del conte di Fiandra non aveva una tradizione paragonabile a quella francese, considerando le tarde attestazioni, negli anni 1379-1380, in cui è possibile osservare un primo nucleo di cinque "*chapellains et clers de le chapille monseigneur*"¹⁵⁹. L'importanza di questi cappellani, pagati annualmente con 24 *livres* e prebende, si lega al fatto che, una volta ereditata la contea, l'Ardito si sarebbe fatto carico anche della componente musicale, divenuta fondamento per la cappella musicale di Borgogna sorta però solo dopo il 1384. Non si pensi dunque ad un processo di breve periodo. Al contrario di altri grandi signori, quali il duca di Berry o quello di Anjou, Filippo non parve interessarsi al *patronage* musicale prima di avere l'opportunità di inglobare un'istituzione completa, ritenendo più che sufficiente la presenza di uno scarno gruppo di chierici in grado di celebrare il rito senza accompagnamento vocale¹⁶⁰. Ascoltare una celebrazione cantata per il Valois significava in effetti doversi recare presso una cattedrale o una collegiata, insomma in un centro con annessa una *maîtrise*, poiché la corte non disponeva ancora di un proprio *ensemble*. In qualità di duca di Borgogna Filippo era

¹⁵⁸ Altri cappellani erano comunque presenti, ma non indicati nell'elenco ufficiale. H. d'Orleans, duc d'Aumale, *Notes et documents relatifs à Jean, roi de France, et à sa captivité en Angleterre*, «Miscellanies of the Philobiblon Society», 2 (1855/56), pp. 161-190, p. 118.

¹⁵⁹ C. Wright, *Music at the Court of Burgundy*, p. 21.

¹⁶⁰ In sostanza la "cappella" si componeva di un prete, un elemosiniere, un confessore e un cappellano. Ognuno esercitava le proprie funzioni in maniera indipendente per cui non è possibile parlare di una vera e propria cappella. *Ivi*, p.55. Quanto al duca di Berry, si ritiene di dover segnalare la presenza, alla sua corte, di Simon Aligret (o Alligret). Aligret è ricordato per esser stato il medico personale del duca e per aver fondato una cappella nella cattedrale di Bourges. *Maître dès arts* a Parigi nel 1379, e *maître régent* della facoltà di medicina nel 1387, venne nominato canonico della *Sainte Chapelle* di Bourges, senza esercitare le funzioni di cantore. Rappresenta quindi un perfetto esempio di come si potesse appartenere ad una istituzione musicale per meriti diversi da quelli artistici.

particolarmente legato alla *Sainte Chapelle* di Digione, fondata nel 1172 e da sempre cara ai capetingi, i quali avevano eretto a fianco ad essa il proprio palazzo¹⁶¹.

La nuova posizione di conte di Fiandra richiedeva però al Valois un ulteriore sforzo in termini di autorappresentazione, per cui patrocinare una cappella musicale propria doveva apparire la più naturale delle decisioni¹⁶². Come già si accennava, l'occasione di una istituzione già formata gli si presentò alla morte di Louis de Male, quando prese possesso non solo della contea, bensì anche della corte, ivi compresi i nove elementi che formavano la *chappelle*. Poco più tardi, dopo aver formalmente ingaggiato i cantori, il duca si recò a Parigi per reclutarne altri tre, tutti pagati in basse alla posizione ricoperta nella gerarchia ecclesiastica¹⁶³. Quanto alla scelta di cantori legati alla capitale del regno, essa non deve sorprendere, e anzi deve essere intesa come una prassi osservata da tutti i Valois di Borgogna almeno fino alla metà del XV secolo. Così Guillaume Moreau, ex cappellano della *Sainte Chapelle du Palais*, passava a servire Filippo, mentre due anni dopo, nell'agosto 1386, lo raggiungeva Robert Souvent, religioso di *Sainte Chatherine du Val-des écoliers*. A quest'ultimo, in particolare, era stato fatto dono di 20 franchi per permettergli di migliorare la tecnica vocale prima di prender posto tra le fila dei cappellani, la qual cosa permette forse di azzardare l'ipotesi di un preciso interesse del duca per la pratica polifonica di gran moda a Parigi¹⁶⁴. Una netta preferenza per il clero francese si palesa anche nella scelta del primo cappellano, Jean Fillon, ex membro di una delle istituzioni musicali affiliate a Carlo V e al servizio del duca di Borgogna almeno dagli anni Settanta del Trecento¹⁶⁵. Quale responsabile

¹⁶¹ L'attaccamento dei Valois a questa particolare istituzione è evidenziato in J. M. D'Arbaumont, *Essai historique sur la Sainte-Chapelle de Dijon*, «Mémoires de la Commission des Antiquités du Département de la Côte-d'Or», 6 (1861/64), pp. 63-184.

¹⁶² R. Hoyoux, *L'organisation musicale à la cour des ducs de Bourgogne*, «Publication du Centre Européen d'Études Bourguignonnes», ed. J. M. Cauchies, 25 (1985), pp. 57-72, p. 65.

¹⁶³ Per esempio, Jean de Hamencourt ottenne la promozione a cappellano in seguito all'ordinazione nel 1385.

¹⁶⁴ W. Paravicini, B. Schnerb, *Les "investissements" religieux des ducs de Bourgogne à Paris, Paris, capitale des ducs de Bourgogne*, ed. W. Paravicini, B. Schnerb, Ostfildern, Jan Thorbecke, 2007, pp. 185-218, p. 209.

¹⁶⁵ C. Wright, *Music at the Court of Burgundy*, p. 57. Sono almeno sei i clerici parigini che si possono trovare a servizio dei duchi di Borgogna: Thomas Hoppinel vicario di *Saint-Sépulcre* (1405), *magister puerorum cantus* a Notre Dame tra 1410 e 1415, e canonico di Saint-Jean le Rond nel 1414; Noel Poignart, vicario del Santo Sepolcro nel 1412; Jean Bonnet, *maistre d'escole en grammaire* dei pueri della *Sainte Chapelle* fino al 1395, cappellano di *Saint Germain l'Auxerrois* nel 1400 e della cappella di *Saint Francois della basse Chapelle du Palais* dal 1414; Firmin Le Vesseur, canonico di *Notre Dame* nel 1401; Roger de Beuté, chierico *des matinés* della stessa

dell'istituzione musicale, il primo cappellano faceva parte degli alti ufficiali di corte, aveva l'onore di consigliare il duca e disponeva di cavalli e valletti, tutti elementi degni di una posizione prestigiosa¹⁶⁶. Concedere al primo cappellano gli stessi privilegi di cui godevano le più alte cariche della corte ricadeva nelle pratiche consuetudinarie non solo per la Borgogna, bensì per ogni altro potentato, giacché ovunque la carica di primo cappellano aveva ben poco a che vedere con la musica, risolvendosi piuttosto nell'ambito amministrativo. Questo basta a spiegare come almeno fino alla metà del XV secolo, veder assegnato il compito a celebri compositori o teorici risulta raro, se non impossibile. Le competenze richieste per svolgere mansioni come tenere il conto dei giorni di lavoro di ciascun membro della cappella, controllare il buono stato dei paramenti sacri, acquistare i materiali deperibili impiegati nelle funzioni e conservare i preziosi paramenti in possesso della corte, si accordavano meglio alle capacità di un amministratore, molto meno a quelle di un artista¹⁶⁷.

Il crescente interessamento del Valois nei confronti della musica sacra portò successivamente alla necessità di ordinarne la vita, così com'era avvenuto per altri aspetti della corte. Una iniziativa della fine degli anni Ottanta del XIV secolo legata a due nuovi cantori, Jean Haussant ed Etienne des Mares, si muove appunto in questo senso. La nomina dei due, rispettivamente chierico e *sommelier*, giungeva in un momento in cui si era cercato di perfezionare la ripartizione degli incarichi. Prima di allora, ai termini di "chierico" e "*sommelier*" non corrispondeva una precisa connotazione, essendo impiegati indistintamente per diverse mansioni. Ora, invece, una distinzione si rendeva necessaria; così ai *sommelier* vennero date paghe più contenute (circa venti franchi), come contenute erano le loro funzioni, limitate all'aiuto nelle faccende extra liturgiche, mentre i chierici si videro riconosciuto un salario congruo (trenta franchi), degno di chi si dedicava al supporto dei cappellani durante le funzioni¹⁶⁸. Indipendentemente dalla mansione però, ogni membro

chiesa; Jean de la Tour, chierico della Sainte Chapelle nel 1418. W. Paravicini, B. Schnerb, *Les "investissements" religieux*, p. 210.

¹⁶⁶ R. Hoyoux, *L'organisation musicale*, p. 66.

¹⁶⁷ C. Wright, *Music at the Court of Burgundy*, p. 75.

¹⁶⁸ *Ivi*, p. 61.

del personale otteneva il diritto a una sistemazione, un cavallo e degli abiti, cui però non si aggiungeva il permesso di sedere alla mensa del duca, il quale comunque provvedeva a pagare il loro cibo¹⁶⁹.

Passando alla condizione personale di un cantore, rapportata al far carriera, la vicenda di Cassin Hullin si pone a caso emblematico. Ingaggiato come valletto da camera e cantore, Cassin era di fatto impossibilitato a ottenere la posizione di cappellano, possibile solo a patto di prendere i voti, a causa del matrimonio contratto nel 1395. Ciò nonostante, riuscito a guadagnarsi le preferenze del duca, il cantore ottenne lo stesso stipendio dei colleghi, senza però vedersi affidata una qualunque carica laica¹⁷⁰. La vicenda Cassin, chierico e cantore, dimostra quanto l'appartenenza o meno al clero fosse tenuta in considerazione nella definizione non solo delle possibili ricompense, ma anche nella scelta della corte di spendersi per migliorare o meno la posizione sociale del cantore. Nonostante le capacità canore rientrassero tra i parametri della scelta dei protetti, infatti, Cassin Hullin rimase tagliato fuori da un sistema che a questa altezza cronologica non poteva privilegiare chi non aveva preso i voti. A lato, la carriera di Hullin avvalorava l'ipotesi per cui ai chierici poteva essere richiesto di affiancare nel canto liturgico i cappellani, provocando una ulteriore considerazione circa il numero totale degli effettivi cantori che, aggiungendo i chierici, dovrebbe essere incrementato di circa il 18%.

Con l'idea di ingrandire e migliorare la qualità del suo *ensemble*, Filippo cercava elementi validi da ingaggiare. Oltre al principale centro di reclutamento, la corte regia di Francia, si guardava alla città di Avignone, sede della corte pontificia, come ad una eventuale riserva di talenti. Alla cappella musicale creata dai pontefici durante la cattività sono stati dedicati numerosi studi, tutti concordi nel ritenere l'istituzione una delle più attive nell'ambito della polifonia, sia a livello teorico, sia a livello di esecuzione del canto, e proprio ad Avignone il Valois trovò ciò che stava cercando¹⁷¹. Tra i primi a passare dalle dipendenze papali a quelle ducali si trova Jean Rogier, registrato nel 1391, sebbene di fatto orbitante in entrambe le

¹⁶⁹ *Ivi*, p. 77.

¹⁷⁰ *Ivi*, p. 60.

¹⁷¹ Sull'istituzione avignonese si veda A. Tomasello, *Music and ritual at Papal Avignon: 1309-1403*, Ann Arbor, UMI research press, 1983.

istituzioni, e precedentemente impiegato nella cappella dell'allora cardinale d'Aragona, futuro papa Benedetto XIII¹⁷². Jean era precedentemente stato impiegato nelle corti di Aragona e del duca di Berry, per cui la sua perizia come cantore doveva essere cosa nota. Fu però la morte, nel 1394, di Clemente VII a creare l'occasione per una significativa espansione della cappella musicale. Tra 1390 e 1395 furono almeno otto i membri che vennero integrati per sostituire gli ormai antiquati cappellani¹⁷³. Per sapere l'effettiva disponibilità di cantori disposti a lasciare il pontefice per la corte, Filippo si affidava ad un suo funzionario. Vero cacciatore di talenti, il procuratore aveva il preciso compito di informare il duca sugli elementi ritenuti pregevoli e pertanto meritevoli di entrare a far parte del suo *entourage*. Fu così che vennero assunti Étienne Turquet, Andrieu du Mor, Jean François ed Henri Schonherze¹⁷⁴. Tutti erano originari delle aree a nord della Francia, o dalle Fiandre, come nel caso di Andrieu du Mor, legato alla madre patria anche dai benefici ecclesiastici di cui era titolare e posti in quelle stesse zone.

Allo stesso modo di come avveniva in praticamente tutti i potentati, il diritto di garantire prebende, cioè cariche ecclesiastiche retribuite, non poteva prescindere dalla conferma del Santo Padre¹⁷⁵. Una volta ottenuta però, la prebenda obbligava il beneficiario a adempiere al dovere della cura d'anime, una responsabilità incompatibile con il vincolo generato dall'essere cappellano ducale, che implicava il dover risiedere a corte. Per ovviare al problema la maggioranza dei benefici veniva conferita in forma di *commendam*, vale a dire con una dispensa che garantiva la libertà da tali obblighi¹⁷⁶. Ora, il Valois si trovava in una posizione favorevole per procacciare ai membri della cappella dei benefici, disponendo di rapporti privilegiati con alcune istituzioni ecclesiastiche quali S. Donatien a Bruges e S. Pierre a Lille, entrambe note soprattutto per le loro *mâîtrise*. Un indubbio vantaggio questo,

¹⁷² Prestò servizio come cappellano per breve parte degli anni 1394, 1396 e 1403. C. Wright, *Music at the Court of Burgundy*, pp. 62-63.

¹⁷³ Vincent Colas e Nicole Forestier avevano una carriera da cantori professionisti. Colas in particolare aveva lavorato nella corte del re di Aragona, così come il suo collega.

¹⁷⁴ Jean François è peraltro noto compositore. *Ivi*, p. 63, 64 n.60.

¹⁷⁵ P. F. Starr, *The beneficial system and Fifteenth-Century polyphony*, *The Cambridge History of Fifteenth-Century Music*, ed. A. Busse Berger, J. Rodin, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, pp.463-475.

¹⁷⁶ Una dettagliata spiegazione del meccanismo di conferimento di una prebenda compare nel paragrafo dedicato ai benefici alla corte del duca di Milano, Galeazzo Maria, noto per aver impiegato tale sistema in maniera estensiva.

che consentiva al duca di alleggerire le spese a carico della corte – per la quale la spesa dei cantori non era troppo cospicua - garantendo ai meritevoli degli incassi sostanziosi di anche duecento franchi l'anno, escluso il salario¹⁷⁷. Oltre a salario e prebende, i cantori potevano vantare una speciale prossimità al duca, il che garantiva loro una posizione elevata all'interno dello stesso sistema della corte, come ben testimoniano sia il titolo di "messire", sia la spesa per il loro abbigliamento, decisamente più costoso rispetto a quello dei menestrelli¹⁷⁸.

Ulteriori cambiamenti nell'organico si datano al 1399 quando l'ormai anziano primo cappellano decise di ritirarsi rendendo necessaria la nomina di Jean du Moloy. Du Moly proveniva da Chartres dove aveva prestato servizio come cantore e la sua presenza tra le fila dei cappellani ducali fu assai breve. Neppure un anno dopo lasciò infatti il posto a uno dei cantori più longevi della storia della cappella: Jacques de Templeuve. Questi giungeva alla carica dopo un lungo percorso fatto di promozioni; dalla mansione di chierico del 1385 a quella di cappellano nel 1391 e infine a quella di segretario ducale del 1394, un ufficio di prestigio che si andava a sommare alla già importante mansione di cappellano¹⁷⁹. Per una corte itinerante era di fondamentale importanza che tutto si svolgesse assecondando i desideri del principe, per questo chierici e cappellani si dividevano il compito di organizzare le celebrazioni, con criteri diversi in base alla sede di svolgimento¹⁸⁰. A Digione, per esempio, liturgia e canti erano di pertinenza dei "chapelains domestiques", cioè il clero della cattedrale, il cui organigramma era costituito da un primo cappellano, venti cappellani, tre chierici e quattro *sommelier*, ai quali vanno aggiunti un numero imprecisato di valletti. Naturalmente le maggiori istituzioni ecclesiastiche presenti sul territorio

¹⁷⁷ Data l'indispensabile necessità di ottenere l'avvallo papale la maggior parte delle richieste e conferme di tali prebende si ritrova nelle carte della cancelleria pontificia, come quelle riportate in H. Nélis, *Documents relatifs au Grand Schisme, Tom. 3: Suppliques et lettres de Clément VII (1378-1379)*, Roma, Institut Historique Belge, 1934.

¹⁷⁸ R. Hoyoux, *L'organisation musicale*, p. 66. Si parla di settanta franchi l'anno contro trenta.

¹⁷⁹ C. Wright, *Music at the Court of Burgundy*, pp. 74-75. A questa altezza cronologica le nomine e gli avanzamenti di carriera sono ancora elargiti in base alla tipologia di servizi amministrativi prestati, come redigere gli inventari. N. Pirrotta, *Musica tra medioevo e rinascimento*, p. 218.

¹⁸⁰ Tra le funzioni non strettamente liturgiche, si possono trovare i pagamenti delle elemosine ducali, l'acquisto di candele e beni deperibili, l'anticipo di soldi in caso il duca avesse dimenticato la sua borsa, ma anche provinare possibili nuovi cantori e occuparsi delle missive. C. Wright, *Music at the Court of Burgundy*, p. 71.

potevano sia ospitare, sia andare a rimpinguare l'ensemble di corte in modo da favorire un'esecuzione il più solenne possibile¹⁸¹. Il lato performativo e cerimoniale comportava una certa cura anche per l'aspetto esteriore che, sebbene curato, non richiedeva in origine un'uniformità nelle divise. Anzi, le tinte delle vesti variavano a seconda della posizione rivestita così, l'unico monaco, Robert Souvent, si riconosceva per gli abiti di colori sempre diversi rispetto agli altri cappellani, così come Hullin si presentava in grigio, a differenza dei colleghi chierici vestiti di blu. Non si badava a spese in questo senso, e lo dimostra la somma di 1769 franchi sborsata nel 1398 da Filippo per abbigliare sé e la corte¹⁸².

Per coltivare l'immagine di devozione, il duca disponeva sia della cappella musicale, sia di una somma di denaro da destinare alle persone deboli e in difficoltà. Ciò nondimeno la munificenza ducale si poteva spingere fino a diventare carità verso gli stessi cantori. Nel 1395 Eynart le Fevre ricevette in dono sessanta franchi per assistere suo padre indigente e pochi anni dopo, alla morte del padre, una nuova somma per sostenere i suoi fratelli, più una piccola dote per la sorella in procinto di sposarsi¹⁸³. In questo Fevre non fu solo. Lo stesso Tapissier poté contare più volte sul supporto ducale, sia per ottenere il denaro necessario a pagare la dote di una delle sue sorelle, sia successivamente, con doni in denaro dei quali non viene purtroppo specificata la motivazione. Ingaggiato come valletto da camera, Tapissier viene annoverato tra i più celebri compositori-poeti dell'anonimo trattato quattrocentesco "*Les Règles de la seconde rhétorique*" con Philippe de Vitry, ma anche – sebbene dopo la morte nel 1410 - nell'opera di Martin le Franc "*Le Champion des dames*"¹⁸⁴. Jean de Noyers, questo il suo vero nome, partecipava alle spedizioni ducali, così nel 1391 arrivò in Italia, alla corte viscontea, per poi rientrare passando per Avignone, dove si fermò

¹⁸¹ Una ulteriore differenza risiede nel fatto che i cappellani dovevano obbligatoriamente prendere i voti, al contrario dei chierici. R. Hoyoux, *L'organisation musicale*, p. 66.

¹⁸² C. Wright, *Music at the Court of Burgundy*, p.78.

¹⁸³ *Ivi*, p. 79. Naturalmente gli stipendi dei cantori non erano da meno, spendendo tra i 9000 e i 11000 franchi l'anno. D. Fiala, *La cour de Bourgogne et l'histoire de la musique, La Cour de Bourgogne et l'Europe. Le rayonnement et les limites d'un modèle culturel: actes du colloque international tenu a Paris les 9, 10 et 11 octobre 2007*, ed. W. Paravicini, T. Hiltmann, F. Viltart, Ostfildern, Jan Thorbecke, 2013, pp. 375-399, p.380.

¹⁸⁴ Il soggiorno presso il Valois dovette procurargli una reputazione abbastanza solida. All'inizio del XV secolo, l'anonimo autore delle "*Règles de la seconde rhétorique*" arrivò ad accostare il nome di Noyers a quelli di Philippe de Vitry e Guillaume de Machaut nell'elenco dei maggiori poeti e musicisti della sua epoca. C. Wright, *Tapissier and Cordier: New Documents and Conjectures*, «The Musical Quarterly», 59 (1973), pp. 177-189.

qualche settimana alla corte papale. Il viaggiare era connaturato all'esistenza della corte stessa, la quale si prestava così ad essere riconosciuta dalle popolazioni assoggettate. Spostandosi dunque, i cantori avevano la possibilità di assorbire le influenze stilistiche di altri centri, specie se di primaria importanza come in questi due casi. La circostanza doveva inoltre favorire la nascita di legami di amicizia e solidarietà tra i viandanti, come indica forse una nota spese del 1396, relativa all'arpista Baude Fresnel, il quale si era trovato a dover soccorrere appunto il collega Tapissier, procurandogli un cavallo, poi naturalmente rimborsato all'arpista dalle casse ducali¹⁸⁵. Nulla doveva mancare ai custodi dell'anima del borgognone così, benché formalmente esclusi dall'insieme dei cortigiani a carico dell'*Hotel*, questi continuavano ad essere invitati a godere dell'ospitalità del loro mecenate. Tanto dovette essere evidente, per i contemporanei, l'assoluto favore mostrato dal duca, da meritare menzione nella cronaca dei religiosi di S. Denis:

“Doué de beaucoup de qualités, il se faisait surtout remarquer par la bienveillance avec laquelle il accueillait les réclamations des églises du royaume et défendait leurs intérêts dans les conseils. S’il ne fut pas très généreux à leur égard, et s’il ne les combla pas des marques de sa munificence autant que le devait un si grand personnage, il veilla du moins avec le plus grand soin à ce que le service divin fût célébré royalement nuit et jour en son hôtel. Il entretenait même dans sa chapelle, pour donner plus d’éclat aux cérémonies du culte, un nombre de musiciens beaucoup plus considérable qu’aucun de ses ancêtres; et je blâmerais en cela son excessive prodigalité, si ce n’était une marque particulière de dévotion envers Dieu¹⁸⁶”.

Pur essendo religioso, l'anonimo cronista riteneva biasimevole un'istituzione formata, nel 1401, da venti cappellani, due chierici e tre sommeliers; un numero certo considerevole, specie se paragonato a quella di Parigi, all'epoca composta di tredici cappellani e cinque chierici, o quella pontificia, con all'attivo undici cappellani e due chierici, ma giustificabile una volta inserito nell'ambito della *devotio*¹⁸⁷. Per lo stesso motivo Filippo aveva patrocinato la costruzione di una certosa a Champmol, costruita a partire dal 1377 e che avrebbe dovuto porsi a compimento del programma propagandistico ducale, simboleggiando il potere

¹⁸⁵ *Ivi*, p. 180.

¹⁸⁶ *Chronique du religieux de Saint-Denys: contenant le règne de Charles VI, de 1380 à 1422*, ed. M. L. Bellaguet, 6vol., Parigi, Impr. de Crapelet, 1839-1852, III, p.146.

¹⁸⁷ Questi e ulteriori dati su salari e personale impiegato sono reperibili in C. Wright, *Music at the Court of Burgundy*, pp. 80-84.

derivatogli da Dio stesso¹⁸⁸. Profondamente legato all'ordine fondato da Bruno, il borgognone sarebbe arrivato a chiedere, ottenendolo, di essere sepolto con gli abiti monastici, come di fatto avvenne nel 1404, non lontano da Bruxelles.

La dipartita del Valois suscitò profonda ammirazione e commozione tra gli artisti. Circondato dai figli, il principe francese apparve ad *exemplum* di estrema dignità; da Hal, luogo di ritrovo per il corteo diretto a Digione, tutto l'*Hotel* vestito a lutto si preparava intanto a seguire il principe nel suo ultimo viaggio. I membri della cappella, anche loro in nero, ricevettero l'ordine di «*être continuellement et aller avec le corps de mondit seigneur*», affermando per l'ultima volta l'incessante devozione del primo duca degli stati Borgognoni¹⁸⁹.

3. *Jean sans Peur*

La stessa città che aveva visto esalare l'ultimo respiro di Filippo fu testimone dell'avvento del nuovo duca, il figlio primogenito Jean sans Peur. La *Joieuse entrée* a Digione segnava l'inizio di tutta una serie di eventi pubblici atti a rendere nota la figura del nuovo principe nelle terre del suo dominio¹⁹⁰. Il giovane Giovanni aveva ereditato una situazione complessa sotto molti aspetti. L'inasprimento della rivalità del padre nei confronti del duca di Orléans a seguito dell'espansione territoriale di questi era motivo di angoscia, così come lo erano le esigue finanze, messe a dura prova dai debiti accumulati e ancor di più dalla perdita dei doni regi, da sempre parte integrante del reddito complessivo ducale, e che ora venivano meno, così come veniva meno l'influenza borgognona nel regno data l'impossibilità di

¹⁸⁸ Trattandosi però di un principe francese, che tanto peso aveva avuto nella vita politica del regno, il cuore venne asportato e portato a Saint Denis, altro luogo simbolo della dinastia. B. Schnerb, *L'Etat bourguignon*, pp.125-133. Far parte della dinastia Valois, significava per i duchi di Borgogna poter continuare a utilizzare le fondazioni parigine dei loro predecessori, senza tralasciare la creazione e il mantenimento di una memoria familiare e dinastica legata ad alcune istituzioni religiose della capitale, presso le quali i duchi pagavano delle rendite, per esempio nella *Sainte Chapelle* di Vincennes, la cappella dell'*Hotel d'Artois*, la chiesa di S. *Eustache* e S. *Denis*.

¹⁸⁹ *Ivi*, p. 139.

¹⁹⁰ Nel lungo periodo le fasi di svolgimento e le motivazioni di questo genere di cerimonia non cambiano, per cui si potrà far riferimento a J. M. Cauchies, *La signification politique des entrées princières dans les Pays-Bas: Maximilien d'Autriche et Philippe le Beau, A la Cour de Bourgogne: le Duc, son entourage, son train*, ed. J. M. Cauchies, Turnhout, Brepols, 1998, pp. 137-152.

usufruire della solida rete di conoscenze di cui aveva a suo tempo fatto uso il padre¹⁹¹. Potendo contare comunque sulle storiche alleanze con Savoia, Baviera e Hainaut, il Senza Paura si preparava a fronteggiare la sua prima grande prova sul campo di battaglia: la ripresa delle ostilità contro l'Inghilterra.

Data la situazione poco favorevole, il 16 giugno 1404 la cappella ducale venne smantellata, e la maggior parte dei membri tornarono ad occuparsi delle proprie prebende, preferendo la tranquilla vita religiosa a quella di un'altra corte¹⁹². Un ritorno al passato, dunque, agli albori dell'istituzione musicale borgognona composta ora da un ristretto gruppo di chierici, impiegati per le normali funzioni liturgiche. Per speciali occasioni, quali le feste comandate, si tornavano a preferire i servigi temporanei di cantori affiliati alle cattedrali, o di passaggio a corte. Sebbene comunemente ritenuto poco incline ai piaceri della vita, il Valois decise comunque di riprendere a servizio due ex cantori con le funzioni rispettivamente di cappellano e chierico¹⁹³. Si tratta di Jean Haussant e Thevenin Hardy, ma per sentire la messa grande, polifonica, la consuetudine rimaneva quella di recarsi presso la *Sainte Chapelle* di Parigi, opportunamente foraggiata da offerte. Evidentemente pagare un'intera istituzione per la singola celebrazione costava meno del mantenerne una propria. Sempre per tagliare le spese, si optò per eliminare la figura più costosa all'interno della cappella: il primo cappellano, sostituito, per i primi dieci anni del governo di Giovanni, dal confessore e frate domenicano Martin Forée¹⁹⁴. Proveniente da Sens, il domenicano poteva contare su un canonicato alla cattedrale di Cambrai, e nel 1407 grazie al supporto del duca ottenne la nomina a vescovo di Arras. Successivamente lo si ritrova al concilio di Pisa del 1409, inviato

¹⁹¹ B. Schnerb, *L'Etat bourguignon*, pp.141-144. Lo stesso rapporto con la nobiltà non era esente da contenziosi, tuttavia, scelse di affidare loro il controllo del territorio, così come avrebbero fatto i suoi successori. B. Schnerb, *Noblesse et pouvoir princier dans les pays bourguignons au temps de Jean sans Peur (1404-1419), Noblesse et états princiers en Italie et en France au 15. Siècle; études réunies par Marco Gentile et Pierre Savy*, ed. M. Gentile, P. Savy, Roma, Ecole Française de Rome, 2009, pp. 11-28.

¹⁹² C. Wright, *Music at the Court of Burgundy*, p.85.

¹⁹³ B. Schnerb, *Musique, jeux et apertises a la cour de Jean sans Peur, duc de Bourgogne, Poètes et musiciens dans l'espace bourguignon: les artistes et leurs mécènes. Actes des rencontres de Dordrecht*, 2004, ed. J. M. Cauchies, Neuchâtel, Centre européen d'études bourguignonnes, 45, 2005, pp. 7-21, p.7.

¹⁹⁴ *Ivi*, p.90.

in missione diplomatica in Inghilterra nel 1411, ma soprattutto a Costanza nel 1414-1418. Per perorare la causa del Valois, a processo dopo l'assassinio di Luigi d'Orléans¹⁹⁵. Libero ora di sviluppare a pieno la propria influenza politica, Giovanni riuscì presto ad ottenere una posizione dominante all'interno del governo francese, specialmente a seguito della pace stipulata con gli eredi dell'Orleans e la successiva nomina a custode del delfino Luigi di Guienna nel 1409. A livello musicale, il vantaggio principale acquisito dal Valois risiedeva nella possibilità di avvalersi dei servizi dei cantori del suo protetto durante diverse cerimonie al Louvre, come attesta un documento conservato alle *Archives départementales de la Côte-d'Or*¹⁹⁶. Dell'*entourage* facevano parte, infatti, anche dei giovani ragazzi, arruolati come *enfants de chœur* da *Notre Dame* e dalla *Sainte Chapelle*. Si legge nel diario del funzionario parlamentare parigino Nicolas de Baye: "Si avoit-il [Louis de Gouienne] à musiciens de buche ou de voix, et pour ce avoit chapelle de grant nombre de jeune gent, dont en avoit levé puiz ij ans vj ou vij des petiz enfans de l'eglise de Paris à une seule foiz, et pluseurs de la Sainte Chapelle du Palaiz"¹⁹⁷. Forse influenzato dal delfino, ben presto Giovanni avrebbe deciso di accogliere a corte dei *pueri cantores* o *choraux*, in numero di tre e registrati dal 1406, affidati alle cure del già noto Tapissier¹⁹⁸. Un dato curioso riguardante appunto i piccoli apprendisti cantori riguarda le modalità di spostamento. In occasione del matrimonio di Antoine di Borgogna, duca del Brabante con Giovannine de Saint-Pol, per esempio, ai *pueri* vennero forniti quattro piccoli cavalli; in un'altra occasione i coristi, evidentemente troppo piccoli per cavalcare, ma anche poco avvezzi a seguire il duca ovunque, vennero trasportati in grossi panieri posti sui fianchi dei cavalli¹⁹⁹. Non si creda però che i *choraux* assolvessero alla

¹⁹⁵ Alla base del gesto si ritiene essere l'episodio avvenuto sul finire del 1406 quando, malgrado l'apparente riconciliazione, le tensioni tra Borgogna e Orleans vennero rifomentate dal duca Luigi, riuscito in quegli anni ad estromettere il re di Francia per prenderne il posto nella gestione del governo. M. Léon Mirot, *Jean Sans Peur de 1398 a 1405: d'après les comptes de sa chambre aux deniers*, «Annuaire-Bulletin de la Société de l'histoire de France», 74, 2 (1938), pp.129-223, p.141 n.4. B. Schnerb, *L'Etat bourguignon*, pp. 146-150.

¹⁹⁶ C. Wright, *Music at the Court of Burgundy*, p. 91, n. 39.

¹⁹⁷ *Journal de Nicolas de Baye: greffier du Parlement de Paris, 1400-1417*, ed. A. Tuetey, 2 vol., Paris, Renouard, 1988, II, pp.231-232.

¹⁹⁸ D. Fiala, *La cour de Bourgogne et l'histoire de la musique*, p. 388.

¹⁹⁹ In effetti, i *pueri* erano soliti restare a Parigi con Tapissier per proseguire la loro educazione, raggiungendo il duca solo in particolari circostanze. R. Hoyoux, *L'organisation musicale*, p. 68; C. Wright, *Music at the Court of Burgundy*, p. 92. Anche Filippo avrebbe impiegato delle grosse ceste per trasportare i *pueri* in sicurezza. J. Marix, *Histoire de la musique*, p. 61.

sola funzione di abbellire ulteriormente il rito. Considerando che nel 1409 tre di loro vennero inviati a Parigi a spese della corte per intraprendere la carriera universitaria, si crede di poter affermare che, lungi dal rappresentare un ornamento, i piccoli rappresentassero una forma di investimento per il futuro dell'amministrazione ducale, non diversamente da quanto avveniva a Napoli²⁰⁰.

Un caso in particolare può servire a chiarire alcuni aspetti riguardanti la partecipazione dei *pueri* alla vita di corte. Durante l'inverno del 1407-1408 Valentina Visconti, vedova dell'Orléans assassinato, si trovava a Parigi per chiedere giustizia al re a nome suo e dei suoi figli. Chiamato in causa, il borgognone dovette recarsi nella capitale nel marzo 1408 per difendersi²⁰¹. Si trovava infatti ad Amiens, per negoziare con i duchi di Berry e d'Anjou, ed era lì che era lo raggiunsero i suoi cantori. Tapissier aveva lasciato la capitale francese al seguito appunto del duca di Berry per raggiungere Amiens, ma le cattive condizioni della strada coperta di neve ne avevano rallentato il viaggio. Giunti comunque a destinazione, i giovani membri della cappella borgognona dovettero accrescere il seguito del duca e servire alle funzioni liturgiche susseguitesesi nei dieci giorni di colloqui²⁰². Successivamente, rientrato a Parigi, il Valois ordinò la realizzazione di nuove vesti per i *pueri* e congedò Tapissier, sostituito nell'inverno dello stesso anno da Colin de Neuville, rimasto però solo un anno a corte. La presenza dei piccoli coristi doveva essere un punto d'onore, tanto da dover partecipare di eventi politici fondamentali come la trattativa di Amiens. Per cui l'aver messo a rischio i preziosi bambini doveva aver spinto il Valois al licenziamento. Per non lasciare nuovamente senza una guida sicura i *coraux*, il 22 novembre 1409, con uno stipendio di 200 *livres* parigine l'anno, veniva ingaggiato Pierre Chorrot, il quale aveva precedentemente ricoperto la carica di *magister puerorum* a *Notre Dame*²⁰³. Sotto la sua custodia Jean Carbonnier crebbe fino alla muta della voce, a seguito della quale cambiò radicalmente carriera per arruolarsi nella campagna di Bourges contro gli Armagnacchi del 1412²⁰⁴. Un deciso cambio

²⁰⁰ N. Pirrotta, *Music and Cultural Tendencies*, pp. 132-133.

²⁰¹ B. Schnerb, *L'Etat bourguignon*, pp. 149-151.

²⁰² C. Wright, *Music at the Court of Burgundy*, p. 93.

²⁰³ *Ivi*, p.95.

²⁰⁴ J. Marix, *Histoire de la musique*, p. 135.

di rotta per, ma la scelta di prendere le armi potrebbe essere stata dettata dalla fedeltà verso la causa borgognona, premiata in seguito con la nomina di segretario per Filippo il Buono nel 1431.

Il 1412 potrebbe essere meglio descritto come l'anno del cambiamento generazionale. Tre su cinque tra i pueri dovettero infatti lasciare il ruolo di soprano. Una volta mutato registro vocale, ai giovani cantori si prospettavano diverse alternative. La prassi prevedeva il reinserimento in famiglia, tuttavia i più dotati potevano aspirare a proseguire la loro istruzione finanche a livello universitario. Una volta laureati avrebbero poi preso posto tra i funzionari, garantendosi un indubbio innalzamento a livello sociale²⁰⁵. Oltre a Carbonnier, passato alle armi, Pierre Bonsaux fu accolto tra i *sommelier* ducali, e più tardi lo si ritrova a dividere le entrate di ben cinque prebende con un medico di corte. Jean Jouffroy ottenne anch'egli un posto come chierico e *sommelier*, ma la sua carriera lo portò in seguito alla *Sainte Chapelle* di Digione²⁰⁶. Per coprire il vuoto lasciato dagli ormai *ex-pueri* vennero ingaggiati quattro nuovi cantori provenienti dalla corte del duca di Berry, posti sotto la guida di Nicolas Grenon²⁰⁷. Rappresentante del clero di Parigi e clerico della cattedrale Notre-Dame nel 1399, Grenon era fratello di Giovanni, canonico della chiesa del Santo Sepolcro, e ne avrebbe preso il posto alla sua morte²⁰⁸. Il nuovo *magister* aveva maturato una certa esperienza in fatto di piccoli, avendo ricoperto la carica di *magister puerorum* alla cattedrale di Laon e avendo insegnato grammatica a Cambrai²⁰⁹. Mentre ingressi e rilasci proseguivano, la situazione politica del Valois peggiorava.

Prima di veder precipitare le cose, nel 1413 Jean sans Peur decise di abbandonare temporaneamente ogni pretesa di governare Parigi lasciando la capitale nelle mani degli avversari armagnacchi. Accantonate dunque le ambizioni politiche, sebbene solo

²⁰⁵ R. Hoyoux, *L'organisation musicale*, p.68.

²⁰⁶ C. Wright, *Music at the Court of Burgundy*, p. 96, n.59 e 60.

²⁰⁷ A corte occupava il posto di cappellano, ottenuto nel 1412. Lo si ricorda per dei brani profani come "*La plus belle et douce figure*". B. Schnerb, *Musique, jeux et apertises*, p. 15.

²⁰⁸ W. Paravicini, B. Schnerb, *Les "investissements" religieux*, p. 213.

²⁰⁹ C. Wright, *Music at the Court of Burgundy*, p.97. Non essendo noto il percorso che portò Grenon ad essere assunto, Wright ritiene probabile un suo precedente ingaggio presso il duca di Berry. In seguito a questa esperienza, Grenon otterrà l'incarico di *magister puerorum* per la cappella pontificia sotto Martino V. D. Fiala, *La cour de Bourgogne et l'histoire de la musique*, p. 388.

temporaneamente, il Valois fu in grado di dedicarsi più seriamente all'organizzazione della sua cappella musicale. Entro il 1415 i funzionari del ducato stilarono un primo elenco degli effettivi che comprendeva ora un primo cappellano, Étienne des Mares, 15 cappellani tra cui Grenon, Thomas Hoppinel e Pierre Fontaine, e quattro *choraux*, di cui uno, Giovanni Dupuy, potrebbe forse essere identificato con un giovane Guillaume Dufay²¹⁰. Al direttore della cappella spettava un salario di otto soldi al giorno, un valletto e due cavalli. I cappellani invece venivano pagati sei soldi, mentre i *pueri* tra i 4 e i 5, ma tutti potevano vantare una cavalcatura e i servizi di un valletto e godere, a differenza del passato, della "*livree de bouche*", l'opportunità di sedere al tavolo del duca²¹¹.

Il pensiero principale restava però la capitale perduta. L'occasione di riottenerne il controllo giunse con la disfatta di Carlo IV ad Azincourt del 1415²¹². Dimostrando una pietà cristiana invidiabile, il duca donò 200 franchi d'oro ai monaci dell'abbazia di Ruisseauville per supportarli nella sepoltura di tanti nobili che avevano perso la vita per difendere la patria, per poi cavalcare verso Parigi e porre sotto assedio la città. Durante la campagna quasi tutti i cantori rimasero in Borgogna con la duchessa, mentre il duca trattene qualche cappellano per assicurare la celebrazione della messa bassa. Fallito però il tentativo di riconquista, l'*entourage* preferì spostarsi nelle Fiandre, il che comportò un adeguamento del vestiario per tutti, con l'aggiunta di un mantello in pelliccia di scoiattolo per gli adulti e di uno in lana per i *pueri*²¹³. Nel 1418 Giovanni poté finalmente rientrare a Parigi, con delle indubbe ripercussioni positive sui cantori. Oltre ad approfittare della ritrovata preminenza politica per dotare i cappellani di numerose prebende, il duca ritenette opportuno ricompensare ad esempio il fedelissimo Templeuve. Durante la parentesi armagnacca, Jacques era stato imprigionato a causa della sua vicinanza alla parte borgognona, così venne stabilito un

²¹⁰ La maggior parte del personale proveniva dal nord della Francia e dalle Fiandre C. Wright, *Music at the Court of Burgundy*, p. 99. Il primo cappellano possedeva dei canonicati non lontano da Lille, e nel settembre 1414 ricevette in dono una fattoria a Lens. Fontaine, originario di Rouen, entrò a servizio del duca Filippo nel 1404 come *sommelier*, per poi passare alle dipendenze di Giovanni in qualità di cappellano, anche lui compose opere a carattere profano, come "*J'ayme bien*". B. Schnerb, *Musique, jeux et apertises*, p. 16.

²¹¹ J. Marix, *Histoire de la musique*, p. 137.

²¹² B. Schnerb, *L'Etat bourguignon*, pp.162-163.

²¹³ In generale il costo complessivo per le vesti non arriva a coprire la metà dei costi sostenuti dal predecessore di Giovanni. C. Wright, *Music at the Court of Burgundy*, p. 101.

risarcimento di 200 franchi a compensazione delle sue sofferenze, oltre al reintegro nella carica di primo cappellano²¹⁴. La ritrovata predominanza politica favorì oltretutto l'aumento degli stipendi, ritornati alle cifre dell'epoca di Filippo, ma non solo. Com'era avvenuto in precedenza, una volta preso possesso di Parigi il Valois fu in grado di influenzare le assegnazioni di benefici, specialmente quelli di *Notre Dame*²¹⁵.

La ritrovata preminenza ebbe vita breve. All'inizio del 1419 Giovanni dovette nuovamente abbandonare la città, lasciando la cappella alle intemperie della capitale, ma fortunatamente per i cantori la lontananza dal loro signore durò solo qualche mese²¹⁶. Entro la Pasqua duca e cantori furono nuovamente riuniti a Provins, onorati per altro dalla presenza del re e della regina. Anche in questo caso le sofferenze patite durante il periodo parigino vennero rimborsate con una somma di cinquecento quaranta franchi versata in loro favore. L'incarico di *maître du gouvernement royal*, che garantiva al Valois il controllo del consiglio, non restò tuttavia per molto nelle sue mani. Gli inglesi avanzavano in maniera preoccupante e non era rimasta altra scelta se non quella di negoziare, sia con il delfino (capo della fazione armagnacca), sia in separata sede con gli inglesi per garantirsi una via d'uscita sicura. Stipulata a Pouilly nel mese di luglio, la pace doveva permettere l'organizzazione di una linea di difesa comune contro Enrico V, tuttavia l'occasione di un incontro tra le parti venne sfruttata per tendere una trappola a Giovanni, il quale morì trafitto dai pugnali della scorta del delfino il 10 settembre²¹⁷. Al tragico evento i cantori non erano presenti. Lasciata a Troyes per maggior sicurezza, la cappella si preparava a piangere la scomparsa del duca, il quale essendo stato parrocchiano di Digione, ritenne giusto lasciare che servizio funebre rimanesse a carico della *Sainte Chapelle*, sebbene meno preparato rispetto alla cappella privata, sciolta poco dopo dalla duchessa vedova²¹⁸. Ancora una volta i cantori si trovarono costretti a riprendere possesso dei rispettivi benefici, con la speranza un giorno di essere

²¹⁴ Non si sa se des Mares sia stato rilasciato o se fosse morto nel frattempo.

²¹⁵ Templeuve, per esempio, ottenne un canonicato a *Notre Dame*, e poco dopo Dupuy, benché *puer*, ottenne anch'egli un canonicato. C. Wright, *Music at the Court of Burgundy*, p. 103, J. Marix, *Histoire de la musique*, p. 139.

²¹⁶ R. Vaughan, *John the Fearless. The Growth of Burgundian Power*, Londra, Addison-Wesley Longman, 1979, p. 270.

²¹⁷ B. Schnerb, *L'Etat bourguignon*, pp. 168-171.

²¹⁸ C. Wright, *Music at the Court of Burgundy*, p. 106.

richiamati a servizio dall'erede, Philippe le Bon. Hoppinel rientrò a Parigi per dirigere i *pueri cantores* di *Notre Dame*, seguito da Jean du Passage e Raoul Guéroust, ora alle dipendenze di Carlo VI²¹⁹. Altri, come Pierre Fontaine, decisero di migrare nella Penisola alla corte di papa Martino V.

Si conclude così la parabola della cappella musicale di Jean sans Peur, lasciando però intendere, date le destinazioni dei suoi ormai ex membri, che la qualità dell'ensemble avesse ormai raggiunto livelli altissimi, tanto da far dire ad Antonio Tallander, membro del seguito dell'imperatore Sigismondo e amico di Alfonso V d'Aragona, che quella ducale era la più ricca cappella mai vista²²⁰.

4. Philippe le Bon

Descrivendo il solenne ingresso a Lille di Filippo all'indomani della morte di suo padre, Chastellain non poteva fare a meno di notare un inusuale silenzio:

“ Á cause de l'impression profonde de douleur et de deuil, répandue par le meurtre tout récent du duc Jean, on résolut de ne pas placer au haut de la tour de Saint-Nicolas les joueurs de trompette qui saluaient habituellement de leurs joyeuses fanfares, l'entrée du nouveau souverain²²¹”.

Interpretabile come manifestazione, da parte della comunità, di vicinanza nei confronti di Filippo nel momento del lutto, l'assenza di musica poteva agire più efficacemente di qualunque discorso nello stabilire un legame emotivo, fondamentale in tempi incerti²²². Il passaggio di testimone non fu certo dei più sereni. Gli Armagnacchi rimanevano una minaccia costante, così una lega con lo storico rivale inglese pareva il minore tra i due mali, anche perché in ballo c'era una giusta vendetta per il torto subito²²³. Accennare al silenzioso avvento di Filippo, ma soprattutto alla situazione politica in quel preciso momento, serve in questa sede a rimarcare l'esistenza di un prima e dopo. Spinto dall'idea di una missione

²¹⁹ *Ivi*, pp. 106-107.

²²⁰ D. Fiala, *La cour de Bourgogne et l'histoire de la musique*, 380.

²²¹ G. Chastellain, *Ouvres*, 8 vol., ed. K. de Lettenhove, Bruxelles, Heussner, 1863-1866, I, p. 67.

²²² J. D. Hurlbut, *The Sound of Civic Spectacle: Noise in Burgundian Ceremonial Entries, Material Culture & Medieval Drama*, ed. C. Davidson, Kalamazoo, Mich.: Medieval Institute Publications, Western Michigan University 1999, pp. 127-140, pp. 132-133.

²²³ B. Schnerb, *L'Etat bourguignon*, pp. 172-173.

celeste, e propenso a stipulare un'alleanza dalla quale non sarebbe più stato possibile retrocedere, il Valois cercò di insinuare l'idea di una volontà divina di un dominio suo, ben separato da quello francese. Un governo pensato come assoluto, per permettere allo Stato borgognone, ormai perfettamente autonomo, di sostanzarsi nella sua persona²²⁴.

A prescindere da come avrebbe inteso la sovranità, il nuovo duca portava con sé una ricca eredità culturale prettamente francese, maturata durante un'infanzia piena dei passatempi tipici della nobiltà, tra cui uno in particolare, emerso da un resoconto del 1410, lascia intendere la possibilità che il duca avesse maturato un'educazione musicale completa: "*Le comte de Charrolois apprenoit a jouer de la harpe*"²²⁵. Non appena salito al potere Filippo si trovò suo malgrado, com'era avvenuto per i suoi predecessori, nell'impossibilità di mantenere l'istituzione della cappella musicale, la quale venne nuovamente smembrata. Ben altri problemi affliggevano il ducato. Se da un lato si tentava infatti di riconciliare Borgogna e Francia, dall'altro la guerra con gli inglesi proseguiva, e le politiche matrimoniali messe in atto per rafforzare alleanze o crearne di nuove sembravano non risolversi. Accantonato quindi, sebbene solo in parte, il *patronage* di musica sacra, il duca non era comunque disposto a privarsi in tutto e per tutto della musica, preferendo concentrarsi su quella profana rappresentata da due elementi di spicco: il re dei menestrelli Jehan Facien, e il trombettiere Antoine le Blanc²²⁶. In ambito sacro invece, il Valois ritenne opportuno non lasciarsi scappare l'occasione di assumere alcuni dei cantori rilasciati alla morte del re di Francia nel 1422, per cui qualche tempo dopo nei registri dei pagamenti comparvero Raoul Guérost e Jehan dou Passage, testimoni sia di quanto le istituzioni francesi continuassero a rappresentare un modello per quella borgognona, sia di quanto la necessità di avvalersi di

²²⁴ Il *leitmotiv* della divinità del Valois è stato osservato da Kipling nella sua analisi dei trionfi cittadini. Nella riconciliazione tra Carlo e Bruges, ad esempio, l'autore ha evidenziato tre fasi di "rigenerazione": riparazione, rinnovo della grazia e restaurazione spirituale. In questo caso i cittadini (rappresentanti il peccatore), devono fare ammenda nei confronti del duca (Cristo). Attraverso un percorso metaforico, che dalla pena della punizione porta al sollievo del perdono, - annunciato anche sonoramente da un cambio di sonorità virata verso il festoso- la pecorella smarrita torna nel gregge del pastore. Il rimando infine a Davide, nella sentenza (alterata per l'occasione): "Lasciate che la città di chi cerca il signore gioisca" rende effettiva la riconciliazione. Per una descrizione dettagliata dei simboli cristiani nell'ingresso a Bruges v. G. Kipling, *Enter the king: Theatre, Liturgy, and Ritual in the Medieval Civic Triumph*, Oxford, Clarendon press, 1998, pp. 102-114.

²²⁵ J. Marix, *Histoire de la musique*, p. 19. La citazione è presentata alla stessa pagina in nota.

²²⁶ *Ivi*, p. 20.

musici e cantori fosse sentita²²⁷. A lato, un innegabile sforzo per mantenere viva l'immagine di principe cristiano venne realizzato sia sponsorizzando le singole cappelle musicali delle cattedrali, sia sotto forma di fondazioni ecclesiastiche legate a particolari istituzioni²²⁸. Sorsero appunto in questi anni le *scholae* della *Sainte-Chapelle* di Dijon (1424), e di *Saint-Pierre* a Lille (1425)²²⁹. Foraggiando in particolare i centri di formazione, è probabile che il duca riuscisse a mantenere l'attaccamento speciale nei confronti dei più piccoli che era stato una caratteristica dei predecessori, senza però reggere lo sforzo economico dato dal doverne mantenere di propri a corte. Si può leggere in quest'ottica un ordine di pagamento da 33 lire per alcune vesti di panno grigio bordate di pelliccia d'agnello nero, destinate appunto ai *choraux*, risalente al 1426, da versarsi in favore del maestro Jehan de la Tour, *ex sommelier* della cappella di del Senza Paura e *magister puerorum*²³⁰. Eccettuate le due istituzioni patrocinate, di una cappella musicale vera e propria non si può parlare almeno fino al matrimonio con Isabelle di Portogallo, terza e ultima moglie del Valois; è del gennaio 1430 uno scritto anonimo in cui si fa riferimento ai cantori, definiti "*ceulx de la chapelle de mondit seigneur*" della cappella personale del duca di Borgogna:

«*Mondit seigneur l'evesque de Tournay fist en pontifical le divin office, et fut la messe haultement et solemnelement chantee par ceulx de la chappelle de mondit seigneur, qui estoient en grant nombre, des plus excellent en art de musique que art de musique que l'en peust et seust eslire et trouver*»²³¹.

Una testimonianza tanto più preziosa in quanto utile a retrodatare di un anno la rifondazione dell'istituzione musicale precedentemente basata sul mottetto a quattro voci

²²⁷ Ivi, p.149.

²²⁸ Anche in questo caso si può osservare la volontà di mantenere una ben consolidata tradizione, quella che voleva i duchi generosi finanziatori delle cappelle come Nostre Dame. Si veda J. Marix, *Histoire de la musique et des musiciens*, pp. 64-65.

²²⁹ D. Fiala, *Music and musicians at the Burgundian court in the fifteenth century*, *The Cambridge History of Fifteenth-Century Music*, pp. 427-445, p. 432 n.14. Per un approfondimento sull'istituzione della *maîtrise* si veda O. F. Becker, *The maîtrise in Northern France and Burgundy during the Fifteenth Century*, tesi di dottorato, Nashville, George Peabody College for Teachers of Vanderbilt University, 1967.

²³⁰ Educato alla *Saint Chapelle* di Parigi, il de la Tour aveva servito il re di Francia come *sommelier*. Aveva poi sostituito Grenon nella carica di *magister*. Prese posto tra i membri della cappella ricostituita, dove rimase fino al 1465. Dal testamento si apprendono le sue cariche: "*soubdiacre, chantre de la chapelle des ducs de Bourgogne à Dijon, et chanoine prébénédi ès esglises de Saint-Pierre de Lille et de sainte Walburge de Furnes*", ottenute pur senza prender i voti. J. Marix, *Histoire de la musique et des musiciens*.

²³¹ L.-P. Gachard, *Collection de documens inédits concernant l'histoire de la Belgique*, 3 vol., Bruxelles, Louis Hauman et Company, 1833-1835, II, p.86.

“*Nove cantum melodiae*” composto da Gilles Binchois in occasione della nascita dell’erede del Valois nel 1431²³².

Alla celebrazione delle nozze ducali è legata anche la fondazione dell’ordine cavalleresco del Toson d’Oro, voluto da Filippo come ulteriore gesto di emancipazione da Impero e Francia²³³. Data la forte componente sacrale, tale nuova istituzione necessitava di proprie liturgie, ma anche di polifonisti esperti, quindi di nuovi canonici, passati da 20 a 25 per garantire un corretto svolgimento delle numerose funzioni previste ad ogni assemblea²³⁴. A completamento, l’anno seguente venne edificata una *Sainte Chapelle* a Digione, eletta a cappella ufficiale dell’ordine e dotata di proprie prebende, dedicata alla celebrazione di messe quotidiane da cantarsi “*a chant et a deschant*”, cioè impiegando la polifonia²³⁵.

Cantori e cappellani appartenevano quasi sempre agli alti ranghi della Chiesa. Potevano essere canonici, prevosti, decani, ma tutti, ad oltre a beneficiare di grosse prebende, rivestivano a corte ruoli prestigiosi come quello di familiare del principe, accumulando più incarichi allo stesso tempo: valletti da camera, segretari, elemosinieri, e infine consiglieri una volta raggiunta la posizione di primi cappellani²³⁶. Il serbatoio di prebende cui il duca poteva attingere era aumentato dopo l’annessione della contea di Hainaut, che gli aveva

²³² P. Weller, *Rites of Passage: Nove cantum melodie, the Burgundian Court and Binchois’ Early Career*, *Binchois Studies*, pp. 49-84, pp. 55-59.

²³³ Filippo aveva per altro ottenuto un invito a prender parte all’Ordine della Giarrettiera; tuttavia, non era stato possibile accogliere l’invito per evitare un ulteriore motivo di attrito con il vicino regno francese. O. Cartellieri, *The Court of Burgundy: studies in the history of civilization*, New York, Haskell House, 1970, p. 56 e seg. La Fondazione di uno stato indipendente presupponeva la creazione di istituzioni per il controllo dei territori, sfociate negli stati generali d’ispirazione francese, affidate a Nicola Rolin, cancelliere di Borgogna dal 1422 al 1462, che oltre all’importanza sul piano politico occupa un posto di rilievo nel mecenatismo artistico, sebbene non musicale.

²³⁴ Benché passibili di spostamenti e modifiche, le principali celebrazioni prevedevano una messa per S. Andrea, una seconda celebrazione per S. Andrea comprensiva di un officio per i defunti, una messa da Requiem seguita da vesperi per la Vergine, Una messa per la Vergine seguita da vesperi per lo Spirito Santo e, in ultimo, la celebrazione dello Spirito Santo. W. F. Prizer, *Music and Ceremonial in the Low Countries: Philip the Fair and the Order of the Golden Fleece*, «Early Music History», 5 (1985), pp. 113-153, pp.119-120.

²³⁵ D. Fiala, *La cour de Bourgogne et l’histoire de la musique*, p. 380; W. F. Prizer, *Brussels and the Ceremonies of the Order of the Golden Fleece*, «Revue belge de Musicologie», 55 (2001), Six siècles de vie musicale à Bruxelles, pp. 69-90.

²³⁶ J. Marix, *Histoire de la musique et des musiciens*, p. 125. Il termine di “familiare” indicava un membro della corte al quale il duca aveva concesso una speciale fiducia, che gli permetteva di partecipare alla vita più intima di quest’ultimo.

garantito il diritto di collazione sui due terzi delle prebende disponibili, così gli aspiranti cappellani ducali non mancavano²³⁷.

Dal punto di vista amministrativo la *chapelle* continuava ad avere un ordinamento autonomo, così nei documenti le spese dell'istituzione risultano annotate in apposite sezioni dei registri contabili. In linea generale, Filippo non credette necessario apportare grandi cambiamenti, nemmeno in ambito organizzativo, dove il primo cappellano continuava a ricevere una somma complessiva per coprire le spese dell'istituzione, mentre gli stipendi oscillavano dai due franchi reali al giorno per l'amministratore, al singolo franco per i cappellani, alle variabili di 6-12 soldi per chierici, *sommeliers* e *fourrier*²³⁸. A parte, la corte pagava una somma per le vesti, come durante l'anno 1452, quando venne prescelto il drappo blu di Ypres, ma le spese di viaggio e riparazione dei carri rimanevano a carico dei membri della cappella. Questi si occupavano sempre della manutenzione e del trasporto dei paramenti, mentre il primo cappellano rivestiva un ruolo fondamentale nell'inventariare i beni. Considerando infine che cantori e musicisti si spostavano con la corte anche in guerra, portando oltretutto con loro gli strumenti musicali, una non piccola parte delle spese stanziare per loro continuava ad essere destinata ai cavalli²³⁹.

Come si è detto, il governo del Valois segna un punto di non ritorno per la vita e la politica del ducato, ma anche dell'istituzione musicale, che aveva ora raggiunto sufficiente fama e prestigio per essere riconosciuta a livello sovranazionale²⁴⁰. Naturalmente, le occasioni per ostentare la preziosa istituzione non mancavano, specialmente nel corso dei diversi spostamenti susseguitesi nel corso degli anni Trenta, e il duca non se la lasciò sfuggire. Nel 1434 a Chambéry, per esempio, ospite della corte savoiarda con Filippo, Jean Le Fèvre si trovò a riportare appunto l'ottima impressione suscitata dai cappellani:

²³⁷ J. Nazet, *Les chapitres de chanoines séculiers en Hainaut du XII au début du XV siècle*, Classe des Lettres, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 1993, p.17.

²³⁸ *Ivi*, p. 126.

²³⁹ All'assedio a Compiègne nel maggio 1430, per esempio, è segnalata la presenza di tre cappellani e sette tra musicisti e trombettisti.

²⁴⁰ Politicamente, il trattato di Arras segnava teoricamente la fine delle ostilità tra Francia e Borgogna. Praticamente però, la ricomposizione non avrebbe più permesso il ripristino della situazione precedente. B. Schnerb, *L'Etat bourguignon*, p.193.

“Le lundy, viij jour dudit mois ensuiuivant, furent les princes et princesses dessus nommez en la grant chappelle dudit chastel oyr messe; laquelle fut célébrée par l’évesque de Morienne et chantée par les chappellains du duc tant mélodieusement que c’estoit belle chose à oyr: car, pour l’heure, on tenoit la chappelle du duc la meilleur du monde, du nombre qu’ilz estoient²⁴¹”.

Definita “la migliore del mondo”, la *chappelle* poteva in effetti avvalersi dei cantori più celebri dell’epoca. Una rapida occhiata basta per rendersi conto della qualità dell’*ensemble*; tra gli altri Pierre Fontaine, tornato a servizio del duca di borgogna dopo aver lasciato la corte alla morte di Jean, e poi Guillaume Dufay, Gilles Binchois, Jehan Carbonnier, Nicaise Dupuis, Philippe de la Folie, Philippe Siron, Symon le Breton, sono molti i nomi che dettero lustro all’istituzione musicale.

Figlio illegittimo di un prete e di Maria Du Fayt, Guillaume nacque presumibilmente, a Beersel vicino a Bruxelles il 5 agosto 1397. La sua vita, passata tra Cambrai, sede della *maîtrise* in cui studiò, Rimini, Savoia e Roma, lo portò ad entrare in contatto con il duca di Borgogna proprio in occasione del soggiorno in Savoia celebrato da Le Fèvre²⁴². La possibilità di far parte di eventi cardine della politica dell’epoca gli aveva precedentemente procurato dei committenti ben inseriti negli ambienti del potere; è il caso di Robert Auclou (agente diplomatico e notaio della camera apostolica sotto Louis Aleman) suo mecenate nel 1426 a Bologna dopo il rilascio dalla corte malatestiana di Rimini²⁴³. Stando agli atti del capitolo di S. Donatian analizzati da Planchart, il cantore e compositore dovette prestare servizio alla corte del Valois per un brevissimo lasso di tempo, tra 1439 e 1440, sufficiente comunque a garantirgli il titolo di *familiars* del duca²⁴⁴. Partecipe al concilio di Costanza, ma anche delle riunioni del Toson d’Oro, in occasione delle quali compose diverse messe, Guillaume seppe accumulare un numero di prebende sufficiente a garantirgli una vecchiaia

²⁴¹ J. Le Fèvre, *Chronique de Jean le Fèvre seigneur de Saint-Remy*, 2 vol., Parigi, publiée pour la société de l’Histoire de France, 1876-1881, II, p. 293.

²⁴² I dati più importanti sulla sua infanzia provengono da un articolo di Planchart, dal quale si apprende di un’infanzia eccezionale, caratterizzata da doni rari e preziosi come il dottrinale del 1411, offerto dalla cattedrale di Cambrai al suo pupillo. A. E. Planchart, *The Early Career of Guillaume Du Fay*, «Journal of the American Musicological Society», 46, 3 (1993), pp. 341-368, p.351.

²⁴³ A. E. Planchart, *Guillaume Du Fay’s benefices and his relationship to the court of Burgundy*, «Early Music History», 8 (1988), pp. 117-171, p.125.

²⁴⁴ L’anno di nascita è ipotizzato solo sulla base del fatto che il nome “Willemet”, poi “Willermus”, compare nei registri dei *pueri cantores* (“*petit vicaires*”) della cattedrale di Cambrai fra il 1409 e il 1414, il che fa supporre una muta della voce in quest’ultimo anno. A. E. Planchart, *Guillaume Du Fay’s Benefices*.

serena a Cambrai, questo nonostante alcuni problemi legati proprio a delle prebende. Nel corso degli anni sia il papa, sia l'antipapa, avevano concesso al cantore dei benefici; tuttavia, per mantenerli Dufay avrebbe dovuto riconoscere l'uno o l'altro come legittimo pontefice schierandosi apertamente, fatto che ritenne poco prudente, tant'è che pur di non esporsi preferì rinunciare e ritirarsi²⁴⁵. Ciò nonostante, alla sua morte Guillaume poteva contare su una reputazione più che solida, confortata dai testi dei suoi contemporanei come Martin Le Franc, il quale accostava alla sua figura quella di Gilles Binchois. Entrambi capaci di assorbire le influenze dell'inglese Dunstable per ottenere, secondo Le Franc, "*frisque concordance*" di "meravigliosa eleganza [che] rende la loro musica dilettevole e mirabile", i due compaiono insieme in una miniatura dello "*Champion des dames*" con a fianco rispettivamente un organo e un'arpa²⁴⁶.

La vita e la carriera di Binchois differiscono da quella di Dufay sotto diversi aspetti, primo tra tutti il percorso per l'ingresso alla corte borgognona che, a differenza del prelado di Cambrai, non può essere datato o ricostruito. Nato verso il 1400 da Jean de Binche e Giovannine Pauluche esponenti della borghesia di Mons, Gilles non si formò mai alla *maîtrise*²⁴⁷. Le prime notizie disponibili riguardano piuttosto la sua appartenenza ad un gruppo di militari a servizio del duca di Suffolk nel 1425. Passato successivamente nell'esercito del borgognone, solo in seguito abbandonò la spada per prender posto nella cappella musicale del Valois²⁴⁸. Soldato, compositore, poeta, e all'occorrenza mago, Binchois non poteva contare sullo status di ecclesiastico, ragion per cui non ottenne mai la carica di primo cappellano, eppure la fama di cui godette in vita, oltre alla stima per il suo passato

²⁴⁵ F. Baix, 'La Carrière "Bénéficiaire" de Guillaume Dufay (Vers 1398-1474). Notes et Documents', «Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome», 8 (1928), pp. 265-272; A. E. Planchart, *Guillaume Du Fay's Benefices*, p.121.

²⁴⁶ M. Le Franc, *Le champion des dames*, 5 vol., ed. R. Deschaux, Parigi, H. Champion, 1999, V, p. 68. La miniatura è presente nel manoscritto di Martin Lefranc, *Le Champions de Dames* (Ms. F. 12476), 1450 ca., Parigi, Bibliothèque nationale de France, folio 98 r.

²⁴⁷ E. Closson, *L'origine de Gilles Binchois*, «Revue de Musicologie», 5, 12 (1924), pp. 149-151.

²⁴⁸ Anche in questo caso non si conosce la data precisa, ma la sua presenza nel mottetto *Nove cantum Melodie* suggerisce che il passaggio deve essere avvenuto entro il 1431. Secondo Fiala, la presenza di Binchois nella *chapelle* dimostra quanto l'istituzione fosse prestigiosa, ma priva di ostentazione, forse proprio grazie a Filippo, apparentemente austero in fatto di religiosità. D. Fiala, *La cour de Bourgogne et l'histoire de la musique*, p.390.

nell'esercito, gli garantì numerose prebende assai remunerative, godute anche dopo essersi ritirato a Soignes²⁴⁹.

Oltre questi due pilastri della musica fiamminga, la *chapelle* poté contare per lungo tempo sui servizi di Jehan Carbonnier. Ex *enfant de chapelle* e valletto di camera per Giovanni senza Paura, Carbonnier aveva lasciato la corte borgognona per occupare la posizione di segretario del re di Francia, il quale aveva foraggiato i suoi studi universitari con 100 *salus* d'oro nel 1431²⁵⁰. Curiosamente, lo stesso anno venne registrato un dono di 266 lire da parte Filippo per "*luy aydier a payer ce qu'il doit a Paris quant il est party de l'estude et venu ou service de Mgr. Et aussi pour luy aydier a soy mettre sus*", lasciando intendere un distacco poco sereno dalla corte francese²⁵¹. Il cantore restò poi a servizio del duca di Borgogna, occupando il posto di terzo cappellano fino al 1442, anno della sua morte. Le prebende a lui intitolate, a Sainte- Waudru e Mons, sarebbero passate nel 1435 al collega primo cappellano Templeuve²⁵².

Fino ad ora sono stati presentati nomi e storie di cantori provenienti dall'area franco-fiamminga, quantitativamente e qualitativamente più rilevanti all'interno delle istituzioni musicali europee tra XIV e XV secolo. Eppure, a ben guardare, parrebbe impensabile che delle influenze esterne legate ad alleanze politiche non giungessero anche qui. In effetti, è ancora un volta Martin le Franc a rendere evidente il peso esercitato sulla musica borgognona da una scuola polifonica straniera - nello specifico inglese-, parlando di quella che lui stesso definiva la "*contenance angloise*"²⁵³. Più degli effetti a livello di produzione musicale, certamente interessanti, ma che esulano dallo scopo di questo studio, incuriosiscono i vettori della corrente anglofona, ossia i personaggi giunti sul continente con

²⁴⁹ Il curioso aneddoto secondo cui Gilles avrebbe donato alla duchessa un anello per curare il mal di denti è riportato in J. Marix, *Histoire de la musique et des musiciens*, p. 180. Sempre nello stesso testo sono segnalate le prebende possedute a Sainte-Waudru, Mons, Saint-Vincent a Soignes, Saint-Pierre de Cassel, e S. Donatian di Bruges. Importanti dettagli relativi ai benefici e all'effettivo tempo trascorso da Gilles nelle singole diocesi si trovano in S. Gallagher, *After Burgundy: Rethinking Binchois Years in Soignes*, in *Binchois Studies*, pp. 27-48.

²⁵⁰ J. Marix, *Histoire de la musique et des musiciens*, p.170.

²⁵¹ *Ibidem*.

²⁵² La fonte riporta: "*Lettres par lesquelles Philippe, duc de Bourgogne, etc., confère à Jean Carbonnier, son chapelain et secrétaire, le canonicat de l'église de Sainte-Waudru, vacant par la mort de Bauduin de Froimoot*". L. Devillers, *Chartes du chapitre de Ste.-Waudru à Mons*, 4 vol., Bruxelles, Kiessling et cie, P. Imbreghts, 1899-1913, III, p.179.

²⁵³ D. Fallows, *The contenance angloise: English influence on continental composers of the fifteenth century*, «Renaissance Studies», 1, 2 (1987), pp. 189-208.

il loro bagaglio di esperienza. Primo dei rari esempi di compositori stranieri tra le carte della cancelleria di Filippo, il cappellano Robert Morton compare come destinatario di un pagamento da 72 lire del 1457, concesso per *“aider a monter et habillier a son dernier partement de ladite ville de Bruxelles et pur soy entretenir avec les chantres de la chapelle”*²⁵⁴. Quinto chierico di cappella, Morton scalò progressivamente la scala gerarchica fino a raggiungere il terzo posto, salvo poi ottenere un congedo nel 1464 per entrare a servizio del conte di *Charolais*, dove rimase fino al 1476²⁵⁵. Troppo poco per poter parlare di una comprovata possibilità di carriera per dei forestieri. Per vedere un nuovo inglese in Borgogna si sarebbe dovuto attendere il governo di Carlo il Temerario, mecenate di Jehan Stewart, chiaramente britannico, e Thomas Langlois, non meglio identificato, ma dal nome che lascia supporre un’origine affine²⁵⁶. Pertanto, se di apertura alle influenze esterne si può parlare, essa dovette essere minima dal momento che delle decine di cantori d passaggio solo tre non erano nati sul continente. Ciò nonostante, ai meritevoli la corte offrì sempre sostegno, anche nei momenti difficili.

In effetti sul piano politico gli anni Quaranta del Quattrocento rappresentarono un periodo delicato. Con la fine della guerra dei Cent’anni ancora lontana, il duca Filippo aveva iniziato a coltivare l’idea di una riforma fiscale che attraverso l’introduzione di una imposta indiretta sul sale avrebbe dovuto garantirgli i fondi necessari per sostenere le sue ambizioni militari. In qualità di signore di un complesso di entità politiche differenti, il Valois necessitava di un appoggio economico dalle città, in particolare quelle ricche come Gand per cui, nel 1447, un ufficiale giudiziario aveva pronunciato un discorso di fronte alla popolazione, tipico esempio di propaganda legata all’idea del bene comune, per racimolare denaro senza però ottenerne nulla²⁵⁷. Tale rifiuto venne considerato un affronto personale,

²⁵⁴ J. Marix, *Histoire de la musique et des musiciens*, p. 209.

²⁵⁵ D. Fiala, *Les musiciens étrangers de la cour de Bourgogne à la fin du XVe siècle*, «Revue du Nord», 84 (2002), pp. 367-388, p. 374. Fiala riporta che proprio nel febbraio di quell’anno il cantore ricevette un beneficio o una carica dalla rendita assai cospicua, abbastanza per permettergli di ritirarsi. Il termine impiegato per segnalare la nuova condizione, *“pourveu”*, attesta appunto l’ottenimento di una stabilità economica. A seguito di alcune indagini, Fallows ha poi creduto di poter identificare il compositore con il vescovo di Worcester, ma allo stato attuale non è possibile affermarlo con certezza.

²⁵⁶ *Ivi*, p. 375.

²⁵⁷ Elodie Lecuppre-Desjardin ricollega la volontà di farsi rappresentare a una questione di controllo del rito garante della maiestas. E. Lecuppre-Desjardin, *“Et le prince respondit de par sa bouche.”. Monarchal Speech Habits*

punito con all'introduzione dell'imposta e il ripristino degli ordinamenti del 1297 causando la perdita di tutti i privilegi successivi a quella data²⁵⁸. Il clima politico, divenuto sempre più teso, si trasformò infine in una dichiarazione di aperta ostilità, pubblicata a Bruxelles nel 1452 e seguita dalla nomina di tre capitani per l'autogoverno. Al duca non restò altra soluzione se non marciare contro Gand, la quale non riuscendo a trovare appoggio, né presso altre città né presso il re di Francia, fu costretta a una pace avvilita nel 1453: la cosiddetta "onorabile ammenda"²⁵⁹. Disciplinate dunque le ricche comunità fiamminghe, il Valois riprese l'opera di consolidamento della sua posizione politica sia a livello locale, sia a livello internazionale, cercando al contempo di riappacificarsi con la vicina Francia, la quale ottenne negli anni Sessanta la restituzione delle città della Somme. Durante tutto questo periodo la *chapelle* aveva continuato la sua attività sotto la guida di Nicaise Dupuis, negli ultimi anni alternatosi a Philippe Siron²⁶⁰. Non molto altro si può segnalare.

La stabilità ora raggiunta era destinata a proseguire lungo tutto il governo del figlio Carlo, il quale ereditò il ducato quando il padre era ancora in vita. Prima di procedere all'analisi della *chapelle* del nuovo duca però, si ritiene doveroso prendere brevemente in esame il funerale di Philippe in un'ottica di *soundscape*, utile a comprendere fin da subito il mutamento di sensibilità attuato dall'erede nei confronti delle manifestazioni sonore. Filippo il Buono morì il 17 giugno 1467; ogni città reagì all'annuncio in maniera differente, chi facendo suonare le campane per tre giorni ininterrottamente, chi organizzando delle

in *LateMedieval Europe, Mystifying the Monarch. Studies on Discourse, Power, and History*, ed. J. Deploige, G. Deneckere, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006, pp. 55-64, pp. 63-64.

²⁵⁸ Sulla rivolta di Gand si veda B. Schnerb, *L'Etat bourguignon*, p. 380 e seg.

²⁵⁹ L'ammenda è trascritta da Arnade come: "A cogent mechanism perfected by Burgundian authorities to shame urban rebels. The amend was used throughout Flanders in the late Middle Ages as a ceremony of expiation and combined the religious act of confession with legal punishments for serious transgressions like homicide". P. J. Arnade, *Citizens, sovereigns and ritual behavior: Ghent and the Burgundian court, 1440-1540*, tesi di dottorato, New York, State University of New York at Binghamton, 1992, p. 270. Per i mancati aiuti a Gand si rimanda a: M. Boone, *Diplomatie et violence d'État. La sentence rendue par les ambassadeurs et conseillers du roi de France, Charles VII, concernant le conflit entre Philippe le Bon, duc de Bourgogne, et Gand en 1452*, «Bulletin de la Commission royale d'histoire. Académie royale de Belgique», 156 (1990), pp. 1-54. Nel *Boek van de Privilegien van Gent en van Vlaanderen* della Österreichische Nationalbibliothek di Vienna, ms. 2583, al folio 349 r., una miniatura ricorda la cerimonia che si basava sul precedente atto di sottomissione di Bruges.

²⁶⁰ Siron contribuirà, con Simon de Lalaing, a fondare una nuova *chapelle* per la confraternita di *Notre Dame des Neiges* a Bruges nel 1473. R. Strohm, *Music in Late Medieval Bruges*, Oxford, Oxford University Press, 1985, p. 25, 48.

veglie. Diversi centri celebrarono dei funerali in effigie, dato che la salma si trovava a Bruges e proprio lì, scortata da 1600 torce, venne salutata come si conveniva a un principe del suo rango, con un corteo parato a nero, banchetti, doni e rappresentanti politici della nobiltà e della cittadinanza²⁶¹. Solo sette anni più tardi, un nuovo corteo avrebbe seguito le spoglie del Valois nel suo ultimo viaggio verso Digione per la definitiva sepoltura nella certosa di Champmol. Trasposto da Olivier de la Marche nel poema intitolato “*La Balade des trépassés*”, questo curioso doppio rito servì al Temerario per rimarcare la continuità dinastica, suggellata poi da una *Joieuse entrée* del tutto identica a quella che aveva accolto le spoglie paterne, divenute nel poema il pretesto per invocare un intervento di Carlo affinché riempisse il vuoto lasciato dal padre²⁶².

Le descrizioni contenute nelle cronache documentano in che modo il primo funerale nel 1467, con le sue campane, le sue litanie e i suoi pianti sparsi per le strade, avesse generato un livello di rumore tale da rendere impossibile ogni tentativo di parola; ora, la presa di potere del temerario veniva accolta con un rumore che tuttavia non era lo stesso, poiché nulla era stato lasciato alla volontà dei sudditi. Il tempo delle rappresentazioni spontanee, nel caso specifico di dolore, era finito. Una continuità fatta di rumore aveva rimarcato l’addio a Filippo, così come annunciava l’avvento di Carlo, il tutto mentre la comunità sfilava senza il suo rumore, avvolta da un silenzio imposto che pure appartiene alla comunicazione politica²⁶³. La semplice presenza del duca dava luogo, infatti, a un intenso scambio definibile in termini di *silent civic drama*, tale per cui i sudditi si vedevano negare la possibilità di celebrare sonoramente la morte del duca nei loro termini, mentre il nuovo signore prendeva possesso sia del ducato, sia del suono inteso come mezzo di espressione

²⁶¹ Sulle pratiche funerarie in generale si veda M. Gaude-Ferragu, *D’or et de cendres. La mort et les funérailles des princes dans le royaume de France au bas Moyen Âge*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2005; Alcune considerazioni valide anche per la Borgogna si trovano in T. Brero, *Rituels dynastiques et mises en scène du pouvoir Le cérémonial princier à la cour de Savoie (1450-1550)*, Firenze, Sismel Edizioni del Galluzzo, 2017.

²⁶² E. Lecuppre-Desjardin, «*La balade des trépassés*». *Les derniers fastes de Philippe le Bon et d’Isabelle de Portugal au service des ambitions royales de leur fils*, in *Desir n’a repos. Hommage à Danielle Bohler*, ed. F. Bouchet, D. Bohler, Bordeaux, Presses universitaires des Bordeaux, 2015, pp. 269-284, p. 271.

²⁶³ Sul silenzio e la costruzione del principe si rimanda a K. Oschema, *Lorsque les mots manquent. Silence et émotion au bas Moyen Age*, in *Il silenzio. The Silence*, ed. A. Paravicini Bagliani, Firenze, Sismel Edizioni del Galluzzo, 2010, pp. 285-310.

politica²⁶⁴. In seguito, Carlo si sarebbe impegnato affinché la voce dello Stato potesse essere più chiaramente identificata, perfezionando i mezzi che erano stati creati e ricreati dai suoi predecessori.

5. *Charles le Téméraire*

L'educazione del conte di *Charolais*, ma soprattutto il *milieu* culturale in cui crebbe, sono parte fondamentale per comprendere le successive riforme attuate in ambito musicale, ragion per cui si considera doveroso darne conto. Benché non destinato a succedere al padre nel controllo degli stati borgognoni in quanto terzogenito, Carlo venne allevato come erede del casato, attorniato da nobili suoi coetanei - con cui spesso intercorrevano rapporti di parentela -, dai figli naturali di Filippo e da un nutrito seguito di cortigiani²⁶⁵. Successivamente, all'età di otto anni, cominciò il percorso educativo tipico del principe, sotto la guida del giurista Antoine Haneron²⁶⁶. Grazie agli splendidi libri della biblioteca di corte, nata in competizione con quella francese e in continua espansione, il Temerario venne introdotto alle ambizioni politiche del casato, filtrate nelle opere a carattere storiografico patrocinate dai predecessori proprio per sostenerne il progetto dinastico²⁶⁷. Se l'intento era quello di innalzarsi al di sopra del titolo ducale per ottenere quello, ben più prestigioso, di sovrani, il mezzo scrittorio doveva prestarsi a sostenere tali pretese, per esempio ricollegando la dinastia Valois a quella ben più antica dei lotaringi, della quale si cercava di ricalcare anche l'estensione territoriale attraverso l'espansione verso nord-est, servendosi di

²⁶⁴ J. D. Hurlbut, *The Sound of Civic Spectacle*, p. 136. C. Cavicchi, *Musica, consenso e ordine in piazza: alcune considerazioni, Marquer la ville: signes, traces, empreintes du pouvoir, XIIIe - XVIe siècle; actes de la conférence organisée à Rome en 2009 par le LAMOP en collaboration avec l'École Française de Rome*, ed. P. Boucheron, J. P. Genet, Parigi, Éditions de la Sorbonne, 2013, pp. 419-440.

²⁶⁵ Due fratelli del Valois erano morti prematuramente. M. Sommé, *La jeunesse de Carlo le Téméraire d'après les comptes de la cour de Bourgogne*, «Revue du Nord», 64 (1982), pp. 731-750.

²⁶⁶ Antoine era entrato a servizio di Filippo il Buono nel 1444, dopo aver abbandonato il posto di rettore dell'Università di Louvain. Oltre a svolgere diverse missioni diplomatiche, venne nominato "*maistre d'escole et instituteur*". H. Stein, *Un diplomate bourguignon du XVe siècle: Antoine Haneron*, «Bibliothèque de l'école des chartes», 98 (1937), pp. 283-348.

²⁶⁷ Noto patrono di opere letterarie, Filippo arrivò a raccogliere circa 600 opere. In generale, sulla letteratura alla corte di Borgogna si vedano G. Doutrepoint, *La littérature française a la cour des ducs de Bourgogne. Philippe le Hardi, Jean Sans Peur, Philippe le Bon, Charles le Téméraire*, Ginevra, H. Champion, 1970; v. *Illuminating the Renaissance: the triumph of Flemish manuscript painting in Europe*, ed. T. Kren, S. McKendrick, Londra, Getty Trust Publication, 2003.

genealogie e memorie, ma anche, con Filippo, di *chansons de geste* in cui la Borgogna appare regno cristianissimo già prima dei francesi²⁶⁸. Per raggiungere un tale scopo, si ritenne di creare la carica di cronachista ufficiale della casa di Borgogna nel 1455, affidata a George Chastelain, artefice della "*Chronique des ducs de Bourgogne*", opera poi proseguita da Jean Molinet²⁶⁹. La stessa cronaca sarebbe stata indispensabile al conte di *Charolais* per comprendere su quali aspetti puntare per la propria propaganda. Abbandonato dunque il sogno di una *restauatio Lotaringiae*, si sarebbe posta più cura nell'idea di una Borgogna forte in sé stessa, degna del titolo di regno non in quanto legata a un passato illustre, ma in quanto "nazione" autonoma e indipendente²⁷⁰.

A fianco di Haneron, «*Messire Jehan seigneur et ber d'Auxi, chevalier, conseiller et chambellan de mondit seigneur et garde du corps de monseigneur le conte de Charrolois*» curava l'educazione cavalleresca dell'erede al ducato in qualità di suo primo ciambellano almeno fino al 1468, quando il suo posto venne preso dal fratellastro di Carlo, Antoine²⁷¹. Essere preparato a succedere al padre nella guida del ducato, ma anche dell'Ordine del Toson d'Oro al quale era stato ammesso nel 1433, richiese al Valois uno studio puntiglioso delle regole e del mito a esso collegati²⁷². A forgiare l'immaginario culturale eran le opere epico-cavalleresche, in particolare quelle ispirate al Tosone, la cui simbologia "giasonica", benché non assimilabile

²⁶⁸ Una letteratura incentrata sulle rivendicazioni dinastico-territoriali atta a difendere i borgognoni dalle pretese della Francia che, favorita da tradizioni giuridiche e teologiche molto antiche, era stata capace di esprimersi attraverso una propaganda letteraria basata su un genere dalla fortunata tradizione: le cronache come la *Grandes chroniques de France*. M. Zingel, *Les princes et l'histoire. L'exemple des ducs Valois de Bourgogne, Les princes et l'histoire du 14. au 18. siècle: actes du Colloque organisé par l'Université de Versailles-Saint-Quentin et l'Institut historique allemand, Paris-Versailles, 13-16 mars 1996*, ed. C. Grell, W. Paravicini, J. Voss, Bonn-Bouvier, Bouvier Verlag, 1998, pp. 205-220; Sulla funzione politica della storia dinastica v. E. Gaucher, *La bibliographie chevaleresque: typologie d'un genre (XIIIe- XVe siècle)*, Parigi, Honoré Champion, 1994, pp. 97 e seg; Y. Lacaze, *Le rôle des traditions dans la genèse d'un sentiment national au XVe siècle. La Bourgogne de Philippe le Bon*, «Bibliothèque de l'école des chartes», 129 (1971), pp. 303-385.

²⁶⁹ Chastelain si dimostrò forse troppo filofrancese, riconoscendo sì alla Borgogna il primato nel mantenimento della fede e della cavalleria, ma continuando a considerarne la preminenza nel quadro di un assoggettamento alla Francia. M. Zingel, *Les princes et l'histoire*, pp.214-216.

²⁷⁰ Y. Cazaux, *L'idée de Bourgogne fondement de la politique du duc Charles*, «Publication du centre européen d'études burgundo-médianes», 10 (1968), pp. 85-91, pp. 88-89.

²⁷¹ M. Sommé, *La jeunesse de Charles le Téméraire*, p.740.

²⁷² *Ivi*, p. 745. Per la parte regolamentare la fonte principe dovettero essere i 67 capitoli dello statuto, di cui ogni cavaliere aveva copia. Trattandosi però di un ordine cavalleresco, molto peso dovettero avere i cicli epici legati a questo genere come l'"*Histoire de la conquete de la Toison d'Or*" o l'"*Histoire de Jason*" attribuita a David Aubert. D'A. J. D. Boulton, *The knights of the crown: the monarchical orders of knighthood in later medieval Europe: 1325-1520*, Woodbridge, Boydell, 2000, pp. 364-366.

in tutto e per tutto, filtrò attraverso i manufatti come le tappezzerie, acquistate dall'Ardito sul finire del XIV secolo, o il "*Livre de Jason et de Médée*" composto da Raoul Lefèvre e dedicato a Filippo il Buono nel 1460²⁷³. Quest'ultimo in particolare, dedicandosi all'edificazione della biblioteca ducale aveva sì fornito al figlio le basi per la sua educazione, ma aveva anche cercato di adempiere all'ideale di *rex litteratus* tipico degli *Specula principis* del XII-XIII secolo²⁷⁴. Filtrata anch'essa dalla Francia, l'idea di una letteratura pedagogica raggiunse la Borgogna e i duchi, presso la cui corte si possono trovare opere quali "*L'instruction d'un jeune prince*" di Chastellain, ma anche "*Le miroir des roys*" o i due lavori di Hugues de Lannoy, "*L'instruction d'un jeune prince*" e gli "*Enseignement de vraie noblesse*"²⁷⁵. Esempi cui il Temerario si sarebbe ispirato, così come avrebbe ripreso la lezione degli avi commissionando opere a carattere storiografico legate sia all'Ordine, sia all'idea di una *renovatio*, come l'"*Histoire de la Toison d'or*" di Guillaume Fillastre²⁷⁶. L'immaginario cortigiano era dunque piuttosto ricco di personaggi cavallereschi da cui trarre insegnamento: Cesare, Annibale e, sopra tutti, Alessandro Magno. Quaranta circa i testi di

²⁷³ Nella scelta dell'eroe del Tosone, un richiamo evidente quale poteva essere quello a Giasone non poteva essere accolto poiché si prestava a dei fraintendimenti: non avendo mantenuto la parola data, si poteva pensare che i Valois progettassero di fare lo stesso. M. N. Magallanez, *Mirrors of Glory: Spectacles of Chivalry and Aristocratic Identity in Fifteenth-Century Burgundian Romance, Chronicle, and Chivalric Biography*, tesi di dottorato, New York, New York State University, 2001, p. 67. Sul mito giasonico all'interno della cultura letteraria borgognona E. Doudet, *Le miroir de Jason: la Grèce ambiguë des écrivains bourguignons au XVe siècle, La Grèce antique sous le regard du Moyen Âge occidental. Actes du 15ème colloque de la Villa Kérylos à Beaulieu-sur-Mer les 8-9 octobre 2004*, ed. J. Leclat, M. Zink, Parigi, Academie Des Inscriptions Et Belles Lettres, 2005, pp. 175-193.

²⁷⁴ Il genere degli *specula*, derivato a sua volta dai florilegi morali, si caratterizza per la simbologia "speculare", legata cioè alla metafora dello specchio. Se la funzione moralizzatrice porta questi trattati a essere la rappresentazione di modelli ideali, ciò è dovuto essenzialmente alla concezione ministeriale di sovranità, tale per cui il re è ministro di Dio e la sua funzione deve svolgersi in conformità con le istituzioni cristiane. D. Quaglion, *Il modello del principe cristiano. Gli «specula principum» fra Medio Evo e prima Età Moderna, Modelli nella storia del pensiero politico*, ed. V. I. Comparato, I, Firenze, Olschki, 1987, pp. 103-122.

²⁷⁵ L'opera di Chastellain è conservata alla *Bibliothèque de l'Arsenal*, Ms-5104 réserve; G. Doutrepoint, *La littérature française a la cour des ducs de Bourgogne*, p. 297; B. Sterchi, *Hugues de Lannoy, auteur de l'Enseignement de vraie noblesse, de l'Instruction d'un jeune prince et des Enseignements paternels*, «Le Moyen Age», 110 (2004), pp. 79-117.

²⁷⁶ Nel testo i tosoni derivati dalle sacre scritture risultano essere addirittura quattro: oltre a quello di Gedeone, compaiono quelli di Giacobbe, re Mesa di Moab, Giobbe e Davide. C. Blondeau, *Les intentions d'une oeuvre (Faits et gestes d'Alexandre le Grand de Vasque de Lucèrne) et sa reception par Charles le Téméraire. Ycellui Alexandre pas ne vous doit estre exemple de vertus...*, «Revue du Nord», 342 (2001), pp. 731-752, p. 735.

autori classici a essi dedicati, uniti a una cinquantina di romanzi, oltre alle già citate opere storiografiche che andavano a formare il vero e proprio bagaglio culturale del Valois²⁷⁷.

In quanto arte liberale, la musica trovava posto tra questi interessi non solo in quanto *divertissement*, bensì come parte della formazione del principe. Nonostante per gli antichi l'arte dei suoni venisse ritenuta particolarmente adatta alla formazione morale in quanto capace di portare armonia nell'animo turbato, la dimensione del piacere dato dall'ascolto suscitava un certo imbarazzo, così come il suo status di *techné*²⁷⁸. Per giustificarne la presenza, quindi, essa doveva essere associata ad una diversa arte, per esempio la retorica, di fondamentale importanza per i governanti; e che l'abilità di ben parlare avesse una sua posizione alla corte borgognona è testimoniato da codici quali "*L'art de parler e de se taire*"²⁷⁹. Al discorso moraleggiante e filosofico dei teorici cortigiani ne corrispondeva oltretutto uno ben più importante per degli aspiranti sovrani cristianissimi: quello teologico, in cui la musica trovava posto poiché espressione dell'armonia del creato e, sebbene la dimensione più sensuale continuasse a essere screditata, laddove si tornava a ragionarvi in termini astratti, essa, divenuta pari della filosofia, ritrovava una sua dignità²⁸⁰. Così anche Carlo poté dedicarsi, come prova il dono di un'arpa da parte della contessa di *Charolais* nel 1440. Allo studio dello strumento il futuro duca si dovette dedicare volentieri considerando come l'ambasciatore milanese Panigarola ebbe a definirlo, ossia "*perfecto musico*"; una testimonianza che si aggiunge alla celeberrima affermazione di Olivier de la Marche: "*Il aimant la musique, combien qu'i eust mauvais voix, mais toutefois il avait l'art*", intendendo, col

²⁷⁷ Sebbene il romanzo non possa rientrare nella letteratura cosiddetta "di formazione", esso rappresenta comunque uno strumento di educazione, nel quale si cercano di fornire modelli di comportamento da imitare, v. S. Lorenzetti, *Musica e identità nobiliare nell'Italia del Rinascimento. Educazione, mentalità, immaginario*, Firenze, Olschki, 2003, p. 28 e seg.

²⁷⁸ L. Lomiento, *Riflessioni critiche sul concetto di "appropriatezza" nel De Musica dello ps. Plutarco (De Mus. 32-36)*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», 128 (2011), pp. 135-153, p. 139.

¹¹⁷ J. Boulay, *Le rôle de la musique dans l'éducation*, «Laval théologique et philosophique», 17 (1962), pp. 262-274, p. 264.

²⁷⁹ Il testo venne tradotto da Albertano da Brescia G. Doutrepoint, *La littérature française a la cour des ducs de Bourgogne*, p. 293.

²⁸⁰ M. Clouzot, *Musique, savoirs*, p. 131. M. Zink, *Poesie et conversion au Moyen Age*, Parigi, Presses Universitaires de France, 2003, p.100. Agostino, ad esempio, trattava l'arte dei suoni come una scienza, affiancando al principio di musica come disciplina imitativa, quello di musica fondamento della ragione. Da Boezio veniva ripreso il concetto di musica *mundana*, traslitterato in musica *caelestis*, dove gli angeli, i quali hanno sostituito le sfere, cantano senza fine.

termine *art*, la formazione musicale ricevuta²⁸¹. Tale formazione non era però solo pratica, bensì si legava all'immaginario musicale dei manoscritti, o meglio delle miniature in essi contenute²⁸². Si prenda ad esempio il testo su Alessandro Magno di Waquelin, in cui ai fogli 101 r. e 245 v. è rappresentata una scena di trionfo dove non mancano dei gruppi di strumentisti e, malgrado questo non sia il codice più fornito di immagini di tal genere, il suo esempio basta a far comprendere quanto la musica facesse parte della quotidianità della corte borgognona, oltre a quanto essa fosse necessaria alle celebrazioni dinastiche²⁸³.

Oltretutto, sebbene l'*Ars musicae* non venga richiamata esplicitamente all'interno degli *specula* o dei trattati politici, rendendo così difficile immaginare una formazione con una componente musicale che serva alla materia politica, gran parte della musica può effettivamente essere considerata "politica" unicamente per il fatto di partecipare della vita del principe. Naturalmente lo studio degli stessi teorici come Boezio e Agostino, non potendo prescindere dalla materia musicale, aveva ingrandito il bagaglio di competenze del principe. Come anche lo studio di alcune tra le figure tipiche dell'immaginario musicale, Orfeo e David sopra tutti, impiegate per dar corpo alle ponderazioni sulla natura del potere e il suo esercizio²⁸⁴. Un discorso allegorico, ma anche retorico, quindi, ideato in parte per divertire la corte, ma primariamente per istruire il Valois su cosa ci si aspettasse da lui.

Ormai cresciuto, nel 1456 Carlo ottenne un suo *Hotel* contro il volere del padre, con il quale entrò in conflitto. Probabilmente preoccupato di un'imminente usurpazione, Filippo non

²⁸¹ La citazione del Panigarola si trova in G. Soldi Rondinini, *Aspect de la vie des cours de France et de Bourgogne par les dépêches des ambassadeurs milanais (seconde moitié du XV siècle)*, *Adelige Sachkultur des Spätmittelalters: Internationaler Kongress, Krems an der Donau, 22. bis 25. September 1980*, Vienna, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1982, pp. 195-214., p. 214; quella di Olivier è tratta da M. Clouzot, *Musique, savoirs et pouvoir*, p. 126.

²⁸² Lo stesso Filippo compare tra le miniature di un trattato sull'orazione domenicale mentre assiste alla messa. *Traité sur l'oraison dominicale*. Bruxelles, BR, ms. 9092, fol. 9.

²⁸³ Un nutrito gruppo di strumenti a fiato è presente anche ne "*La Fleur des estoires de la terre d'Orient*" al foglio dieci verso (BnF, *Département des manuscrits*, F. 12201). Si tratta in genere di scene tipiche, ingressi trionfali o banchetti, benché non manchino occorrenze singolari, come nell'"*Histoire di Charles Martel*", in cui gli strumentisti vengono mostrati nell'esercizio della loro funzione pubblica, non per il *princeps*, bensì per la *civitas*. M. Clouzot, *Imagines de musiciens (1350-1500): Typologie, figurations et pratiques sociales*, Turnhout, Brepols, 2007, p. 143.

²⁸⁴ D. Fiala, *Le prince au miroir des musiques politiques, Le Prince au miroir de la littérature politique de l'Antiquité aux Lumières*, ed. S. Lachaud, Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2007. p. pp. 319- 350, p. 323.

trovò altro rimedio che privare di tutti i suoi fondi il figlio nell'ottobre 1463; il futuro signore di Borgogna dovette quindi convocare il personale di servizio per spiegare la situazione e per invitarli a restare al suo fianco²⁸⁵. Stando a Chastellain tutti accettarono con le lacrime agli occhi, mentre alcuni offrirono parte dei loro soldi per permettere alla corte di continuare ad esistere. Esprimere fedeltà nei confronti del futuro duca, oltre a garantirsi il futuro sostentamento, avrebbe permesso ai funzionari di mantenere una carica, e altrettanto ai loro figli²⁸⁶. Il ducato di Filippo il Buono giunse a termine realizzando il paradosso per cui un principe ereditario doveva imparare a regnare, rinnovare ed elargire la sua fedeltà, senza per questo ottenere il sostegno paterno, uno schema di comportamento che aveva infine prodotto esattamente ciò che ci si aspettava: un signore e un comandante.

6. *L'ordonnance del 1469*

Con una formazione così attenta alla componente musicale, non sorprenderà l'importanza accordata da Carlo nei confronti della *chapelle domestique*, la quale giocava un ruolo di primo piano nel programma propagandistico ducale²⁸⁷. Propenso al comando, ma soprattutto all'ordine, il nuovo signore degli stati borgognoni cominciò fin da subito ad emanare documenti amministrativi per il riordino dell'*Hostel*. Tra questi, uno in particolare si dimostra indispensabile alla comprensione del funzionamento dell'istituzione musicale. Si tratta dell'*ordonnance* del 1469, compilata per regolare l'insieme dei cortigiani e composta di 48 articoli, di cui ben 12 dedicati alla *chapelle*, vero "*commencement de toutes choses*"²⁸⁸.

²⁸⁵ La presenza di un erede genera sempre conflitti e tensioni. Il principe, se troppo audace, rischiava addirittura di morire prima del padre. Tuttavia, cerimonie religiose, procedure giuridiche e riti sociali concorrevano a limitare le tensioni ed evitare i conflitti.

²⁸⁶ Un tale atto di fedeltà reciproca pare più che verosimile perché appartiene a quegli atti di comunicazione simbolica e dimostrativa tipici dell'epoca. W. Paravicini, *Acquérir sa grâce pour le temps advenir. Les hommes de Carlo le Téméraire, prince héritier (1433-1467), A l'ombre du pouvoir: les entourages princiers au Moyen Age*, ed. A. Marchandise, J.-L. Kupper, Liegi, Bibliothèque de la faculté de philosophie et lettres de l'Université de Liege; Ginevra, Diffusion Librairie Droz, 2003, pp. 361-383.

²⁸⁷ Fallows parla del duca come del più preparato, a livello musicale, dei principi del XV secolo. D. Fallows, *Specific information on the ensembles for composed polyphony, 1400-1474*, in D. Fallows, *Songs and Musicians in the Fifteenth Century*, Aldershot, Variorum, 1996, pp. 109-159, p. 110.

²⁸⁸ L'unica copia manoscritta si ritiene opera del copista Jehan du Quesne. Una descrizione estesa è presentata in R. Vaughan, *Charles the Bold: the last Valois Duke of Burgundy*, Londra, Longman, 1973, pp.193-196. La citazione è sempre quella di Olivier de la Marche, posta in principio all'"*Estat de la maison*".

Nonostante le numerose analisi di cui è stata fatta oggetto, l'ordinanza merita di essere esposta nel dettaglio sia per evidenziare il carattere innovativo con cui venne composta, sia per mettere in evidenza possibili elementi di ispirazione alla base della sua compilazione, ragion per cui ne verranno esposti diversi articoli²⁸⁹. Sin dalla sua apertura, il regolamento introduceva una significativa novità riguardo i criteri per stabilire lo status di un cantore all'interno della cappella. Contrariamente a quanto era avvenuto fino a quel momento, infatti, la gerarchia della cappella non avrebbe più rispecchiato quella ecclesiastica:

“et selon les merites disponibles de voix et bons services desdiz clercz et sommeliers ilz pourront monter de degré en degré, ascavoir sommelier en estat de clerc et clercz en chapelains quant l'oportunité y sera et leurs merites le exigeront selon le bon plaisir de mondit seigneur²⁹⁰”.

I meriti artistici divenivano ora il principale criterio, consentendo a chi non voleva prendere i voti di fare carriera all'interno dell'istituzione. Fiala, nell'analizzare l'effetto che questa particolare norma ebbe all'interno dell'*ensemble*, ma anche nella storia della musica, si sofferma a presentare il caso di Antoine Busnois, voluto dal duca in persona e pagato non in quanto chierico, bensì in qualità di *“chantre de mondit seigneur”* una speciale definizione legata alle sue doti artistiche²⁹¹. Allo stesso modo, la carica di *“demi-chapelain”* nacque per permettergli l'effettiva partecipazione alle attività della *chapelle*, in deroga ai criteri che avevano regolato la vita dell'istituzione fino a quel momento²⁹². Piccoli scampoli di tradizione venivano comunque mantenuti, come la preferenza per la celebrazione dei riti secondo l'uso di Parigi, ratificata in un paragrafo dell'ordine:” *...en observant et gardant l'usage de l'église de Paris ainsi qu'il est accoustumé du temps des predicesseurs de mondit*

²⁸⁹ Oltre a Fallows e Vaughan, praticamente ogni studio che consideri la musica nel ducato di Borgogna presenta in maniera più o meno dettagliata l'*ordonnance*.

²⁹⁰ D. Fallows, *Specific information*, p. 146.

²⁹¹ La prima menzione di Busnois è legata ad un documento della penitenzieria apostolica romana. Ne emerge un'immagine non troppo lusinghiera, dal momento che il cantore richiedeva l'assoluzione dalla scomunica subita per aver percosso un prete fino a *“sanguinis effusionem”* per ben cinque volte; oltretutto, aveva osato celebrare messa in tale condizione. Benché si dichiarasse *“Juris ignorans”*, dato che lascia intendere un percorso formativo differente rispetto a quello di altri suoi colleghi (ma in seguito corretto grazie ad una laurea) la sua carriera proseguì perché *“sufficientissimus in musica et poetria”*. A. W. Atlas, *La musique de la Renaissance en Europe (1400-1600)*, Turnhout, Brepols, 2012, p. 192.

²⁹² D. Fiala, *La cour de Bourgogne et l'histoire de la musique*, p. 392.

*seigneur*²⁹³. A garantire la possibilità di una “*haulte messe a chant et dechant*”, i cantori così divisi:

*“Item, pour le chant du livre y aura du moyns six haultes voix, troys teneurs, troys basses contres et deux moiens sans en ce comprendre les quatre chapelains des haultes messes ne les sommeliers lesquelz toutefoys s’ilz ne sont occupés a l’autel ou autrement raisonnablement seront tenus de server avec les dessus ditz*²⁹⁴”.

A prescindere dalla, comunque, importante specificazione della distribuzione delle voci, sei alti, tre tenori, tre contralti e due bassi, l’indicazione “*du moyns*” da adito a delle speculazioni circa l’esecuzione di brani polifonici a quattro voci, ritenute probabili nel contesto di un *ensemble* che doveva necessariamente contare almeno 14 cantori, sebbene in media si attesti sui venticinque²⁹⁵.

L’esigenza di regolare la vita della *chapelle* si estendeva però ben al di là degli aspetti pratici legati alle funzioni. Quale espressione tangibile della devozione del Valois, l’istituzione doveva osservare dei rigorosi criteri di integrità, per cui le frequentazioni degli stessi dovevano elevarsi al di sopra di ogni dubbio morale:

*“Item pource que monditseigneur de tout son ceur desire le divin service dessusdit estre a Dieu agreable au salut des ames de ces predicesseurs et de luy, et que de bouche de pecheur ne belle ne plaisant a Dieu la louenge, il en vertu de sainte charité requiert et exorte ses ditz chapelains, clerccz et autres de sa dicte chapelle que, aians regard a sa bonne intencion, ilz se veuillent determiner de si bien et honnestement vivre en bien observant leur saint et digne estat que les sacrifices et louenges procedans de leurs bouches et voix soient acceptables devant Dieu, et pourtant veuillent eviter toutes dissolutions de habilemens de parolles et de fait, toutes compagnies de personnes diffamees ou suspects d’auchun mauvoais vice*²⁹⁶”.

²⁹³ D. Fallows, *Specific information*, p. 147.

²⁹⁴ *Ivi*, p. 110. Riguardo la prassi esecutiva, per espressa volontà ducale basata sull’uso di Parigi, si ritiene improbabile l’utilizzo della polifonia durante le messe quotidiane, celebrate in canto piano. Per le occasioni solenni era prevista la forma più articolata del rito, nella quale si praticava la polifonia, indicata nelle cronache come “*chant dou livre*” - intendendo con questa espressione la pratica di leggere una scrittura mensurale - e in effetti, per l’epoca di Carlo, è possibile rintracciare almeno due codici liturgici, più uno “*starter manuscript*”, un’antologia presentata al Valois in occasione del matrimonio con Margherita di York, contenente delle messe in cui appare evidente l’influenza inglese. H. Mayer Brown, *Music and Ritual at Charles the Bold’s Court: The Function of Liturgical Music by Busnoys and his contemporaries, Antoine Busnoys: method, meaning and context in late medieval music*, ed. P. Higgins, Oxford, Clarendon Press, 1999, pp. 53-70, pp.60-62.

²⁹⁵ D. Fallows, *Specific information*, p. 147.

²⁹⁶ *Ivi*, p. 150.

Evidentemente le amicizie di chierici e cappellani potevano essere discutibili, così come la loro adesione al celibato. Lo testimonia la norma volta a impedire il concubinato dei cantori, la quale si giustifica poiché, nonostante fosse consuetudine per i cappellani mantenere comportamenti di tipo libertino, lo sfoggio di lascivia mal si sarebbe accordato con l'immagine della corte, e per tanto doveva essere eliminato:

“Item par expres ilz evitent tous concubinage et ne tiennent avec ou pres d’eulx ne mainent ne facent mener apres ne devant eux fame suspecte; et s’ilz font du contraire apres la premiere monition dudit premier chapelain seront royés et suspendus de leurs gaiges; et ce ilz perseverant par ung moys apres la seconde monition dudit premier chapelain, ilz seront privés de l’abit et de l’entrée de la dite chapelle²⁹⁷”.

La stessa “feste aux folz”, nota valvola di sfogo per il clero, venne abolita poiché poco adatta alla “celeste gerarchie de paradis” rappresentata dalla *chapelle*. In sostanza, si cercava di impedire agli stessi cantori di rendersi colpevoli di atti poco consoni:

“Item et adfin que chaschun soit ententif au service divin et que nul n’y soit empeché ou troblé Durant iceluy, mondit seigneur exorte ausditz chapelains, clercz et autres de sa dicte chapelle eviter tous langages, devises, collocations, mocqueries, signes, derrisions, jeux, riz immodérés et toutes autres choses vaines et legieres²⁹⁸”.

Vera *summa* di ogni comportamento riprovevole, Gilles Joye fu uno dei primi esponenti della stirpe di cantori formati a Bruges, e alcune vicende della sua vita possono forse servire a spiegare in parte perché queste norme si resero necessarie²⁹⁹. Il primo dato certo riguardo al compositore risale al 12 settembre 1439, con la nomina a cappellano di S. Martin a Courtrai da parte del canonico del capitolo di *Notre Dame* Johannes Grutere. Joye non era stato ordinato sacerdote, quindi verosimilmente si limitava a riscuotere la rendita, ma questo dato, unito alla sua nomina a cappellano di S. Martin alla giovane età di 17anni, suggerisce una speciale considerazione per il futuro compositore da parte del capitolo, o

²⁹⁷ *Ivi*, p. 151.

²⁹⁸ *Ivi*, pp. 152-152.

²⁹⁹ H. Callewier, “What You Do on the Sly ... Will Be Deemed Forgiven in the Sight of the Most High”: Gilles Joye and the Changing Status of Singers in Fifteenth-Century Bruges’, «Journal of the Alamire Foundation», 1 (J 2009), pp. 89-109. Il successo dei cantori formati nella città di Bruges non ha trovato spiegazione. Si pensa che un peso dovettero averlo le istituzioni ecclesiastiche come *S. Donatian*, capaci anche di ingenerare dei network utili alle carriere dei *cantores*. Nel periodo in cui Joye prestò servizio in Borgogna, almeno 10 nuovi elementi provenienti da Bruges e riconducibili alle stesse istituzioni ecclesiastiche frequentate dal compositore vennero ingaggiati, segno di una probabile raccomandazione da parte sua.

quantomeno da uno dei suoi membri³⁰⁰. Passato poi a S. Donatian, dove una dispensa datata 26 febbraio 1448 gli garantiva la carica di *Clericus installatus* senza possesso degli ordini, Joye raccolse le conoscenze necessarie ad introdurlo a corte, dove lo si ritrova nel 1462³⁰¹. Fino ad allora gli archivi delle cattedrali avevano già registrato i dettagli di una vita non proprio devota: coinvolto in risse di strada, Joye frequentava abitualmente i bordelli, si rifiutava di partecipare a manifestazioni di canto regolare, viveva al di sopra delle sue possibilità economiche - fatto che lo aveva spinto a contrarre numerosi debiti - e frequentava abitualmente una prostituta di nome "Rosabelle". Un esempio, tra i tanti, può servire a rendere più chiaro quanto poco contegno avesse il cantore. Prima di essere accolto a corte, il 19 agosto 1449, assieme ai colleghi Compere e Tayaert, Gilles era stato punito dal capitolo di S. *Donatian* per una scorribanda notturna nella casa di un cappellano, del quale i tre cercavano l'amante³⁰². Non riuscendo a trovarla, si erano poi recati in città dove, a seguito di atti di vandalismo, una guardia li dovette ammonire; giunti infine al bordello di Pietergrisenstraat ebbero rapporti con diverse donne prima di rientrare nella cattedrale³⁰³. Ora, se le regole imposte dal Temerario abbiano tratto ispirazione dalla vita dissoluta di Joye non è verificabile, ma l'insieme di divieti di cui è costituita l'ordinanza, uniti alle tempistiche - venne appunto emanata qualche anno dopo l'ingresso del compositore a corte -, lasciano intendere una possibile correlazione, avvalorata da un ulteriore aspetto poco considerato in precedenza, le vesti³⁰⁴. Fin a quel momento, i duchi si erano in effetti mostrati interessati all'apparenza dei cantori solo nel corso delle celebrazioni eucaristiche, lasciando loro una certa libertà per quanto riguardava la vita privata, gestita in autonomia almeno

³⁰⁰ *Ivi*, p. 91.

³⁰¹ A. C. de Schrevel, *Histoire du Séminaire de Bruges*, 2 vol., Bruges, Imprimerie de Louis de Plancke, 1883, I, p.16. Alla base della regola si poneva probabilmente il timore del capitolo che i cantori ordinati celebrassero le messe altrove, rimanendo quindi assenti dalla cattedrale.

³⁰² Tutti sarebbero stati condannati a intraprendere un pellegrinaggio a Mechelen nella speranza di un pentimento che doveva essere provato da un attestato, ma altri episodi di questo genere non avrebbero tardato a verificarsi.

³⁰³ In una diversa occasione, Compere, ancora una volta in compagnia di Joye, ebbe parte in una rissa di strada. H. Callewier, *“What You Do on the Sly...”,* p. 94.

³⁰⁴ Ad aver notato una possibile correlazione è stato Callewier, il quale ne parla in: H. Callewier, *The Singers of the Bruges Churches and the Music Chapel of the Dukes of Burgundy, Staging the Court of Burgundy: proceedings of the Conference 'The splendour of Burgundy'*, ed. W. Blockmans, Turnhout, Harvey Miller; Turnhout, Brepols, 2013, pp. 215-220, p. 219.

fino all'avvento del Temerario, e di Joye, il quale nonostante gli scandali era riuscito a ritagliarsi una posizione di rilievo a corte, così come rilevanti dovevano essere i suoi compensi.

Giunto dunque all'apice della notorietà, questi aveva ben pensato di confermare il nuovo status facendosi ritrarre nientemeno che da Hans Memling. Iniziato nel 1469, quando il compositore aveva circa 47 anni, e completato entro il 1472, il dipinto era destinato ad ornare il monumento funebre, a ulteriore suggello di una vita lussuosa³⁰⁵. Adornato con due anelli sulla mano sinistra, uno montato con una pietra blu, l'altro con lo stemma personale, Gilles appare a mani giunte in preghiera vestito di un tabarro dai toni marrone rossastro e bordato di pelliccia grigia³⁰⁶. Si ritiene ragionevole supporre che il cantore fosse solito mostrarsi riccamente abbigliato anche a corte, dove, benché non più partecipe della vita della *chappelle*, l'insieme dei *signa* valorizzati dal ritratto potrebbe aver lasciato una profonda impressione. Curiosamente, molti degli elementi di pregio di cui si circondò il cappellano vennero riportati nell'*ordonnance*:

“tem veult mondit seigneur que lesditz de sa chapelle quant ilz yront par ville soient adez vestus des longues robes honnestes a haut collet tel qu’il puisse couvrir celui du pourpoint sans en icelles avoir bord ne fourreures trop aparentes, ne manches froncees sur les espaules ne excessives en largeur, aussi que en leurs pourpains sur le hault des bras ne soit garniture de bourre ou cotton qu’on dist haulces, dont s’ensuit grant difformité soubz les chasubles, chapes et autres habilemens d’eglise; pareillement de non porter chapeaulx en son hostel et quant ilz sont au service ne dagues de quelque facion que ce soit, dessus ne dessoubz leurs robes, anneaux en mains, patins en piedz eulz officians a l’autel; et le tout sur la paine telle qui sera arbitree en regard a la quantité du comptent apres la seconde reprehencion a luy faicte³⁰⁷”.

Anelli, pellicce, tutto ciò che poteva apparire eccessivo divenne un elemento di lusso da condannare, così come biasimevole doveva essere apparsa l'autocelebrazione del cantore. Per porre freno alla deriva individualistica e riportare in auge la perdita sacralità dell'istituzione, si scelse la via dell'uniformità: *“tous le chapellains, ascavoir le premier et les autre douze, seron tenus d'estre et venir audit service en longues robes honnestes et*

³⁰⁵ Il monumento fu un dono dell'istituzione ecclesiastica, dato che il cantore morì povero e indebitato. H. Callewier, ' "What You Do on the Sly...", *passim*.

³⁰⁶ Nel 1474 sia agli anelli di diamante, sia al tabarro, vennero venduti per pagare parte dei suoi debiti.

³⁰⁷ D. Fallows, *Specific information*, p. 150.

ecclesiastiques"³⁰⁸. Poco spazio venne lasciato ai singoli, i quali si identificavano ora nella nuova e inusuale posizione di semplici cortigiani alle dipendenze del Valois, spogliati dei privilegi ecclesiastici che ne avevano regolato la vita fino a quel momento. L'interesse per l'organizzazione della cappella da parte del duca era giustificato dall'idea di una gerarchia celeste trasportata sulla terra, della quale egli si doveva rendere garante, per cui l'immagine esterna dei cantori rivestiva una nuova speciale importanza. Contemporaneamente, mantenere un *ensemble* sobrio e composto lo aiutava a trasmettere il senso della pietà dell'intero *Hostel* ai presenti, o meglio a quanti provenivano dalle altre corti, i quali avrebbero poi trasmesso l'impressione dell'unicità della corte borgognona ai loro signori³⁰⁹. Ovviamente era indispensabile delegare il controllo; il benessere della *chapelle* era dunque saldamente nelle mani del primo cappellano, il quale anzi venne dotato di pieni poteri anche sui servi laici del duca transitanti per la cappella. A lui spettavano la concessione di permessi per allontanarsi da corte, mai a più di due cantori per volta, la convocazione di una riunione settimanale per discutere i problemi di tipo interpersonale o per punire i trasgressori del regolamento e il controllo delle finanze, non solo del capitolo, bensì dei singoli membri dell'istituzione, ai quali era proibito avere debiti.

L'aspetto forse più singolare dell'*ensemble*, manifesto per la sua assenza, riguarda gli *enfants de choeur*, elemento di primaria importanza per i duchi predecessori, sia dal punto di vista musicale sia dal punto di vista amministrativo, basti pensare alla norma per la distribuzione delle voci dove le "*haultes voix*" minime da garantire avrebbero dovuto essere sei, o al generico impiego dei cappellani adulti all'interno dell'amministrazione non solo della corte, bensì di tutti i territori controllati dai borgognoni³¹⁰. La mancanza di *pueri* non pare tuttavia aver suscitato particolare interesse presso i musicologi, un po' perché avvalersi di *cantores* dal prestigio riconosciuto non implicava per forza il doverli istruire, specialmente se si poteva contare sul supporto di alcune tra le *maîtrises* più influenti in ambito musicale, e un

³⁰⁸ *Ivi*, p. 149.

³⁰⁹ K. Pietschmann, *Musical institutions in the fifteenth century and their political contexts*, *The Cambridge History of Fifteenth Century Music*, pp. 403-426.

³¹⁰ Ne sono convinti sia Fallows, sia Mayer Brown, v. D. Fellows, *Specific information*, p. 113, H. Mayer Brown, *Music and Ritual at Charles the Bold's Court*, p. 56. Per rispettare la distribuzione delle voci la cappella musicale disponeva di falsettisti ai quali affidare le parti altrimenti destinate ai *pueri*.

po' perché i piccoli rappresentavano un costo non indifferente, oltre che un impedimento oggettivo durante gli spostamenti³¹¹. Considerandoli dal punto di vista istituzionale però, cioè come dei funzionari in divenire, la scelta di non patrocinarne l'istruzione come in passato si dimostra essere un elemento di novità da non sottovalutare, e che lascia adito a diverse ipotesi. Tralasciando questioni di carattere finanziario – di poco peso per una corte il cui vanto risiedeva nell'ostentazione di magnificenza-, l'assenza di bambini tra i componenti della *chappelle* sembra spiegabile solo considerando che la fondazione del Toson d'oro, avendo favorito la l'insorgere di una nuova *élite* cavalleresca atta a coadiuvare il Valois nel governo, avesse reso superfluo il *patronage* dei piccoli cantori³¹². Valutando inoltre il progressivo accentramento di poteri nelle mani di Carlo, testimoniato sia dall'istituzione di udienze pubbliche dal 1468, sia da una nuova prassi per cui ai nobili erano affidate funzioni di controllo e difesa del territorio o incarichi particolarmente importanti a corte, si ha l'impressione di un atto pensato, da parte del signore, per evitare l'eccessiva autonomia di coloro cui precedentemente erano affidati incarichi di prestigio (basti ricordare che la posizione di segretario era generalmente affidata al primo cappellano). Tenendo conto in ultimo della possibilità, per i prelati, di rivolgersi a Roma per far valere le loro pretese e la necessità, da parte del Valois, di continuare a disporre dei benefici ecclesiastici, necessità che avrebbe reso diplomaticamente sconveniente ogni tentativo di rivalsa in caso di attrito tra il duca e i suoi funzionari-prelati, si può meglio comprendere la scelta di affidarsi a dei nobili, salvo poi tenerli a corte, evitando così l'insorgere di aspirazioni autonomistiche, contemporaneamente preservando i rapporti con la Santa Sede. Lo stesso ragionamento

³¹¹ Si pensi ai panieri per il trasporto dei piccoli citati in R. Hoyoux, *L'organisation musicale*, p. 68.

³¹² L'essere scelta deliberata del duca il non avvalersi di voci bianche è palese, anche perché altre corti, come quella di Ferrara, non esitavano a investire cifre importanti per poter vantare dei giovani, per esempio 14 garzoni tedeschi, poi sostituiti da italici, mantenuti a corte sia per questioni di prestigio sia per questioni amministrative. Si veda a riguardo L. Lockwood, *Music in Renaissance Ferrara 1400-1505: The Creation of a Musical Center in the Fifteenth Century*, Oxford, Oxford University Press, 2009, p. 130. Per quanto riguarda le funzioni amministrative invece, lo stesso Cartellieri sottolinea il desiderio, per i duchi, di essere supportati dalla nobiltà e non dal popolo. O. Cartellieri, *The Court of Burgundy*, p. 52. Si tratta, nel caso dell'impiego dei nobili, di un processo di lungo corso, per cui questi in origine dovettero affiancare i prelati, fornendo probabilmente supporto militare. B. Schnerb, *Noblesse et pouvoir princier*, pp. 11-28.

servirà, oltretutto, a spigare la preferenza per chierici e *sommeliers*, i due strati inferiori della gerarchia ecclesiastica sicuramente meno influenti e pericolosi³¹³.

7. L'ordonnance del 1474

Le novità apportate dalla prima *ordonnance* si inserivano in un più grande progetto di riordino del ducato in previsione dell'ottenimento, da parte del Valois, di nuovi e più prestigiosi titoli, ragion per cui anche quella emanata cinque anni dopo deve essere letta nell'ottica di un avvicinamento al modello di cappella regia allora in uso. Con un numero di cantori tanto ingente da poterla paragonare solo a quella milanese, la *chappelle domestique* e la sua fama avevano raggiunto perfino la corte di re Edoardo IV, il quale aveva richiesto a Olivier de la Marche una descrizione dettagliata della corte di Borgogna, per modellare su di essa la propria³¹⁴. Giunto alla parte dedicata all'istituzione musicale, il de la Marche riporta:

“En sa chapelle a quarante hommes, à comprendre ung evesque, son confesseur, et trois autres Jacopins prestres et confesseurs, autres chappellains et autres officiers, organistes et sommeilliers, lesquels chappellains, chantres et officiers sont gouvernez par le premier chappellain. Et tous les jours, où qu'ilz soient, chantent les heures du jour et la grant messe solennel. Ouquel service et à toutes heures est le prince quant ils sont devers lui, et principalement à la messe et aux vespres. Et n'est pas à oublier que l'evesque dessusdit et les frères Jacopins sont grans clerks, doctes et prescheurs, et preschent très souvent³¹⁵”.

Stupisce constatare la presenza, nell'*entourage*, di un vescovo, il quale però aveva delle mansioni differenti da quelle della *chappelle*, come si intuisce guardando le spese sostenute per la componente musicale, rimaste sempre uguali dai tempi del padre Filippo, nelle quali il prelado non compare. Giustificate dalla funzione di *“miroir embellissant”* che per i duchi di Borgogna *“revêt un fonction politique: la distantiation”*, la musica continuava a rappresentare una spesa ingente, ma necessaria³¹⁶. Si pronunciò in questo senso anche Jean Molinet:

³¹³ W. Paravicini, *Structure et fonctionnement de la cour bourguignonne*, pp. 67-74.

³¹⁴ H. Mayer Brown, *Music and Ritual at Carlo the Bold's Court*, p.53.

³¹⁵ La citazione è estratta da H. Meconi, *Pierre de la Rue and musical life at the Habsburg-Burgundian Court*, Oxford, Oxford University Press, 2003, p.55 n.12.

³¹⁶ D. Fiala, *Le prince au miroir des musiques politiques*, p. 322.

“[Carlo] employoit ses jours, non pas en fole vanité ou mondain spectacle, mais en saintes escriptures, hystoires approuvees et de haultes recommandation, souverainement en l’art de musicque dont il estoit amoureux que nul plus [...] Et comme le roy Charlemaigne avoit honoré celle science en son temps, lors qu’il avoit mandé les experts musiciens de Rome pour enseigner ceulx de France en vraye modulation, le duc Charles recoeilloit les plus famez chantres du monde et entretenoit une chapelle estoffee de voix tant armonieuses et delitables que, apres la gloire celeste, il n’estoit aultre leessee.³¹⁷”.

Novello Carlo Magno, al duca veniva riconosciuto il raffinato gusto musicale che lo portò ad accogliere i migliori cantori disponibili, come Philippe Siron, invero storico appartenente della *chapelle* della quale divenne primo cappellano, carica mantenuta per tutto il governo del Temerario, o Busnois, ingaggiato espressamente per le sue innate capacità musicali³¹⁸. D'altronde la corte era il terreno perfetto per atti di ostentazione e nuovi esperimenti di composizione³¹⁹. La presenza di così tanti compositori in un unico ambiente produsse non solo decine di brani per l'intrattenimento, ma anche nuove messe dalle caratteristiche poco sacre e decisamente profane. Nacque così la messa *l'Homme Armée*, per la quale Flynn Warmington ha immaginato una esecuzione durante la prima o seconda messa di Natale, o probabilmente occasioni più strettamente connesse all'Ordine del Toson d'oro, ma che soprattutto era stata composta utilizzando una melodia laica come *tenor*, in luogo del tradizionale canto gregoriano³²⁰.

Ad ogni modo, sarebbe rischioso prendere troppo seriamente i *reportage* come quello di Chastellain poiché, trattandosi di un'opera nata per compiacere il principe e presentarlo sotto la luce migliore, questa resta lontana da ciò che probabilmente era la prassi, per cui a celebrare dovevano essere gruppi assai ristretti di cantori in barba alla stessa prescrizione dell'*ordonnance* che prevedeva l'assenza per soli due cantori alla volta³²¹.

³¹⁷ Citato da D. Fiala, *La cour de Bourgogne et l'histoire de la musique*, p. 380.

³¹⁸ Quanto alle aree di principale affluenza, queste risultano essere la stessa Borgogna e l'Inghilterra, sebbene non manchino elementi apparentemente esotici come il tenorista basso Philippus de Passagio, a detta di Tinctoris originario di Cipro, ma probabilmente discendente di una famiglia di Norcia. D. Fiala, *Les musiciens étrangers*, pp. 372-373.

³¹⁹ G. Cartier, *Musique et pouvoir à l'aube de la Renaissance: le metier du musicien à la cour des grand Ducs Valois de Bourgogne*, «Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme», 8, 3 (1984), pp. 157-175, p.160.

³²⁰ F. Warmington, *The Cerimony of the Armed Man: The Sword, the Altar, and the l'Homme Armé Mass, Antoine Busnoys: method, meaning, and context*, pp. 89-130, p.117 e seg.

³²¹ De la Marche non distingue i professionisti della musica dai prelati, così è ancora all'*ordonnance* che si deve guardare per scoprire i 29 *chantres*, dieci in meno rispetto a quanto affermato dal cronachista. Gli stessi cantori qualche mese dopo, all'assedio di Neuss per il quale il Valois aveva preteso la presenza della cappella musicale

Giunti a questo punto, avendo potuto osservare gli sviluppi della *chappelle* sotto il governo del Temerario, si ritiene di poter concordare con quanti riconoscono in tale ducato l'apogeo della musica in Borgogna. Per qualità e quantità l'istituzione, nel decennio di governo del Valois, non ebbe rivali, eccettuato il duca di Milano, il quale però si limitava ad imitare quanto gli veniva riportato dai suoi agenti diplomatici circa la vita di corte d'Oltralpe. Il Temerario invece, poteva contare sulla tradizione coltivata dalla sua stessa agnazione, la quale negli anni aveva coltivato con cura l'interesse per la musica, non solo in quanto arte, bensì in qualità di strumento di governo. All'interno dello stato teatro creato dai Valois la musica sacra serviva in effetti a soddisfare il bisogno di consenso generato dalla dimensione pattizia intrattenuta con le città, per cui poter contare su una consolidata istituzione musicale serviva a renderne più marcata la superiorità, specialmente in confronto alle istituzioni comunali. Al contempo però, lo stesso meccanismo rivelava la necessità dei duchi di un consenso popolare che guardasse oltre la legittimità giuridico-politica, per cui delle manifestazioni come l'acclamazione restavano fondamentali in quanto legate alla liturgia³²².

Venendo ora alla condizione dei cantori, gli stati borgognoni sono una delle aree in cui meglio si osserva il cambiamento di status da funzionario di provenienza ecclesiastica a compositore perito in musica patrocinato per le sue qualità artistiche. Partendo dal caso di Cassin Hullin per il quale l'aver preso moglie si tradusse in un limite di carriera, e proseguendo con elementi quali Joye o Busnois, si intuisce come questi ultimi non avessero risentito dell'appartenenza, o meno, ai ranghi della Chiesa, diversamente da quanto avveniva appena qualche decennio prima. Per loro le stesse cattedrali fecero eccezioni, forse avendo intuito di non allevare più i futuri cappellani e prelati, bensì dei laici periti in *Ars musicae*, e dunque poco preoccupate della legittimità delle loro azioni o della loro appartenenza al clero. Un vero e proprio movimento

al completo, risultano essere diminuiti di una sola unità. La presenza dei cantori nelle occasioni di conflitto è testimoniata per tutti i duchi, e si spiega con la necessità di supporto spirituale. J. Marix, *Histoire de la Musique*, p. 59, 261-262; D. Fellows, *Specific information*, p. 154. D. Fiala, *La cour de Bourgogne et l'histoire de la musique*, p. 382 n. 20.

³²² La terminologia "stato teatro" è stata proposta da Clifford Geertz (*Negara: The Theatre-state in Nineteenth-century Bali*, Princeton, 1981) per analizzare il cerimoniale e la politica a Bali nel XIX secolo. In questo caso però l'espressione va intesa nel senso datole da A. Brown nel suo *Bruges and the Burgundian 'Theatre-state': Charles the Bold and Our Lady of the Snow*, in «History. The Journal of the Historical Association», 84 (1999), pp. 573-589, in particolare p. 575, cioè come un uso strumentale del cerimoniale da parte dei duchi borgognoni al fine di ottenere benefici politici. Sull'espressione "stato-teatro" e il suo duplice significato v. W. Blockmans, W. Prevenier, *The Burgundian Netherlands*, Cambridge, Cambridge university press, 1986, p. 223.

verso la professionalizzazione si concretizzava dunque in uno slittamento sottile dal cantare per la gloria di Dio, al comporre per la gloria del principe. Se di questo passaggio il Temerario non fu il principale artefice, di certo lo incoraggiò traendone vantaggio, per cui la stessa imposizione di regole, nelle *ordonnances*, giungeva in ritardo ad arginare gli esiti di un processo ormai inarrestabile, del quale però si era già consci, e che aveva già prodotto dei cantori consapevoli della loro fama, con tutti i pregi e i difetti del caso. Tuttavia, degli attacchi alla deriva secolare non sarebbero mancati, giungendo dalle stesse istituzioni ecclesiastiche che avrebbero additato proprio i cantori, con le loro composizioni polifoniche. L'opera intitolata *Vitae fratrum Sanctae Mariae Novellae*, composta frate domenicano Giovanni Caroli sintetizza perfettamente il sentire di quella parte della Chiesa:

“Itaque concentus illi novique et inauditi, et si vere profiteri volumus, presumptuosi et ut vocant biscantus omni harmonia carentes, haud magnopere placent. Quin potius illos odi atque detestor cum videantur potius ad levitatem feminam quam ad praestantium hominum dignitatem verissimae pertinere³²³”.

Presuntuosi o meno, i *cantores* veicolarono il messaggio del duca in maniera eccellente, rappresentando essi stessi un esempio da imitare. La loro influenza si estese in tutta Europa, così come l'immagine di Carlo, il quale sarebbe però rimasto schiacciato sotto quella presunzione che lo aveva reso *exemplum* del principe cristiano.

8. La chapelle e l'Impero

Alla morte del Temerario, il potere passò nelle mani della figlia Maria, andata presto in sposa a Massimiliano d'Asburgo, per cercare di tamponare i danni causati della repentina morte del padre, e per dare stabilità a un ducato sotto attacco francese, ma che continuava anche ad essere lacerato da conflitti interni mai sopiti con le comunità più inclini all'autonomia³²⁴. Probabilmente per tutti i motivi sopra esposti, durante questo periodo la

³²³ La citazione proviene dal testo di P. Macey, *The Lauda and the Cult of Savonarola*, «Renaissance Quarterly», 45, 3 (1992), pp. 439-483, p.443, n.10. Più in generale si veda R. Wegman, *The crisis of music in early modern Europe, 1470-1530*, New York, Routledge, 2005.

³²⁴ B. Schnerb, *L'Etat bourguignon*, pp. 428-431. La duchessa venne costretta a firmare una carta dei diritti, il Gran Privilegio, a Gand nel febbraio 1477, in occasione del suo riconoscimento formale come erede di suo padre. Le province e le città delle Fiandre, del Brabante, dell'Hainaut e dell'Olanda recuperarono tutti i diritti locali e comunali che erano stati aboliti dai decreti succedutisi ad ogni rivolta.

chappelle non risulta essere attiva³²⁵. La fase di stallo si sviluppò comunque com'era avvenuto in passato; perciò, nel 1485 l'istituzione venne ripristinata dal futuro imperatore, sebbene non con lo stesso occhio di riguardo che le avevano mostrato i Valois. Come in altre occasioni, Jean Molinet ne testimoniò il perdurare:

“Dont, pour commencement de ses preparatoires, affin que Nostre Seigneur Dieu fut honoré, loét et servi, il retint la chapelle en estat, laquelle, du tamps des ducz Philippe et Charles, avoit esté d'excellente renommée de par le monde universel, et fort amenrie et quasy du tout aneantie par torment de guerre, tellement que les chapelains d'icelle estoient dispers et retenus en divers marches. Neantmoins, il fit chercher et choisir les plus experimentez musiciens, ayans les plus consonantes et proporcionnées voix que possible estoit de trouver, tant de ceulx qui paravant y estoient comme aultres [...] lesquelz, ensamble unis, estoffoyent une très bonne chapelle dont il fut grandement honoré et prisiét des princes d'Alemaigne.^{326”}

Nondimeno, fino al 1492 l'attività della cappella può essere considerata discontinua, per cui si deve guardare più avanti, a Filippo il Bello, per trovare il degno erede di Carlo. A lui si deve un'intensa attività di *patronage*, con l'ingaggio di Pierre de La Rue, Gaspar van Weerbeke, Jean Braconnier, Alexander Agricola, Nicolas Champion, Antoine Divitis, e Marbrianus de Orto, il primo ad ottenere la carica di *magister cappelle* nel 1505; a lato, il duca finanziò un notevole scriptorium musicale, a dimostrazione, una volta di più, dell'importanza all'*Ars musicae*³²⁷.

³²⁵ D. Fiala, *La cour de Bourgogne*, p. 382.

³²⁶ J. Molinet, *Chroniques*, 3 vol., ed. G. Doutrepoint, O. Jodogne, Bruxelles, Palais des Academies, 1935-1937, I, p. 62.

³²⁷ D. Fiala, *La cour de Bourgogne*, pp. 401-402.

IV. "Al mele va le mosche": Milano e la politica dell'abbondanza

*«Non aliam in presentiam, nisi me commendo devotissime et
humiliter pedibus V.I.D. ut sicut cor meum dedicam vobis.»*

(Jachet de Marville, 12-12-1473).

1. Introduzione

L'estratto dalla lettera del 1473 di Jachet de Marville al duca di Milano Galeazzo Maria Sforza, scritta in latino formale e redatta per chiedere umilmente di rientrare a corte, rappresenta un indizio di quanto la vita milanese potesse apparire particolarmente desiderabile a un cantore³²⁸. Marville all'epoca aveva già prestato servizio a Napoli, presso la cappella pontificia e nella cattedrale di Siena, eppure premeva per tornare nelle grazie del duca di Milano. In realtà la richiesta scritta faceva seguito ad un'altra, verbale, avanzata otto mesi prima a un ufficiale ducale e riportata poi allo Sforza, dalla quale si apprende di come il cantore, all'epoca a servizio del duca Ercole d'Este, fosse disposto a lasciare Ferrara per Milano: "se condurria con la V.E. quando lo voresti como dimonstrato havete in più modi et far gli voleste partito conveniente", un'affermazione commentata dallo stesso ufficiale con l'evocativa espressione "Al mele va le mosche"³²⁹. Jachet aveva precedentemente lavorato per lo Sforza, lasciando però il posto pochi mesi dopo per dirigersi a Ferrara. Cosa lo avesse spinto ad allontanarsi dal capoluogo ambrosiano non è dato sapere, tuttavia, è logico supporre che alla corte estense non avesse trovato ciò che cercava, la qual cosa doveva averlo spinto ad un tentativo per riottenere la posizione abbandonata.

Qualche anno prima, nel 1469, Galeazzo aveva intrapreso la creazione, o meglio la rifondazione, di una cappella musicale nell'ambito di un più ampio progetto di propaganda politica volto a rendere il potere della famiglia Sforza legittimo quanto quello della dinastia

³²⁸ La missiva è riportata in *Music and Patronage in the Sforza court*, ed. L. Merkley, P. Merkley, Turnhout, Brepols, 1999, p. 69.

³²⁹ *Music and Patronage*, p.68.

antecedente, portando così la corte di Milano ad essere “una de le più resplendente de l’universo”³³⁰.

Per comprendere appieno le strategie di autopromozione di quella che sicuramente fu una delle cappelle musicali più celebrate dell’epoca, è necessario però compiere un passo indietro e guardare ai Visconti, alla forma di governo monarchico di cui furono promotori, e alle strategie da questi adottate per garantirne la tenuta nonostante gli attacchi della ben radicata tradizione comunale ambrosiana³³¹. Alla luce di una persistente resistenza delle comunità assoggettate, temi come la dimensione patrizia derivata dai diversi attori istituzionali attestati sul territorio o l’aspirazione autonomistica delle comunità, appaiono certo di fondamentale importanza sia per la comprensione delle strategie politiche, sia per lo studio delle iniziative propagandistiche degli Sforza, proprio per il loro essere dirette evoluzioni di quelle viscontee³³². Ogni atto di *patronage* o espressione di “*magnificentia*” sforzesco, infatti, deriva necessariamente dalla ricerca di consenso, dal tentativo da parte della nuova dinastia di apparire degna di un titolo che sentiva appartenere di diritto, ma che di fatto non possedeva³³³.

Dal vescovo Ottone, vissuto nel XIII secolo, ai diplomi di investitura ducale dell’imperatore Venceslao a Gian Galeazzo tra 1395 e 1396, i Visconti concepirono una forma di potere che, benché legittimo, non poteva mai essere considerato come assoluto, risolvendosi in una

³³⁰ La citazione è di Corio, B. Corio, *Storia di Milano*, ed. A. Morisi Guerra, Torino, Utet, 1978, p. 1409. I primi anni di governo del giovane duca si erano svolti sotto la tutela della madre Bianca Maria, per cui le preoccupazioni legate ai fragili equilibri interni e alle alleanze sovralocali non avevano favorito sostanziali cambiamenti. L. Giordano, *L’autolegittimazione di una dinastia: gli Sforza e la politica dell’immagine*, «Artes», 1 (1993), pp. 7-33. E. Welch, *Sight, Sound and Ceremony, in the Chapel of Galeazzo Maria Sforza*, «Early Music History», 12 (1993), pp. 151-190, p. 160.

³³¹ Si rimanda a tal proposito a G. Chittolini, *La formazione dello stato regionale e le istituzioni del contado secoli XIV e XV*, Torino, Einaudi, 1979; G. Chittolini, *Città, comunità e feudi negli stati dell’Italia centro-settentrionale*, Milano, Unicopli, 1996; G. Chittolini, *Cities, ‘city-states’, and regional states in north-central Italy*, «Theory and Society», 18 (1989), pp. 689-706.

³³² Parallelamente al discorso sulle comunità, si muove quello relativo alle aristocrazie, non trascurabile, ma più agevolmente inquadrabile in una logica feudale. A. Gamberini, *Principe, comunità e territori*, p. 252 e seg.; M. Gentile, *Aristocrazia signorile e costituzione del ducato visconteo-sforzesco. Appunti e problemi di ricerca*, *Noblesse et états princiers.*, pp. 125-155; L. Arcangeli, *Piccoli signori lombardi e potenze grosse, Medioevo dei poteri. Studi di storia per Giorgio Chittolini*, ed. M.N. Covini, M. Della Misericordia, A. Gamberini, F. Somaini, Roma, Viella, 2012, pp. 409-443.

³³³ L. Giordano, *L’autolegittimazione di una dinastia*; F. Cusin, *L’impero e la successione degli Sforza ai Visconti*, «Archivio storico lombardo», 62 (1936), pp. 1-116.

compresenza di istituzioni affiancate tra loro e interdipendenti³³⁴. Una convivenza difficile, a tratti ostile, che lasciava adito a messe in dubbio circa la tenuta di quello stesso potere da parte dei potentati esterni il ducato³³⁵. Passata attraverso il sangue della figlia naturale dell'ultimo Visconti, Bianca Maria, al marito Francesco Sforza, tale legittimità era stata da subito messa in dubbio³³⁶. Luisa Giordano sottolinea appunto: "i termini reali della questione erano quelli di un problema latente che poteva divenire spinoso qualora la situazione politica generale fosse divenuta meno favorevole: era a fronte degli altri potentati italici e dello scacchiere internazionale che si giocava la partita del potere, del consenso a quanto ottenuto e quindi della legittimità"³³⁷.

Si deve dunque ad una condizione precaria lo sforzo per il riconoscimento del casato, uno sforzo passato anche attraverso le iniziative adottate nel campo delle politiche culturali come strumento per promuovere la liceità del dominio. A livello internazionale la strategia adottata fu quella della mimesi, per cui dagli altri potentati – in particolare da Francia e Borgogna - si importarono quegli elementi della vita cortigiana utili a pubblicizzare una nobiltà perfetta almeno in superficie, sebbene di fatto discutibile. Allo stesso modo, i riflessi di una tradizione d'Oltralpe garantivano una continuità tra Visconti e Sforza, poiché già i primi duchi avevano guardato alla Francia per creare la propria corte. La speranza ultima restava in ogni caso quella di convincere il potere imperiale a far combaciare "*magnificentia*" e titolo vantato.

³³⁴ J. Black, *Absolutism in Renaissance Milan: plenitude of power under the Visconti and the Sforza, 1329-1535*, New York, Oxford University Press, 2009.

³³⁵ F. Cengarle, *A proposito di legittimazioni: spunti lombardi*, in *Signorie cittadine nell'Italia comunale*, ed. J. C. Maire Vigueur, Roma, Viella, 2013.

pp. 479-493; E. Straehle, *Between power and rebellion: rethinking authority*, «Filosofia. Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto», 33 (2016), pp. 273-285.

³³⁶ G. Chittolini, *La formazione dello stato regionale e le istituzioni del contado*. Gli escamotage adottati da Francesco Sforza per insediarsi nel ducato sono riportati in G. Ianziti, *Humanistic historiography under the Sforzas: politics and propaganda in fifteenth-century Milan*, Oxford, Clarendon Press, 1988. Le stesse disposizioni testamentarie lasciavano ben poca speranza al nuovo signore. In mancanza di un erede maschio, infatti, i possedimenti viscontei dovevano passare agli Orléans, i quali si erano imparentati con il casato milanese all'epoca di Valentina, figlia di Gian Galeazzo Sforza e Isabella di Valois. *Documenti diplomatici tratti dagli archivi milanesi*, ed. L. Osio, 3 vol., Milano, Tip. G. Bernardoni di Giovanni, 1864-1877, I, pp. 318-338. Il testamento venne modificato in seguito alla nascita di Giovanni Maria e poi di Filippo Maria, *Storia di Milano, VI: Il Ducato Visconteo e la Repubblica ambrosiana (1392-1450)*, ed. Fondazione Treccani degli Alfieri per la Storia di Milano, Milano, Fondazione Treccani degli Alfieri per la Storia di Milano, 1955, p. 70 e seg.

³³⁷ L. Giordano, *L'autolegittimazione di una dinastia*, p. 8.

Ogni membro del casato poté seguire le proprie inclinazioni circa la scelta delle espressioni artistiche da patrocinare per cui, nel contesto, l'*Ars musicae* assume valore sia in quanto pubblica rappresentazione della vita cortigiana e signorile, sia per il suo veicolare contenuti legati alla dinastia, sia ancora per il suo essere immagine riflessa delle ambizioni e passioni di ogni singolo duca³³⁸.

Un'ultima precisazione per quanto riguarda le fonti. La documentazione conservata all'Archivio di Stato di Milano, divisa per fondi e decisamente abbondante, ha fornito le basi su cui lavorare. Tenendo conto del massiccio riordino subito nel corso del XIX secolo, è a due fondi in particolare che ci si è rivolti per trovare i documenti riguardanti i cantori: il fondo "autografi", costituito da documenti autografi di personaggi considerati di rilievo e documenti riguardanti gli stessi, e il "Carteggio visconteo sforzesco", costituito dalla documentazione relativa ai rapporti che la cancelleria ducale (Viscontea e Sforzesca) intratteneva con le amministrazioni centrali e periferiche del Ducato (Carteggio interno), oltre che con gli stati esteri (Carteggio e atti *extra dominium*; Potenze estere), e con gli altri Stati sovrani del tempo (Potenze sovrane). Purtroppo, però, la documentazione della prima fase, quella viscontea con l'archivio signorile, e quello Ducale, andò distrutta nell'agosto del 1447 alla morte dell'ultimo duca Filippo Maria Visconti, quando il castello di Porta Giovia, sede della Cancelleria segreta, fu preso d'assalto dal popolo, lasciando un buco che impedisce tutt'oggi di ricostruire la storia, anche musicale, della corte viscontea³³⁹. A fianco di documenti e cronache, importanti opere storiografiche sono state redatte a partire dal XIX secolo, con il primo scandaglio documentario di Motta nel 1887 seguito dal fondamentale contributo enciclopedico di Barblan del 1961, e da diversi articoli, soprattutto di Prizer e Welch³⁴⁰. A questi va aggiunto il più completo resoconto documentale circa la cappella sforzesca per gli anni di Galeazzo Maria, a cura dei coniugi

³³⁸ N. Guidobaldi, *La musique du prince: figures et thèmes musicaux dans l'imaginaire de cour au XVe siècle*, «Médiévales», 32 (1997), pp. 59-75.

³³⁹ F. Leverotti, *L'archivio Dei Visconti Signori Di Milano*, «Reti Medievali Rivista», 9, 1 (2008), (disponibile all'URL: <http://www.serena.unina.it/index.php/rm/article/view/urn%3Anbn%3Ait%3Aunina-3124>).

³⁴⁰ Gli articoli di Motta sono poi confluiti in una monografia. E. Motta, *Musici alla corte degli Sforza*, Ginevra, Minkoff, 1977; G. Barblan, *Vita musicale alla Corte Sforzesca*, in *Storia di Milano, IX: L'epoca di Carlo V*, pp. 787-852; W. F. Prizer, *Music at the Court of the Sforza: The Birth and Death of a Musical Center*, «Musica disciplina», V (1989), pp. 141-193; E. S. Welch, *Sight, Sound and Ceremony*.

Merkley, mentre ulteriori studi sono stati dedicati ai successori e a particolari aspetti legati alla musica³⁴¹.

2. Dai Visconti...

Partendo dal presupposto di una ricerca di continuità tra le dinastie Visconti e Sforza, si ritiene utile seguire le diverse vicende musicali del ducato fin dalle origini, sebbene incerte e mal documentate. L'attività musicale legata alla corte viscontea, benché trascurata rispetto ad altre forme di *patronage*, ad esempio l'architettura o le opere letterarie, presenta certamente aspetti interessanti nell'ottica di una internazionalizzazione della cultura cortigiana, della quale avrebbero successivamente beneficiato gli Sforza³⁴². Come sintetizzato da Maria Caraci Vela, è attraverso la musica che la dinastia dei signori di Milano «fornisce il suo supporto 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 tra tradizione italiana e francese, in analogia con quanto avvenne, per esempio, nelle arti plastiche e figurative); risente in modo peculiare del passaggio di Petrarca»³⁴³.

Le prime testimonianze che legano il nome dei Visconti alla musica e ai musicisti sono più antiche di qualche decennio rispetto all'investitura ducale di Gian Galeazzo Maria. Risalgono infatti al II quarto del XIV secolo e ai primi maestri dell'*Ars nova* italiana: in particolare a Maestro Piero, Giovanni da Cascia e Jacopo da Bologna. Quest'ultimo compose per Luchino almeno due madrigali: *O in Italia felice Liguria* (dedicato alla nascita degli eredi nel 1346) e *Lo lume vostro dolce 'l mio signore*, inequivocabilmente legato al Visconti dalla

³⁴¹ *Music and Patronage*. Alcuni altri studi compariranno nelle pagine successive.

³⁴² In particolare, alla letteratura in epoca viscontea è dedicato il volume *Valorosa vipera gentile. Poesia e letteratura in volgare attorno ai Visconti fra Trecento e primo Quattrocento*, ed. S. Albonico, M. Limogelli, B. Pagliari, Studi Lombardi 4, Roma, Viella, 2014. All'urbanistica e all'architettura sono dedicati il contributo di E. Guidoni, *Appunti per la storia dell'urbanistica nella Lombardia tardo-medievale, Lombardia. Il territorio, l'ambiente, il paesaggio*, I, Milano, Mondadori, 1981, pp. 109-162 e il testo *La nuova città dal Comune alla Signoria*, ed. C. Bertelli, Milano, Electa, 1989.

³⁴³ M. Caraci Vela, *La polifonia profana a Pavia negli anni di Bernabò e Gian Galeazzo: linee di sviluppo di un concetto culturale europeo, Courts and Courtly Cultures in Early Modern Italy and Europe. Models and Languages*, ed. S. Albonico, S. Romano, Studi Lombardi 8, Roma, Viella, 2016, pp. 241-60, p. 242.

presenza dell'acrostico *Luchinus Dux*³⁴⁴. A questi si potrebbe forse aggiungere il mottetto *Laudibus dignis merito laudari*, di incerta attribuzione e descritto come *triplum* di un mottetto a tre voci³⁴⁵. Probabilmente appartenenti ad un corpus unitario creato per ingraziarsi il signore, queste composizioni mostrano già un'evidente volontà di trasmettere in musica e parole l'egemonico progetto del casato, d'altronde Luchino viene riconosciuto quale primo Visconti ad aver fatto uso della musica come dispositivo politico³⁴⁶.

Sempre alla committenza di Luchino si lega il mottetto *Lux porpurata radiis/ Diligite justitiam* (la cui intitolazione passa ancora una volta dall'acrostico *Luchinus Vicecomes*), il cui peculiare testo latino si caratterizza sia per dei riferimenti a un'autorità sovrana fondata sul diritto divino, sia per la presenza, tra le caratteristiche proprie del Visconti, di quella di *Servator rei publicae*, indizio di una ancora incompiuta assimilazione tra Visconti e potere assoluto alla quale si stava cercando di porre rimedio attraverso l'appropriazione di temi repubblicani, specie di area toscana³⁴⁷. Tali composizioni, considerate nel loro insieme, si inseriscono in un programma di elogio della sovranità viscontea fatto di rinvii all'autorità, di glorificazioni

³⁴⁴ A Luchino e al suo mecenatismo musicale è dedicato il lavoro di E. Abramov-van Rijk, *Luchino Visconti, Jacopo da Bologna and Petrarch: Courting a Patron*, in «Studi Musicali», 1 (2012), pp. 7-62. A questo studio si deve l'ipotesi circa la possibilità che i madrigali formino un unico insieme compatto di composizioni. Su Jacopo si veda G. Di Bacco, *Jacopo da Bologna, Dizionario Biografico degli Italiani*, LXII, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 2004, pp. 45-48.

³⁴⁵ Che si tratti di un *triplum* è la proposta sia di M. Caraci Vela, *La polifonia profana a Pavia negli anni di Bernabò*, p. 243, sia di Donatella Melini. D. Melini, «O lume vostro, O in Italia felice Liguria!» acrostici, senhal, fatti e misfatti di Luchino Visconti e Isabella Fieschi nascosti nei madrigali musicali del Trecento, «il Nome nel testo», XVII (2015), pp. 309-318, p. 317. Entrambe concordi sull'attribuzione al da Bologna.

³⁴⁶ Si ritiene utile segnalare un contributo di Davide Checchi sulla possibile del cosiddetto "Ciclo della biscia" di Jacopo da Bologna. L'autore ritiene che i testi dei madrigali che costituiscono il ciclo, così come un madrigale di Giovanni da Cascia, siano costellati di riferimenti alla guerra tra Lodrisio Visconti e Milano (1339). Ciò renderebbe i madrigali dei brani "politici" tanto quanto quelli composti direttamente per i Visconti, a cui sarebbero legati nonostante la committenza non ascrivibile a loro. D. Checchi, *The grass-snake in Verona: on madrigals set to music by Jacopo da Bologna and Giovanni da Cascia, Polyphonic Voices. Poetic and Musical Dialogues in the European Ars Nova*, ed. A. Alberni, A. Calvia, M. S. Lannutti, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2021, pp. 125-144.

³⁴⁷ Naturalmente tali artifici non erano visibili se non nella forma scritta del testo. Non essendo pervenute copie coeve, non è possibile avere la certezza di come si presentassero ai lettori. L'ipotesi più probabile è che i capilettera formanti gli acrostici fossero realizzati con caratteri più grandi o ornati. Partendo dagli studi di Andrea Zorzi, Cariboni ha evidenziato, nei i Visconti, la tendenza a sostituire a un sistema giudiziario basato sulla rappresentanza delle componenti sociali, un sistema centrato su strutture istituzionali di più personale rappresentanza, controllate dalle nuove oligarchie dirigenti che assecondarono il processo di concentrazione del potere dei nuovi regimi, G. Cariboni, *Comunicazione simbolica e identità cittadina a Milano presso i primi Visconti (1277-1354)*, «Reti Medievali Rivista», IX (2008), pp. 1-51, p. 17.

delle virtù del principe, «*virtutum cultor optimus*», ma anche di riferimenti alla teoria politica comunale e sarebbero dunque da intendersi come annuncio di una nuova *potestas*, formalmente riguardosa della tradizione comunale, ma di fatto superiore³⁴⁸; una sovrapposizione del tema repubblicano a quello della signoria (magari influenzata dal passaggio del Petrarca) non ancora pienamente legittimata e quindi difficilmente inquadrabile in uno schema di tipo politico-simbolico quale invece sarebbe stato quello di Gian Galeazzo³⁴⁹.

Ora, nel progetto di emancipazione viscontea la giustizia aveva naturalmente un'importanza tutta particolare, che si riflette nella stanza *della Canzone delle Virtù e delle Scienze*, composta da Bartolomeo di Bartoli nel 1349 su commissione del figlio di Luchino, Bruzio Visconti, e ornata da Andrea de' Bartoli³⁵⁰. Un'opera in cui, oltre alla ripresa del tema ormai diffuso della corda/concordia: "E chi nostri chor(i) lighi", si fa riferimento esplicito alla politica viscontea avvalendosi di una allegoria della giustizia che, seduta in trono, ha al suo lato un testo aperto. Si tratta dell'incipit delle *Institutiones* giustiniane "Imperatoriam maiestatem non solum armis decoratam, sed etiam legibus oportet esse armatam", dichiarazione di una *maiestas* pacifica e basata sul privilegio di amministrare legge funzionale a Luchino e Giovanni e al loro ideale di governo³⁵¹.

Morto Luchino, il fratello Giovanni Visconti richiamò in patria Matteo, Bernabò e Galeazzo II, precedentemente allontanati per aver preso parte alla congiura dei Pusterla³⁵². Si deve

³⁴⁸ Luchino assume in questa sede il ruolo di garante del corretto svolgimento dell'amministrazione della *civitas*, in accordo con la concezione delle funzioni del *dominus* espressa dal giurista Alberico da Rosate, il quale si mostra "riformatore degli statuti in senso favorevole alla signoria sino a che giudica quest'ultima interna all'ordinamento costituzionale della *civitas* e per nulla incompatibile con esso". F. Cengarle, *Les maestà all'ombra del biscione. Dalle città lombarde ad una monarchia europea (1335-1447)*, Roma, Storia della Letteratura, 2014, pp.28-29, p. 29

³⁴⁹ Per l'impiego della simbologia repubblicana sotto i Visconti si rimanda a G. Cariboni, *Comunicazione simbolica e identità cittadina*.

³⁵⁰ L. Dorez, *La canzone delle virtù e delle scienze*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1904; S. de Laude, *Una storia bolognese: sulla Canzone delle Virtù e delle Scienze di Bartolomeo de' Bartoli*, «Quaderni di filologia romanza», 25, (2017), pp. 87-131.

³⁵¹ L. Dorez, *La canzone delle virtù e delle scienze*, pp.30-31. G. Ciliberti, *Il mecenatismo musicale di Luchino e Giovanni Visconti*, in *Frammenti musicali del Trecento. Nell'incunabolo inv. 15755 N.F. della biblioteca del dottorato dell'Università degli studi di Perugia*, ed. B. Brumana, G. Ciliberti, Firenze, Olschki, 2004, p. 70-82.

³⁵² Alla committenza di Galeazzo II sono riconducibili i due madrigali, *Sotto l'imperio del possente prinze e Fenice fu' e vissi pura e morbida*.

proprio a loro la francofilia che avrebbe in seguito caratterizzato il ducato, una francofilia fatta di codici, redatti nella penisola durante il XIV secolo, ricchi di composizioni francesi (*ballades, virelais, rondeaux*), ma anche di testi trilingue (italiano, francese, latino) con diversi riferimenti al casato visconteo, e ovviamente di opere d'importazione che resero la Pavia viscontea una delle capitali della polifonia, sia italiana, sia d'Oltralpe³⁵³. Alcuni esempi di composizioni trilingue, legati a Bernabò Visconti, ricadono nell'ambito della musica; è il caso dei madrigali "*La fiera testa che d'human si ciba*" e "*En attendant sofrir m'estuet*"³⁵⁴. Diverse le ipotesi di committenza di *La fiera testa*, per le quali si rimanda al saggio di Maria Sofia Lannutti, la quale propone di collegare il madrigale a Lapo di Castiglioncho il Vecchio, amico del Petrarca e aristocratico fiorentino³⁵⁵. Quanto a «*En attendant*» e al suo senso biografico e autobiografico, molto si è scritto. Tra le interpretazioni proposte, una particolarmente interessante riguarda la possibilità che il brano potesse servire all'autore per richiedere la carica di maestro di cappella, qui criptata sotto il segnale della *fontayne* della musica, la fontana che stava al centro del parco visconteo a Pavia³⁵⁶. Naturalmente però, mancando di prove circa l'esistenza stessa di una cappella musicale, questa rimane una speculazione affascinante.

L'ideale cortigiano si presenta particolarmente evidente nelle cacce, sia che con il termine si intenda l'arte venatoria praticata dai membri delle famiglie nobili in tutta Europa, sia che ci si riferisca alle composizioni di corte. Le poesie per musica trecentesche erano solite infatti accorpare i temi della caccia a quelli dell'amor cortese, in una adattamento della più celebre

³⁵³ M. Caraci Vela, *La polifonia profana a Pavia*, p. 247. A. Ziino, *Gli "ultramontani" in Italia e la nascita dello "stile internazionale": un primo bilancio, Il mondo cortese di Gentile da Fabriano e l'immaginario musicale. La cultura musicale e artistica nel Quattrocento europeo e la sua riscoperta in epoca moderna e contemporanea*, ed. M. Lacchè, Roma, Aracne, 2008, pp. 15-27.

³⁵⁴ Il titolo del secondo madrigale è la trasposizione di una delle *devises* del Visconti.

³⁵⁵ In particolare, la versione di Niccolò si caratterizza per il suo essere composizione ibrida. Si tratta infatti di una caccia scritta sul testo di un madrigale. Il testo, attribuito anche a Petrarca, venne musicato sia da Bartolino da Padova sia da Niccolò da Perugia. M.S. Lannutti, *Polifonie verbali*. M. S. Lannutti, *Polifonie verbali in un madrigale araldico trilingue attribuito e attribuibile a Petrarca ne "La fiera testa che d'uman si ciba"*, *Musica e poesia nel Trecento italiano. Verso una nuova edizione critica dell'"Ars nova"*, ed. A. Calvia, M. S. Lannutti, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2015, pp. 45-92. Sempre in *Musica e poesia nel Trecento italiano* M. Caraci Vela riprende il più probabile contesto visconteo.

³⁵⁶ M. Pasotti, "*Le ray au soleyl: Musica alla corte pavese dei Visconti (1360-1410)*", booklet dell'omonimo cd ORF/Alte Musik, 2011; D. Fallows, *French as a courtly language in fifteenth-century Italy: the musical evidence*, «*Renaissance Studies*», 3, 4 (1989), pp. 429-441.

tradizione della *pastourelle* francese; ne sono prova i due brani “*Cum bracchi assai*” e “*Per sparverare*”³⁵⁷. Come si è probabilmente potuto intuire, narrare la storia della musica in epoca viscontea significa essenzialmente seguire i brani che per i Visconti venivano composti, specialmente in occasioni di particolare rilevanza politico-dinastica.

L’apogeo delle relazioni franco-milanesi, solitamente fatto coincidere con l’unione di Gian Galeazzo Visconti e Isabella di Valois, fu appunto un frutto delle attente politiche dinastiche del padre Galeazzo II e, tra le opere commissionate per l’occasione, non mancò la musica³⁵⁸. Diversi studiosi hanno infatti creduto di poter indicare in questa occasione il movente per la creazione del madrigale a tre voci “*Aquila altera / Creatura gentile / Uccel di Dio*”, basandosi per esempio sulle armi di Valois (piccione) e Visconti (aquila) riportate nel testo, o sulla compresenza delle misure *modus gallicus* e *modus italicus*³⁵⁹. Altri invece, vedrebbero nel testo un omaggio al potere universale come veniva narrato da Dante; in effetti Maria Caraci Vela ha identificato circa trenta riferimenti intertestuali alla Commedia, con precisi rimandi a una concezione dell’imperatore come garante di pace tipici di Dante, ma ancora una volta si può solo parlare di tesi³⁶⁰.

Più comprensibile il riferimento alla “*radia magna*”, l’insegna più facilmente riconducibile al primo duca di Milano che compare, insieme alla *devise* “*A bon droyt*”, nel canone araldico enigmatico “*Le ray au soleil*” composto da Johannes Ciconia. Databile secondo Thibault agli anni Novanta del XIV secolo, il testo contiene la descrizione della divisa del conte: una

³⁵⁷ S. Dieckmann, *Con bracchi assai, Segugi a corda, Per sparverare. The caccia at the court of the Visconti, Kontinuität und Transformation in der italienischen Vokalmusik zwischen Due- und Quattrocento*, ed. S. Dieckmann, Hildesheim, Olms Georg AG, 2007, pp. 252-279.

³⁵⁸ Legame ulteriormente rinsaldato grazie alla figlia di Gian Galeazzo, Valentina, data in moglie a Luigi I di Valois-Orléans. F. Vaglianti, *Visconti Valentina, Dizionario biografico delle donne lombarde*, ed. R. Farina, Milano, Baldini & Castoldi, 1995, pp. 1146-1148. A Valentina, appassionata arpista, viene generalmente ricondotto il *virelais* *La harpe de mélodie* di Jaques de Senleches, ulteriore prova della presenza francese in Lombardia. Questo celebre componimento è tramandato, oltre che dal codice Chantilly, da un manoscritto pavese, dove il brano è intavolato sulle corde di un’arpa (la musica è cioè notata all’interno di un’arpa le cui corde costituiscono le linee su cui sono scritte le note). F. A. Gallo, *Musica nel Castello: Trovatori, libri, oratori nelle corti italiane dal XIII al XV secolo*, Bologna, Il Mulino, 1992, pp. 68-69; D. Melini, *Musical Iconography in the Visconti Codices*, «Music in Art», XXXVII, 1-2 (2012), pp. 45-56, pp. 53-54.

³⁵⁹ O. Huck, *Music for Luchino, Bernabò and Gian Galeazzo Visconti, Kontinuität und Transformation*, pp. 247-258, p. 251.

³⁶⁰ M. Caraci Vela, *Per una nuova lettura del madrigale Aquila altera / Creatura gentile / Uccel di Dio di Jacopo da Bologna*, «Philomusica on-line» 13 (2014), pp. 1-58.

tortorella (umiltà, castità, pace) che spicca sul sole radiante (luce che illumina tutti gli uomini) e il motto “*À bon droyt*”, chiara allusione all’unione con la Francia, sebbene dal punto di vista della propaganda politica è solo dopo l’incoronazione a duca di Gian Galeazzo che l’insegna prende la funzione di strumento autopromozionale³⁶¹. Così come Cristo era la luce pronta a rischiarare la via del popolo verso la pace, così il Visconti era “un *dux*, una guida la cui missione salvifica era quella di portare pace e giustizia ai suoi soggetti, mediatore mortale e beato tra Dio e l’uomo”³⁶².

Se si dovessero ricercare più nello specifico, i motivi della presenza sui manoscritti e nelle composizioni, di emblemi, motti e divise a partire dalla seconda metà del XIV secolo, si dovrebbe necessariamente prendere in considerazione il rinnovato progetto di elevazione dello status della famiglia Visconti. Sono appunto gli eventi cardine per la dinastia come il matrimonio o la cerimonia di investitura ducale, quelli che meritano di essere celebrati, sia visivamente, sia musicalmente. Le composizioni tre-quattrocentesche per i Visconti appaiono dense di elementi aggiuntivi utili allo sviluppano del significato complessivo dell’opera: acrostici, isoritmie, relazioni numerologiche interne, canoni enigmatici, *escamotage* assolutamente non percepibili all’ascolto, ma che costituiscono di fatto una parte integrante del progetto compositivo. I paratesti, comprensibili solo a coloro i quali avessero avuto accesso alla forma scritta delle composizioni, sono indice della presenza di un codice culturale comune e sostanzialmente elitario, in cui un evento fondamentale doveva essere ricordato anche musicalmente con il madrigale composto da Antonello da Caserta intitolato *Del glorioso titolo d’esto duce*³⁶³. Una irrefrenabile ambizione aveva spinto il Visconti a ricercare la prestigiosa corona di re di Lombardia e, sebbene destinata a fallire, la potenza

³⁶¹ G. Thibault, *Emblèmes et devises des Visconti dans les œuvres musicales du Trecento, L’Ars Nova italiana del Trecento 3: Secondo convegno internazionale Certaldo 1969*, ed. F. A. Gallo, Certaldo, Centro di studi sull’Ars nova, 1970, pp. 131-160, p.158. *Le ray au soleyl* è uno dei testi redatti in lingua francese da Ciconia, nativo di Liegi. L’autore scrisse solamente tre brani su testo francese e due di questi (*Le ray au soleyl* e *Sus un’Fontayne*) contengono motti viscontei.

³⁶² F. Cengarle, *Il Sole ducale (1430): a proposito di una divisa viscontea, Il ducato di Filippo Maria Visconti, 1412-1447. Economia, politica, cultura*, ed. F. Cengarle, M. N. Covini, Firenze, Firenze University Press, 2015, pp. 231-246, p. 238.

³⁶³ *Le composizioni francesi di Filippotto e Antonello da Caserta tràdite nel Codice Estense α.M.5.24*, ed. C. Vivarelli, Pisa, ETS, 2005, in particolare pp. 15-16.

con cui il conte di Virtù propagandò la sua pretesa sfociò comunque nell'ottenimento del titolo ducale di cui il brano è testimone.

La stessa brama di innalzare lo status del casato venne tramandata agli eredi, ivi compresi gli Sforza, nonostante in quest'ultimo caso la questione si faccia più delicata. Comunque sia, succeduto al padre dopo la triste parentesi del governo di Giovanni Maria, Filippo Maria Visconti non diede sfoggio di particolare apprezzamento per la musica. Sono poche le committenze in ambito musicale a lui ascrivibili; tra queste "*Pres du Soleyl*", al cui interno compare un'impresa, databile al 1426 e composta da Matteo da Perugia³⁶⁴. Lo stesso Matteo venne poi eletto primo maestro di cappella del duomo di Milano a partire dal 1402³⁶⁵.

Se fino ad ora non è stata fatta menzione di musica sacra o di istituzioni musicali assimilabili a una cappella musicale, ciò è dovuto essenzialmente alla mancanza di fonti che ne indichino l'esistenza. Non mancano riferimenti a strumentisti e compositori certo ma, fatta salva l'ipotesi legata a «*En attendant*», che suggerirebbe la presenza di una cappella di cui divenire maestro, nulla lascia intendere per i Visconti la presenza di un *patronage* musicale legato alla dimensione sacra³⁶⁶. Si deve quindi guardare al cattedrale di Milano e alla comunità ambrosiana per trovare tracce di composizioni liturgiche durante il XIV secolo poiché la musica del duomo nasce, di fatto, con il duomo. Nel 1394 è già fatta menzione dell'organista *Montis a Prato*³⁶⁷. Segue di lì a poco la nomina dalla Fabbrica a *Magister a Cantu e dischantor* di Matteo da Perugia o *Perusio* (così lo indicano le fonti da cui si ricavano anche i dati relativi al suo stipendio, 4 fiorini al mese per cantare durante le messe solenni e i vespri)³⁶⁸. Originario della Toscana, Matteo si addottorò alla Sorbona, ed ebbe quindi contatti con l'arte musicale francese. Una volta rientrato in patria, ottenne probabilmente

³⁶⁴ Basti pensare che un testo come *Il ducato di Filippo Maria Visconti, 1412-1447. Economia, politica, cultura* non riporta cenni alla musica in nessuna forma. M. Pasotti, "*Le ray au soleyl*", p.7.

³⁶⁵ Giuliano Di Bacco, *Court and Church Music in 14th and 15th Century Milan, A companion to late medieval and early modern Milan: the distinctive features of an Italian state*, Boston, Brill, 2015, pp. 285-306, p.293.

³⁶⁶ Per il ducato di Gian Galeazzo Visconti, sebbene non si tratti propriamente di cantori di cappella, alcuni vescovi educati nello Studium pavese, vennero destinati ai territori di recente acquisizione allo scopo di mantenerne un più saldo controllo, confermando una funzione amministrativa del clero.

³⁶⁷ C. Sartori, *La musica nel Duomo e alla corte sino alla seconda metà del '500, Storia di Milano, IX*, pp. 721-895, p. 725.

³⁶⁸ L. Tunesi, *Bells and Trumpets, Jesters and Musici: Sounds and Musical life in Milan under the Visconti*, dattiloscritto, 2019, (disponibile all'URL: <http://www.examenapium.it/cs/biblio/Tunesi2019.pdf>), pp. 10-12.

grazie alle sue abilità la cattedra di musica alla scuola pubblica del duomo di Milano, presso la quale venne chiamato ad insegnare a chiunque volesse frequentare le sue lezioni, mentre a lato ricevette il compito di istruire tre giovani talentuosi per ricoprire il ruolo di voci bianche durante le celebrazioni³⁶⁹. Nel 1414 il suo nome riappare nei documenti della Fabbrica dopo un periodo di vacanza, collocato tra il 1407 e il 1414, in cui il maestro era stato sostituito da due anonimi cantori disposti a dividersi le spettanze del *magister*³⁷⁰. Non che prima fosse particolarmente presente nella vita della Fabbrica. Sono note le rimostranze del capitolo verso i compensi goduti, ma non guadagnati, dal *magister*, ospite per mesi dell'arcivescovo Pietro Filargo di Candia a Pavia nel 1406³⁷¹. Fu un idillio durato molto poco. Già nell'ottobre 1416 Matteo scomparve dalle carte del duomo per non ricomparire più, lasciando al suo posto Ambrosino da Pessano *biscantor*, il quale reggeva l'istituzione senza poter vantare il titolo di *magister*, passato nel 1425 a quello che è considerato il secondo maestro di cappella ufficiale del duomo, l'avignonese Bertrand Ferragut³⁷². *Don Beltrandus de vignone*, in servizio fino al 1430, manteneva uno stipendio simile a quello di Matteo da Perugia e, com'era già accaduto, quando decise di lasciare Milano il suo salario venne ridistribuito tra tre altri cantori: "*Ambrosius de Machis archipresbyter, Jacobus de Laneziis, canonicus canonicae decumanorum Mediolani, et Beltraminus de Villa rector ecclesiae sancti Victoris ad quadraginta martyres Mediolani*"³⁷³. Negli anni Trenta del XV secolo la cappella musicale del duomo contava dunque quattro cantori: Oltre ad Ambrogio Macchi, Giacomo Lanezzi e Beltramino Villa, Ambrosino da Pessano continuò a mantenere le sue funzioni e, sebbene mai ufficialmente, l'anzianità di servizio dovette renderlo di fatto il nuovo maestro della cappella del duomo. Rimasto in attività fino al 1442, quando i registri mostrano i nomi di

³⁶⁹ C. Sartori, *Matteo da Perugia e Bertrand Ferragut i due primi Maestri di Cappella del Duomo di Milano*, «Acta Musicologica», 28 (1956), pp. 12-27, p. 14.

³⁷⁰ Se ne trova traccia ancora entro il 1418 in una lamentela di Ambrogio da Pessano, scontento delle differenze di salario. Da Pessano fu *magister* dal 1411 e da Matteo aveva ereditato le mansioni da svolgere.

³⁷¹ Nel 1407 Matteo aveva lasciato la carica, probabilmente per seguire il Filargo, futuro papa Alessandro V. Quando ricompare a Milano, nel 1414, riprende il proprio posto affiancato da prete Ambrosino. C. Sartori, *Matteo da Perugia e Bertrand Ferragut*, pp. 15-18.

³⁷² Si tratta di un compositore noto, contemporaneo di Dufay e di cui sono rimaste diverse composizioni su testo sacro e profano. C. Sartori, *La musica nel Duomo*, p. 733.

³⁷³ C. Sartori, *Matteo da Perugia e Bertrand Ferragut*, p. 25.

Nicolaus de Comitibus, *bischantator*, Moysino da Besana e Donato da Lugano (quest'ultimo sostituito da Santino Taverna nel 1444) Ambrosino condusse la cappella per decenni senza averne il titolo, assicurandone comunque il corretto funzionamento³⁷⁴.

Ora, come l'evidenza documentaria suggerisce, il generale disinteresse dei duchi nei confronti del *patronage* musicale, superato da altre forme autocelebrative ritenute più efficaci, dovette perdurare fino all'ultimo membro della dinastia. Anche Filippo Maria Visconti non viene infatti ricordato per lo straordinario gusto musicale, bensì per altre iniziative, segnatamente nell'ambito dell'edilizia sacra³⁷⁵. Ciò nondimeno, il classico esempio della cattedrale di Santa Maria Nascente si presta a definire un modello di committenza religiosa viscontea, certo più incline a intervenire sullo spazio urbano, ma comunque attenta a non trascurare gli aspetti inerenti alla sacralità³⁷⁶.

Chiaramente l'assenza di composizioni sacre esplicitamente ascrivibili ai signori di Milano non permette di intuire fino a che punto questi intendessero avvalersi della musica per fini politici. Si può ipotizzare, però, tenendo conto della scelta di delegare al duomo l'istituzione di una cappella musicale, che la decisione di non investire nelle composizioni di carattere sacro fosse voluta e, quantomeno nella Penisola, condivisa. In Europa non mancavano certo esempi illustri da seguire, come la Francia, la Borgogna o l'Inghilterra. Resta tuttavia vero che, eccezion fatta per il vicino ducato di Savoia dove aveva, tra gli altri, prestato servizio Dufay³⁷⁷, il *patronage* musicale a Milano e in altre corti nord-italiane si concentrò piuttosto

³⁷⁴ L. Tunesi, *Bells and Trumpets, Jesters and Musici*, p.12.

³⁷⁵ S. Buganza, *Note su Filippo Maria Visconti committente d'arte, Il ducato di Filippo Maria Visconti*, pp. 247-284; M. Visioli, *Le cappellanie fondate da Filippo Maria Visconti a Cremona e nel ducato (1434). Dotazione e corredo liturgico*, i «Archivio storico lombardo», 140 (2014), pp. 351-373.

³⁷⁶ Sebbene ora si veda nella fondazione del duomo un'iniziativa nettamente popolare, il successivo interessamento da parte dei Gian Galeazzo prima, e di Filippo Maria poi, serve comunque a illustrare la volontà dei Visconti di partecipare, creando un nuovo polo di attrazione per la cittadinanza in aperta contrapposizione alla basilica di S. Ambrogio, di più antica tradizione, ma inevitabilmente legata all'ideale della *communitas* milanese. E. Welch, *Art and Authority in Renaissance Milan*, New Haven-London, Yale University Press, 1995; P. Grillo, *Nascita di una cattedrale. 1386-1418: la fondazione del Duomo di Milano*, Milano, Mondadori, 2017; *La memoria di Ambrogio di Milano: usi politici di una autorità patristica in Italia (secc. V-XVIII)*, ed. P. Boucheron, S. Gioanni, Parigi-Roma, Publications de la Sorbonne, 2015. Per le donazioni alla Fabbrica da parte del Visconti si rimanda a S. Buganza, *Note su Filippo Maria Visconti committente d'arte*, in particolare pp. 265-267.

³⁷⁷ M. Bouquet, *La cappella musicale dei duchi di Savoia dal 1450 al 1500*, «Rivista Italiana di Musicologia», 3, 2 (1968), pp. 233-285.

sugli *ensemble* strumentali e sulla musica vocale laica. Tale scelta potrebbe legarsi a ragioni di tipo economico dati gli stipendi più bassi di trombetti e pifferi, oppure più semplicemente non si comprese immediatamente la possibilità di identificare il mantenimento di una cappella personale di cantori con un'espressione di potere. Sarebbero stati poi gli Sforza, in particolare Galeazzo Maria, a comprendere e sfruttare appieno il potenziale della musica come veicolo per trasmettere l'immagine di un principe colto e devoto.

3. Agli Sforza

Sin da subito, l'abile Francesco Sforza fece sua la lezione di Filippo Maria indirizzando le proprie committenze a Cremona e all'unione con Bianca Maria Visconti. Celebrato nell'ottobre 1441 a S. Sigismondo, il lieto evento portò infatti alla fondazione di una cappella nel 1463, dedicata proprio in quella stessa chiesa³⁷⁸. Primo grande tema della propaganda sforzesca, l'unione matrimoniale tra Visconti e Sforza venne sempre associata, per Francesco, all'esaltazione dell'uomo d'armi, sia in modo esplicito, sia per allusione. Così, forse anche per rievocare il suo essere avvezzo alla guerra, il duca preferì circondarsi di pifferi e trombetti, che a Milano erano distinti in due gruppi: uno comunale, composto da sei elementi, e uno di corte, ammontante a diciotto, ma in continua espansione dal 1463³⁷⁹. Infatti, solo tre anni dopo l'ultimo elenco concernente suonatori di strumenti a fiato avrebbe registrato venti tra trombettieri e pifferi, quasi tutti provenienti dal nord, come ad esempio il Giovanni Piccinino de Alemannya segnalato da Motta per il 1460³⁸⁰.

A fianco della musica di rappresentanza, un altro tipo di sonorità era chiamata a riscaldare la vita più intima della corte: quella degli strumenti a corde³⁸¹. La passione per la musica "da camera" del duca Sforza, e in particolare per il liutista Pietro Bono, si concretizzava sia nelle richieste rivolte alla corte ferrarese con l'intento di ingaggiarlo, sia con i diversi inviti a corte, rivolti al Bono nella speranza di convincerlo a restare e, anche se non si riuscì mai ad averlo

³⁷⁸ L. Giordano, *L'autolegittimazione di una dinastia*, pp. 9-10.

³⁷⁹ E. Motta, *Musici alla corte degli Sforza*, p. 36; G. Barblan, *Vita musicale alla Corte Sforzesca*, p. 788.

³⁸⁰ I tedeschi erano particolarmente apprezzati e già diffusi sul territorio. Per esempio, un piffero tedesco compare negli elenchi fiorentini del 1399. T. J. McGee, *In the Service of the Commune: The Changing Role of Florentine Civic Musicians, 1450-1532*, «The Sixteenth Century Journal», 30, 3 (1999), pp. 727-743, p. 732.

³⁸¹ Il primo liutista a essere citato in un documento sforzesco è un tedesco, Matteo, presente a corte dal 1445 al 1455. G. Barblan, *Vita musicale alla Corte Sforzesca*, p. 802.

stabilmente a corte, l'alta opinione che se ne aveva gli procurò comunque un incarico da insegnante³⁸². Ad accompagnare i liuti non mancavano viole e arpe, tuttavia, lo strumento più importante, soprattutto per l'intrinseca simbologia, fu sempre l'organo³⁸³. Ad esso il duca si interessò ancor prima di ottenere il titolo quando, nel 1449, aveva garantito un salvacondotto al *magister organorum* Guglielmo da Reggio, di passaggio con strumenti di lavoro e servitori³⁸⁴. Lo stesso occhio di riguardo lo aveva la duchessa Bianca Maria, sebbene più specificatamente rivolto alle vicende del duomo, per il quale arrivò a raccomandare maestro Donato Ferrari dopo la morte del *magister* titolare nel 1450³⁸⁵. Sempre alle premure della duchessa si dovette la nomina del successore di Ferrari, che nel 1462 aveva lasciato l'incarico (non è noto se per avvenuto decesso o volontariamente). Più diffuso il *patronage* dello Sforza, promotore e finanziatore del restauro degli organi di S. Nazaro e S. Ambrogio, oltre che di quello della cattedrale³⁸⁶.

Quanto ai cappellani, nel 1459 il duomo vide prender servizio i primi francesi. Filippo Gallico, di indubbia provenienza aveva aperto la via, seguito poi da Judocho de Fransul e dagli altri. La cappella, non ancora posta sotto la guida di un vero *magister*, proseguiva le attività in maniera abbastanza caotica, tant'è che, giunti al dicembre del 1461, la situazione precipitò, portando allo scoppio di una grande crisi. Tutti i cantori si rifiutarono in massa di celebrare S. Ambrogio nel giorno della festa del patrono, e lo stesso avrebbero fatto l'anno seguente, provocando così le ire del capitolo che licenziò tutti, salvo poi incaricare Santino Taverna di ricostruire l'istituzione³⁸⁷. Il prete e *biscantor* Santino Taverna era entrato la prima volta nella Cappella del duomo nell'aprile del 1444 per volere di Francesco Sforza, e lì rimase fino alla morte, sopravvenuta nel 1492, portando finalmente un po' di pace all'interno

³⁸² Venne infatti chiamato a istruire due liutisti, Antonio da Brescia e Picinardi. L. Lockwood, *Pietrobono and the instrumental tradition at Ferrara in the fifteenth century*, «Rivista italiana di Musicologia», 10 (1975), pp. 115-133, p. 117. W. F. Prizer, *Music at the Court of the Sforza*, p. 148.

³⁸³ Su viole e arpe si vedano G. Barblan, *Vita musicale alla Corte Sforzesca*, pp. 804-806; E. Motta, *Musici alla corte degli Sforza*, pp. 55-56.

³⁸⁴ C. Sartori, D. Stevens, *Organs, Organ-Builders, and Organists in Milan, 1450-1476: New and Unpublished Documents*, «The Musical Quarterly», 43 (1957), pp. 57-67; p. 58.

³⁸⁵ Lo stesso Donato avrebbe poi vinto il concorso pubblico indetto dal capitolo il 9 agosto. *Ibidem*.

³⁸⁶ Per restaurare l'organo della cattedrale Francesco aveva ingaggiato Bernardo d'Alemagna, il quale si trovava allora a Brescia. Purtroppo, però, il duca non sarebbe mai riuscito a vedere lo strumento compiuto dato che, al momento della sua morte, Bernardo lo stava ancora ultimando. W. F. Prizer, *Music at the Court of the Sforza*, p. 150.

³⁸⁷ C. Sartori, *La musica nel Duomo*, p. 735.

dell'istituzione. Sedata la crisi, i cantori vennero riassunti nel gennaio 1463 con la promessa di osservare le prescrizioni contenute nei "*Capitula per biscantores observanda*", il primo embrionale statuto della Cappella.

I tempi erano ormai maturi per una emancipazione della corte dalla cattedrale, così l'anno seguente, il cantore e *familiare* Donato Cagnola venne incaricato di cercare alcune voci per la erigenda cappella ducale³⁸⁸. Probabilmente ben voluto dal duca, Cagnola fu oltretutto autore di un "*Librazolo de diversi soneti facti per Donato Cagnola musico ducale*", composto per il giovane Galeazzo Maria Sforza, il più devoto tra i figli di Euterpe³⁸⁹.

4. Galeazzo Maria Sforza

"Atende benissimo ad imparare cantare et à imparato octo canti francesi e oni di ni impara de li altri, e tute queste cose impara cum suo grandissimo piacere", questo scriveva il precettore Scaramuccia Balbo a Francesco Sforza per informarlo sui progressi nell'educazione del primogenito Galeazzo Maria³⁹⁰. Di vitale importanza per qualunque principe, ma a maggior ragione per una così giovane agnazione, la formazione del futuro duca merita un approfondimento sia perché permette di comprendere le motivazioni alla base di alcune scelte di *patronage*, sia in quanto testimonianza di come veniva educato un futuro aspirante alla corona. Particolarmente utili in questo caso le missive che, oltre a riportare preziosi dettagli sulle preferenze del principe, potevano divenire vero e proprio strumento educativo, come nel caso della lettera dell'umanista Flavio Biondo inviata da Roma del novembre 1458, in cui vengono indicate al giovane erede le due vie da seguire per

³⁸⁸ A Donato è per esempio dovuto l'ingresso a corte di *Thodeschino* musico, precedentemente impiegato a Bologna. G. Di Bacco, *Court and Church Music in 14th- and 15th- Century Milan, A companion to late medieval and early modern Milan*, pp. 285-306, p. 295.

³⁸⁹ Il cantore non si sarebbe allontanato dalla corte alla morte di Francesco. Ricompare infatti più avanti negli elenchi degli stipendiati da Galeazzo Maria. G. D'Agostino, "*Più glie delectano canzone veneciane che francese*": *Echi di poesia italiana alla corte napoletana di Alfonso il Magnanimo*, «Musica Disciplina», 49, (1995), pp. 47-77, p.54.

³⁹⁰ A. Cappelli, *Guiniforte Barzizza maestro di Galeazzo Maria Sforza*, «Archivio storico lombardo», 3, 1 (1894), pp. 399-442, p. 405.

giungere alla vera grandezza: l'attenzione per arti e lettere, e il valore militare, temi questi già parte di un'eredità paterna³⁹¹.

Con scopo di inserirsi appieno nell'ottica di un futuro governante il giovane duca venne iniziato alle arti e alla politica molto giovane, all'età di sei anni, quando gli venne affidato il compito ad accogliere i dignitari in visita. La prassi dei ricevimenti, prevedendo l'intrattenimento degli ospiti con banchetti e spettacoli, doveva rappresentare una ulteriore occasione di arricchimento culturale per l'erede, il quale ebbe modo così di fare esperienza sia politica, sia musicale³⁹². Gli eventi di una certa rilevanza, però, non accadevano solo a Milano, ragion per cui, non molto tempo dopo Galeazzo cominciò a spostarsi per compiere una serie di ambascerie, ovviamente accompagnato dal fedele precettore Barzizza³⁹³. Fu nel corso di una di queste visite, per l'esattezza a Firenze, che Galeazzo Maria poté assistere alla *performance* del liutista celebre Antonio Guido, iniziando così a intuire cosa poteva voler dire, nell'ambito delle relazioni pubbliche, poter ospitare dei professionisti di valore³⁹⁴. Altri esempi in tal senso non sarebbero mancati in seguito, tutti utili confermare una familiarità dell'erede sforzesco con l'*ars musicae* che presto sarebbe diventata motivo di ammirazione. Terminato dunque l'apprendistato nel 1461, ma ancora affiancato dal primo segretario Cicco Simonetta, Galeazzo poté dedicarsi completamente alle faccende del ducato³⁹⁵. Francesco Sforza guardava allora verso la Francia in cerca di un appoggio, e l'occasione della guerra del Bene pubblico dovette apparirgli propizia per rinsaldare l'alleanza, ragion per cui il figlio venne inviato Oltralpe. Marte e Venere occupavano insieme la mente del condottiero,

³⁹¹ Per il condottiero la necessità di costruire un'identità viscontea o lombarda, senza però dimenticare il passato, era il fondamento su cui far poggiare la legittimità della propria stirpe. P. Rosso, *La scuola nelle corti tardomedievali dell'Italia nord-occidentale: circolazione di maestri e di modelli*, «Mélanges de l'École française de Rome - Moyen Âge», 2015, (Disponibile all' URL: <http://journals.openedition.org/mefrm/2414>), p. 24; L. Giordano, *L'autolegittimazione di una dinastia*, p. 11; M. Ferrari, "Per non mancare in tuto del debito mio": *l'educazione dei bambini Sforza nel Quattrocento*, Franco Angeli, Milano, 2000, in particolare p. 21.

³⁹² Sono pochi i contributi della letteratura dedicati alla musica in ambito diplomatico. Si vedano comunque D. Fiala, *Le prince au miroir des musiques*; D. Fiala, F. Vendrix, *Musique, pouvoir et légitimation*, pp. 375-422. Più in generale si veda *Music and Diplomacy from the Early Modern Era to the Present*, ed. R. Ahrendt, M. Ferraguto, D. Mahiet, New York, Palgrave Macmillan, 2014.

³⁹³ F. Vaglianti, *Abbiategrosso, culla di Stirpe ducale, Rinascimento ritrovato. La chiesa e il convento di Santa Maria Annunziata di Abbiategrosso*, a cura di P. De Vecchi e G. Bora, Milano, Skira, 2007. pp. 233-262, p. 237.

³⁹⁴ N. Pirrotta, *Musica e orientamenti musicali nell'Italia del Quattrocento, Musica tra medioevo e rinascimento*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 212-249, p. 228

³⁹⁵ F. Vaglianti, *Abbiategrosso, culla di Stirpe ducale*, pp. 240-243.

il quale contemporaneamente cercava di affrettare le pratiche per il matrimonio del suo primogenito con Bona di Savoia, avvenuto solo dopo la sua morte³⁹⁶. D'altro canto, per Galeazzo stesso esibire il proprio valore sul campo, ma anche a corte, avrebbe significato rendersi degno, una volta di più, di succedere al padre.

Il passaggio di testimone appena un anno dopo, nella primavera del 1466, costrinse però Galeazzo ad un brusco rientro. In Francia aveva però potuto godere dell'ospitalità del re, della quale avrebbe fatto tesoro più avanti quanto, libero dalla tutela, avrebbe finalmente potuto plasmare la corte a suo piacimento. La prima parte del governo del novello duca si svolse dunque sotto la tutela della madre Bianca Maria, almeno fino a quando le evidenti differenze d'opinione non portarono Galeazzo a cambiare residenza per emanciparsi definitivamente³⁹⁷. Un cogente gioco di risignificazione degli edifici cari alla repubblica aveva precedentemente portato Francesco Sforza a intervenire in maniera più netta sullo spazio urbano, uno spazio in cui il simbolo della *civitas* per eccellenza, il broletto vecchio, era divenuto la dimora del condottiero, più attento del figlio a non ostentare la sua condizione di superiorità nei confronti dei cittadini, specialmente dopo l'avvio dei lavori di rifacimento del castello. Tali preoccupazioni, che erano state alla base dell'atteggiamento prudente degli stessi Visconti, non avrebbero però condizionato Galeazzo Maria che, trasferitosi con la corte al castello di Porta Giovia, diede avvio alla decorazione pittorica delle sale, affrescate con scene di gusto prettamente francese³⁹⁸. Naturalmente, il programma decorativo della cappella musicale di stile tardogotico, si pose anch'esso a esaltazione del principe e della corte; una volontà del duca di riallacciarsi a modelli d'Oltralpe che si mostra evidente nelle scelte cromatiche e stilistiche, con l'impiego di una simbologia celeste tesa a

³⁹⁶ G. Chittolini, *Di alcuni aspetti della crisi dello Stato sforzesco, Milano e Borgogna: due stati principeschi tra Medioevo e Rinascimento*, ed. J. M. Cauchies, G. Chittolini, Roma, Bulzoni, 1990, pp. 22-34. F. Vaglianti, *Galeazzo Maria Sforza, duca di Milano, Dizionario Biografico degli Italiani*, LI, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1998, pp. 398-409.

³⁹⁷ F. Vaglianti, *Il Principe e il partito della Fortuna. Esempi di rinnovamento urbanistico nella Milano sforzesca, Libri, e altro. Nel passato e nel presente*, ed. G. Merlo, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2006, pp. 467-468.

³⁹⁸ G.A. Dell'Acqua, *Le arti figurative: tradizione e modernità nella politica culturale sforzesca*, in *Gli Sforza a Milano e in Lombardia e i loro rapporti con gli Stati italiani ed europei. Atti del convegno internazionale (Milano, 18-21 maggio 1981)*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1982, pp. 581-597, in particolare 587.

presentare Galeazzo e il suo potere come sacri e necessari³⁹⁹. In questo frangente le preoccupazioni per le finanze dello stato e per i fragili equilibri delle alleanze erano ancora troppo opprimenti, abbastanza per non permettere sostanziali cambiamenti nella cappella musicale, rimasta di modeste dimensioni⁴⁰⁰. Solo dopo la morte della madre, finalmente libero di attuare i suoi piani, il duca avrebbe dato seguito all'idea di creare una nuova istituzione musicale, sancita dall'ordine per l'istituzione di un organico di corte che avrebbe reso Milano, almeno per un decennio, la capitale dell'*Ars musicae*. Spetta ancora una volta a Corio il merito di aver colto lo spirito che animò il duca all'epoca della creazione del suo *ensemble*. Si legge nella *Storia di Milano*:

“Assai se delectava el Duca di canto. Il perchè tenea circha trenta cantatori oltramontani onorevolmente stipendiati da lui, e tra questi havea uno per nome Cordiero, al quale dava per suo stipendio cento Ducati il mese. Tanti ornamenti di cappella havea che ascendevano al pretio di cento mila ducati”⁴⁰¹.

La predisposizione per la musica mostrata in infanzia, unita alla frequentazione degli ambienti francesi, si mescolano in questo breve accenno alla cappella musicale, confermando una peculiare declinazione dell'idea di fastosità tipica della seconda metà del Quindicesimo secolo. “*Maxima in regibus principibusque virtus*”, la magnificenza sforzesca si esprime principalmente in musica, con l'intento di ottenere quell'ammirazione per il culto della bellezza che era divenuto il vero segno della virtù del principe, quindi della sua liceità a discapito di denari o alleanze politiche⁴⁰².

Si può far risalire al matrimonio tra il duca e Bona di Savoia il primo atto dove la componente musicale si dimostra preponderante. Anticipata per procura ad Amboise il 12 maggio 1468, e celebrata a Milano il 7 luglio, l'unione doveva apparire un'occasione ideale

³⁹⁹ E. S. Welch, *The Image of a Fifteenth-Century Court: Secular Frescoes for the Castello di Porta Giovia, Milan*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 53 (1990), pp. 163-184.

⁴⁰⁰ E. S. Welch, *Sight, Sound and Ceremony*, p. 160.

⁴⁰¹ E. Motta, *Musici alla corte degli Sforza (Ricerche e documenti milanesi)*, «Archivio storico lombardo», 14 (1887), pp. 29-642, 278-340, 514-561, p. 31.

⁴⁰² Citazione dal *De regno et regis institutione* di Francesco Patrizi. Sulla magnificenza del principe rinascimentale si vedano le considerazioni in A. Arcangeli, *Ludicità e potere nello spazio della corte rinascimentale, Festa e politica e politica della festa nel Medioevo: atti del convegno di studio svoltosi in occasione della XVIII edizione del Premio internazionale Ascoli Piceno, Ascoli Piceno, Palazzo dei Capitani, 1-2 dicembre 2006*, ed. A. Rigon, Roma, Istituto storico italiano per il Medio Evo, 2008, pp. 137-150.

sia per i cantori, sia per il mecenate milanese⁴⁰³. I primi potevano infatti esibire le loro doti e cercare di ottenere un ingaggio, mentre il duca poteva selezionare le voci ritenute migliori e più adatte alla sua corte⁴⁰⁴. Fu così per una cantatrice di nome Anna, giunta a Milano accompagnata da una raccomandazione del marchese Guglielmo di Monferrato con l'aspirazione di esibirsi durante la festa di nozze, probabilmente senza successo⁴⁰⁵. Al contrario, Antonio Ponzo e Raynero, giunti al seguito della duchessa di Calabria sebbene di fatto fossero membri della cappella musicale di re Ferrante d'Aragona, trovarono a Milano una nuova opportunità di guadagno, tant'è che appena un anno dopo vennero accolti nell'*ensemble*⁴⁰⁶. La prima iniziativa volta a incrementare il numero dei cappellani riguardava dunque due membri già appartenenti ad un'altra corte, ingaggiati grazie all'intermediazione dall'ambasciatore sforzesco a Napoli, per i quali venne stanziato il pagamento di tre stipendi anticipati, vale a dire trenta ducati ciascuno⁴⁰⁷. Rimasti a Milano per diverso tempo, come dimostrano gli elenchi dei pagamenti dell'anno 1474, questi cantori percepivano due salari differenti: ad Antonio venivano versati dieci ducati per mese, sempre con un anticipo equivalente a tre mesi; mentre Raynero vide il suo salario ridursi a quattro ducati per mese⁴⁰⁸. Non si intenda però l'ingaggio dei napoletani come il segnale delle future imprese. Mentre i due cantori prendevano il loro posto a corte un altro, Filipeto Romeo, veniva rilasciato⁴⁰⁹.

5. *Nascita e formazione della cappella musicale*

Il progetto di creare una rinomata istituzione musicale non mirava ad ottenere la maggiore quantità di cantori disponibili ma, stando alle parole di Giovanni Arcimboldo, vescovo di

⁴⁰³ Sempre in questa occasione vennero inviati a Milano non meno di cinquanta tra pifferi e trombetti, a dimostrazione dei rapporti cordiali con le altre corti, che con l'invio dei propri strumentisti omaggiavano la nuova coppia e confermavano i rapporti di alleanza.

⁴⁰⁴ D. M. Buono de Mosquita, *Bona di Savoia, duchessa di Milano*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, XI, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1978, pp. 469-483.

⁴⁰⁵ E. Motta, *Musici alla corte degli Sforza*, p.299. Si veda anche B. J. Blackburn, *Anna Inglese and Other Women Singers in the Fifteenth Century: Gleanings from the Sforza Archives, Sleuthing the Muse: Essays in Honor of William F. Prizer*, ed. K. K. Forney, J. L. Smith, Festschrift Series No. 26; Hillsdale, Pendragon Press, 2012, 237-252.

⁴⁰⁶ A. W. Atlas, *Music at the Aragonese court of Naples*, Cambridge, Cambridge university press, 1985, pp. 40-41.

⁴⁰⁷ G. Barblan, *Vita musicale alla Corte Sforzesca*, p. 820; *Music and Patronage in the Sforza court*, pp. 57-58.

⁴⁰⁸ *Music and Patronage in the Sforza court*, pp. 101-102.

⁴⁰⁹ E. S. Welch, *Sight, Sound and Ceremony*, p. 162.

Novara e ambasciatore sforzesco a Roma: “quelli che facessero al proposito de Vostra Excellencia che fosseno perfecti, como so quella li voria”⁴¹⁰. Per questo, lungo tutto il corso del governo galeazesco è possibile osservare assunzioni e rilasci, o periodi di vacanza per i motivi più diversi, tra i quali la ricerca di altri cantori. A tal proposito, già al 15 ottobre 1469, a poco più di un anno dalle fastose nozze, Raynerio veniva inviato in Inghilterra con una lettera per re Edoardo IV; in essa si legge di come il musicista fosse stato inviato allo scopo di procurare “*cantores et musicos necessarios nobis [...] qui nobis cantu et musica satisfaciant*”⁴¹¹. Parallelamente, a corte si proseguivano altre attività di ricerca, portate avanti grazie soprattutto all’operato degli ambasciatori residenti nei centri di potere europei che, oltre a informare Galeazzo delle cerimonie altrove in uso, organizzavano occasioni di incontro tra Milano e i cantori. Con l’intento appunto di esaminare possibili nuovi elementi, a dicembre dello stesso anno Galeazzo mandò a chiedere dal suo ambasciatore in Savoia, Antonio Appiano, l’intera cappella della duchessa di Savoia, specificando l’esigenza che questi si trovassero già a Novara al momento del suo arrivo nella città⁴¹².

Questo atto, più dell’invio del cantore napoletano in Inghilterra, segna secondo Merkle l’avvio di un periodo caratterizzato da massicci ingaggi, condotti a discapito delle altre corti, a partire appunto da quella savoiarda⁴¹³. Più interessante la successiva richiesta del gennaio 1472, in cui dall’intero gruppo di cantori savoiardi venivano esclusi i *pueri*, elemento allora di gran moda e spesso sfruttato nelle esecuzioni polifoniche. Delle considerazioni a riguardo sono d’obbligo. A proposito della mancanza di interesse per i piccoli cantori, Guglielmo Barblan ha ipotizzato che i putti del duomo assolvessero la funzione in maniera soddisfacente, rendendo di fatto inutile assumerne di propri⁴¹⁴. Il duca di Milano non fu però il solo a compiere questa inusuale scelta. In Borgogna, Carlo il Temerario aveva emanato, nel 1469, un’ordinanza relativa alla cappella musicale in cui la distribuzione delle *haultes voix* minime da garantire avrebbe dovuto attestarsi a sei, optando però per l’ingaggio

⁴¹⁰ L. Matthews, *Competition for Court Musicians: The Recruitment Scandal of 1473*, «Arte Lombarda», Nuova serie, 124, 3 (1998), pp. 55-57, p. 57.

⁴¹¹ E. Motta, *Musici alla corte degli Sforza*, p. 301.

⁴¹² *Ivi*, p. 302.

⁴¹³ *Music and Patronage in the Sforza court*, p. 33.

⁴¹⁴ G. Barblan, *Vita musicale alla Corte Sforzesca*, p. 820.

di falsettisti al posto dei piccoli, seguito in questo dallo Sforza⁴¹⁵. Eppure, in Borgogna i *pueri* erano stati parte *dell'entourage* fino all'epoca del padre di Carlo, Filippo il Buono, mentre altre corti non esitavano a investire cifre importanti per poter disporre dei giovani, come per esempio i 14 garzoni *todeschi*, poi sostituiti da italici, allevati a Ferrara sia per questioni di prestigio, sia per altre prettamente amministrative⁴¹⁶. Nonostante tale incongruenza, l'assenza di *enfants* non pare aver suscitato particolare interesse presso i musicologi, un po' perché avvalersi di musicisti dal prestigio riconosciuto non implicava per forza il doverli istruire, e un po' perché i *pueri* rappresentavano un costo non indifferente per la corte, oltre che un impedimento oggettivo durante gli spostamenti. D'altro canto, entrambi i potentati sentivano la necessità di esaltare la propria potenza, anche economica, per cui si ritiene che il non voler investire sui piccoli cantori fu un atto volontario, non dettato da fattori esterni come il denaro o la disponibilità a trovare dei candidati. Quanto alle eventuali motivazioni di tale gesto, se per il Valois si è ipotizzato che la fondazione del Toson d'oro, avendo favorito la formazione di una nuova *élite* cavalleresca, rese superfluo il mantenimento di una *schola* a corte, altrettanto non si può dire per Milano, dove i *pueri* vennero sempre formati dal duomo, e dove quindi mancò dal principio la volontà di investirvi⁴¹⁷. La presenza di una *schola* presso la cattedrale potrebbe naturalmente aver influito, ma non è da escludere la possibilità di una volontà emulativa nei confronti dei borgognoni, dalla cui corte il duca traeva continui spunti sia per i cerimoniali, sia per l'organizzazione della cappella musicale.

Tornando ora alla Savoia, le richieste del duca di "*odire cantare*" i membri della cappella erano sicuramente un'ottima occasione per ascoltarne le voci. Nel corso di queste visite lo

⁴¹⁵ Fellows riporta in appendice i capitoli dell'ordinanza tradotti in inglese, presentati in parte nel paragrafo relativo alla musica in Borgogna. In Merkle è possibile invece trovare un accenno alla questione delle voci alte, con la segnalazione di falsettisti. D. Fellows, *Specific information on the ensembles for composed polyphony, 1400-1474, Studies in the performance of late medieval music*, ed. S. Boorman, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, pp. 109-159, p. 149; *Music and Patronage in the Sforza court*, p. 34.

⁴¹⁶ Si veda a riguardo L. Lockwood, *Music in Renaissance Ferrara*, p. 130. Sui *pueri* in Borgogna, J. Marix, *Histoire de la musique*.

⁴¹⁷ Otto Cartellieri ha infatti rimarcato il desiderio dei duchi di Borgogna di essere supportati dalla nobiltà e non dal popolo nel suo testo sulla corte dei Valois. O. Cartellieri, *The Court of Burgundy*, p. 52. Il supporto all'amministrazione prima ottenuto dal clero venne con il tempo a ricadere sui nobili, per cui questi in origine dovettero affiancare i prelati fornendo probabilmente supporto militare. B. Schnerb, *Noblesse et pouvoir princier*, pp. 11-28.

Sforza si adoperava per impressionare favorevolmente i suoi speciali ospiti, per esempio facendo mostrare loro il castello di porta Giovia nonostante ciò fosse contrario al protocollo, o aiutandoli – è il caso di Robertus de Pirrecto- nelle questioni legali⁴¹⁸. Lo stesso cantore, identificabile come Peroto Gallo o Peroto Bernardo, sarebbe poi comparso negli elenchi di corte, a testimonianza di come l'aiuto fornito fosse servito allo scopo. Una ulteriore richiesta di poter ascoltare i cantori di Savoia venne poi avanzata nell'ottobre del 1472 con la specifica indicazione che questi dovevano presentarsi "con li libri solum senza paramenti da altare"⁴¹⁹. Tra di loro era presente l'abate e dottore in legge Antonio Guinati, *magister* della cappella savoiarda, nonché futuro *magister* di quella milanese⁴²⁰. Il suo ingresso ufficiale data almeno al dicembre 1472, sebbene sia probabile una collaborazione antecedente⁴²¹. Come si è potuto osservare per il caso di Raynero, anche Guinati aveva ricevuto il delicato compito di "desviare" dei cantori per destinarli alla cappella dello Sforza. Una sostanziale differenza però emerge. Se nel caso della missione in Inghilterra Raynero era stato preceduto da una missiva in cui si indicavano le ragioni della venuta del cantore, non così per Antonio Guinati, fuggito dalla corte della duchessa Iolanda per recarsi a Milano, da cui intratteneva rapporti epistolari con il preciso intento di convincere i suoi colleghi a raggiungerlo per godere della benevolenza del duca. La prova dei tentativi di persuasione attuati dal Guinati venne trascritta in una missiva dell'ambasciatore sforzesco in Savoia, Antonio Appiano, incaricato durante lo stesso periodo di aiutare il dottore in legge a risolvere una vertenza su un beneficio ecclesiastico conteso che riguardava proprio il *magister*. Per risolvere la questione Galeazzo Maria era arrivato a chiedere l'intervento della duchessa perché intercedesse, ma questa, risentita per l'ingrato comportamento del suo ex cappellano, aveva risposto in maniera negativa. Non avendo alcuna intenzione di agire a favore di Guinati, la duchessa si aveva anzi sfoderato una bolla papale, riaffermando la validità delle pretese dell'avversario, per poi declinare ogni responsabilità nella vicenda⁴²².

⁴¹⁸ *Music and Patronage in the Sforza court*, p. 35.

⁴¹⁹ La missiva è riportata in nota dai Merkley in *Music and Patronage in the Sforza court*, pp. 35-36.

⁴²⁰ M.T. Bouquet, *La cappella musicale dei duchi di Savoia dal 1450 al 1500*, p. 256.

⁴²¹ P. Merkley, *Musicians and their Commerce in Galeazzo's Court*, «Arte Lombarda», Nuova serie, 124 ,3 (1998), pp. 52-54, p. 52. Il cantore sarebbe poi tornato in Savoia per portare la moglie con sé a Milano.

⁴²² P. Merkley, *Musicians and their Commerce in Galeazzo's Court*, pp. 52-54.

Nonostante il tentativo dell'ambasciatore milanese Appiano di ottenere ragione attraverso la mediazione del vescovo di Vercelli, la corte non sentiva ragioni, probabilmente a causa proprio del comportamento di Guinati:

“non basta al Abbé [Guinati] ch'el sia partito nela facione ch'el è partito, ché anche ha scripto doe volte al nostro organista et ad alcun'altri di nostri chiantri [cantori] che se vogliono andare ove esso è, el loco loro sarà parechiato in modo starano bene contenti”⁴²³.

Non solo fuggitivo, ma anche ladro per conto dello Sforza, questo dovette pensare la duchessa mentre imperterrita continuava a ignorare le richieste della corte milanese. Poco dopo Thomas Leoporis, reo anche lui di aver tentato di sottrarre voci alla cappella savoiarda, passava alle dipendenze di Galeazzo. Evidentemente la duchessa Iolanda senza consenso era stato giudicato un atto di grande ingratitudine da parte dei cantori, ricompensati nondimeno dal generoso trattamento riservato loro dal duca: “in recompensatione de li soy beni perduti in Savoia”, Galeazzo sarebbe infatti arrivato a concedere a Guinati una proprietà in Valtellina del valore di quattrocento ducati l'anno⁴²⁴.

Le vicende che interessarono Galeazzo Maria e il ducato di Savoia sono lo spunto per segnalare una seconda istituzione musicale mantenuta a Milano e legata alla corte. Oltre allo Sforza, infatti, una cappella musicale più modesta veniva patrocinata dalla consorte, la duchessa Bona di Savoia⁴²⁵. Si deve comunque immaginare una certa elasticità tra le istituzioni del duca e della duchessa; per esempio, Jean Cordier, prese servizio come cappellano di Jolanda prima di essere notato dallo Sforza.

Legata alla vita di Jean Cordier è anche la vicenda più significativa dal punto di vista degli scandali diplomatici causati dalle aggressive politiche di reclutamento sforzesco. Decisamente noto in ambito musicologico, meno in quello storiografico, lo scandalo del 1473 vale la pena di essere esposto in questa sede sia per le ricadute che ebbe sul piano politico,

⁴²³ *Music and Patronage in the Sforza court*, pp.37-38.

⁴²⁴ P. Merkley, *Musicians and their Commerce in Galeazzo's Court*, p.53.

⁴²⁵ Le poche informazioni a riguardo provengono dalla documentazione, sia quella redatta dalla cancelleria, sia dai rendiconti delle spese domestiche ducali. Si componeva di soli tre cantori pagati sette ducati al mese. *Ivi*, p.50.

sia per l'importanza che riveste tutt'oggi per la comprensione del network venutosi a creare intorno a Galeazzo Maria Sforza e al suo progetto⁴²⁶.

Come era ormai consuetudine, Napoli ospitava un agente diplomatico milanese, Francesco Maletta, al quale Galeazzo si era rivolto nel 1472 per informarlo della erigenda cappella musicale e per istruirlo circa le modalità con cui avrebbe dovuto, collaborando con degli agenti appositamente inviati, sottrarre cantori a Ferrante: "mandaremo in quelle parte li presenti exhibitori per condurne certi alli nostri servitii, como da loro più chiaramente intenderay [...] in modo non payrà ne habii commisione da nuy"⁴²⁷. Memore degli screzi insorti con il ducato di Savoia, il duca fu molto premuroso nell'invitare i suoi agenti alla prudenza, tant'è che la stessa missiva riportava la richiesta di osservare la massima circospezione possibile per evitare ogni sospetto di un coinvolgimento dello Sforza nel licenziamento di eventuali cantori. La ricompensa, per coloro i quali avessero inteso unirsi alla cappella milanese, era assai sostanziosa. Oltre allo stipendio, infatti, i nuovi membri sarebbero stati destinatari di benefici e prebende, così come di doni materiali in stoffe preziose. Nonostante le ottime premesse però, ben presto si dovette prendere atto del totale fallimento degli agenti nel mantenere segreta la questione. Non è chiaro a che punto Ferrante scoprì del tentativo di furto da parte di Galeazzo, ma dovette accadere prima del 21 gennaio 1473, data della missiva con la quale Maletta aggiornava il suo signore sui tentativi di rabbonire il conte di Matalono per avere un alleato nella disputa. L'ambasciatore si era speso molto per salvare le apparenze del duca, probabilmente facendo ricadere la colpa sui poveri agenti, troppo zelanti e fuori controllo, sperando così di placare le ire del re di Napoli, decisamente turbato dalla situazione⁴²⁸. Nel frattempo, a Milano, lo Sforza cercava di persuadere l'inviato del re napoletano Antonio Cicinello della sua estraneità ai

⁴²⁶ I fatti del 1473 sono presentati in quasi ogni studio relativo alla cappella musicale di Galeazzo Maria Sforza. Molti dei documenti sono trascritti, in tutto o in parte in *Music and Patronage in the Sforza court*, pp. 41-63.

⁴²⁷ L. Matthews, *Competition for Court Musicians*, p. 55.

⁴²⁸ I rapporti tra Milano e Napoli erano stati tesi fino al 1472, anno in cui venne stipulato un contratto di matrimonio tra Gian Galeazzo Sforza e Isabella, figlia della sorella Ippolita Maria Sforza e del duca di Calabria Alfonso d'Aragona. Il duca e il re si guardavano ancora con sospetto, sebbene mantenessero formalmente l'alleanza stipulata. Riguardo alle tese relazioni tra Milano e Napoli si veda V. Iardi, *Towards the Tragedia d'Italia: Ferrante and Galeazzo Maria Sforza, friendly enemies and hostile allies, The French descent into Renaissance Italy, 1494-95: antecedents and effects*, ed. D. Abulafia, Aldershot, Variorum, 1995, pp. 91-122.

fatti. Una missiva del 29 gennaio è particolarmente significativa perché dalle scusanti del duca emergono dettagli preziosi sulle iniziative oltralpe, infatti, Galeazzo non poteva essere attratto dai cantori napoletani proprio perché ne aspettava altri dalla Normandia⁴²⁹. Grazie a tali attenuanti fu possibile convincere il duca di Matalono, non certo il re, il quale nel frattempo entrato in possesso di alcune missive compromettenti. Ancora una volta si cercò di far ricadere le colpe su altri, in particolare su “uno che sta o prathica in casa del vescovo de Novara in Roma”, sebbene fosse chiaro a tutti come ciò avvenisse “ad instantia del signor Duca per la cappella sua”⁴³⁰. Pertanto, a Maletta non restava altro da fare se non negare le accuse, nonostante gli fossero pervenute copie delle lettere incriminate. Colto da un impeto d’ira, Ferrante decise infine di licenziare i cantori incriminati per poi richiedere allo Sforza di non accettarli come gesto di solidarietà nei confronti dell’alleato. Questo punto riveste un’importanza tutta particolare sul piano politico. La richiesta di non accettare i cantori si legava ad un vero e proprio ricatto: il re possedeva alcuni importanti documenti riguardanti i legami dinastici tra i casati di Savoia – in particolare Bona- e Napoli, ma anche riguardo il duca di Forlì e l’alleanza con Milano, tuttavia non era disposto a inviarli fino a quando la questione dei traditori fosse rimasta aperta.

Le già vacillanti relazioni tra i due potentati si incrinarono sempre di più, finché l’ambasciatore a Napoli riuscì finalmente a persuadere il sovrano dell’estraneità ai fatti di Galeazzo. Risultò così abile che il duca ebbe a dire al cardinale di Novara Arcimboldo, suo agente a Roma: “De la querela che la maestà del Re fa de noi per el desviare de soi cantori, non accade dire altro, se non che la scusa formata con Francesco Maletta è stata optima”⁴³¹. Naturalmente i cantori oggetto della contesa erano partiti per Milano, forse non conoscendo quanto era accaduto, e sebbene per evitare ulteriori screzi questi non vennero mai accolti, è altrettanto vero che ciò avvenne dietro compenso di Galeazzo, il quale fece donare a ciascuno 25 ducati, a risarcimento del perduto guadagno, pregandoli di tornare a Napoli

⁴²⁹ Tocca a Thomas Laporis e Cardino Bosco reclutarli. I due erano stati spediti in Francia nel 1472 proprio con quella missione. *Music and Patronage in the Sforza court*, p. 43. L. Matthews, *Competition for Court Musicians*, p.57, nota n.9.

⁴³⁰ *Ivi*, p.55.

⁴³¹ *Music and Patronage in the Sforza court*, p. 49.

dal re. Intercettati a Roma dal vescovo di Novara, i due vennero quindi a sapere dell'impossibilità di recarsi presso il nuovo patrono, oltre che dell'oggettiva impossibilità di tornare alla corte partenopea, sebbene lo Sforza avesse chiesto al suo ambasciatore di intercedere. Nel frattempo, a Napoli, Ippolita Sforza e il consorte Alfonso duca di Calabria tentavano di perorare la causa galeazzesca. Sempre Maletta, rendendo noto l'impegno di Ippolita nel salvaguardare il duca, si premurò di elencare i cantori, tutti d'Oltralpe, da non accettare a Milano (Cornelio Picardo, Aloe de Barbanto e Gregorio de Fiandra) dopo aver parlato con il vescovo di Aversa, cappellano maggiore del re bene addentro la questione⁴³². A Milano i nomi dei tre sarebbero poi serviti per evitare di ingaggiarli, così come per accertarsi dei fuggitivi della cappella napoletana effettivamente noti al re. La campagna acquisti del duca non era infatti finita, sebbene gli spiacevoli episodi del 1473 non avessero di certo favorito le trattative in corso nella penisola. Ferrante manteneva una posizione di stallo nei confronti dello Sforza, il quale a sua volta attendeva un trattato concernente Ferrara dal valore di centinaia di ducati⁴³³.

Nel mezzo di tutte queste vicende politiche si potrebbe correre il rischio di dimenticare i poveri cantori, dimessi dalla corte napoletana e rinnegati da quella milanese. La loro situazione non doveva essere delle migliori, data l'impossibilità di trovare impiego in entrambe le corti, e probabilmente anche altrove. Purtroppo, sebbene un'identificazione precisa pare ancora lontana, è possibile ritrovare tracce di membri di altre istituzioni che potrebbero far pensare a loro. Il nome di Cornelio Picardo, ad esempio, presenta delle assonanze con Cornelio di Fiandra, ma anche Cornelio Lillo e Cornelio de Florentiis de Zelandia. Trattandosi di diversi omonimi, per i quali non sempre è possibile ricostruire una carriera, ci si limita a notare come il Cornelio detto "di Fiandra" avesse prestato servizio a

⁴³² *Ivi*, pp. 50-51.

⁴³³ Per rinsaldare i rapporti con Napoli, Ercole aveva contratto matrimonio con Eleonora, figlia di Ferrante, nel 1472. Se i rapporti con Ferrante migliorarono, quelli con Venezia si ruppero perché il matrimonio venne considerato un tradimento della loro amicizia. Gli eventi successivi ebbero naturalmente un grande impatto sulle relazioni diplomatiche, anche tra Milano e Napoli. Galeazzo arrivò persino a far scrivere lettere dal pontefice e dal duca di Urbino, minacciando di muovere contro Venezia, alleata del regno di Napoli, se non avesse ottenuto ciò che voleva. T. Dean, *Ercole I d'Este, duca di Ferrara, Modena e Reggio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLIII, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1993, pp. 97-107; *Music and Patronage in the Sforza court*, pp. 52-53.

Ferrara nel 1470 e poi ancora nel 1511, con dei periodi di servizio a Milano e a Firenze, ma non a Napoli, fatto che lo escluderebbe da una eventuale identificazione⁴³⁴. Aloe de Barbanto invece, non compare né prima né dopo, a meno di non volerlo identificare con Aloysio da Cuxago⁴³⁵. Se ne conosce solo la menzione alla corte di Napoli, dalla quale è comunque noto che provenisse⁴³⁶. Nulla è dato sapere di Gregorio de Fiandra, salvo il suo essere tenore e la sua partecipazione a un affare giudiziario nel 1472⁴³⁷. La mancanza, o esiguità, di informazioni circa eventuali nuovi impieghi dei tre, porta a considerare l'eventualità che la loro attività di cappellani fosse ormai conclusa, certamente a causa dello scandalo napoletano che ne rovinò la reputazione. Far fortuna alle spese dei signori, quindi, poteva rivelarsi un gioco pericoloso, eppure non privo di casi di successo.

Se Galeazzo Maria accettò di non accogliere i cantori oggetto della contesa, infatti, è altrettanto vero che non rinunciò all'idea di sottrarre cantori alla corte napoletana. Si dedicò quindi ad una nuova e prestigiosa preda: Jean Cordier, compositore fiammingo educato alla corte di Borgogna ed ex membro della cappella pontificia. Come riportato da una lettera di Cicinello a Ferrante del maggio 1474, Cordier era stato contattato da due suoi colleghi, Antonio Ponzo e Alexandro, gli stessi passati dalla corte di Ferrante a quella milanese nel 1469. Galeazzo sembrava ormai essere uscito dalla situazione di stallo con il re, grazie soprattutto all'operato del suo ambasciatore, oltre che alla memoria del proprio padre. Ben consapevole di quanto Francesco Sforza fosse stato d'aiuto agli aragonesi durante il travagliato periodo della presa del regno, Ferrante dovette considerare opportuno chiudere un occhio sulla questione, salvo doverlo riaprire subito dopo⁴³⁸. Gli scambi epistolari tra Napoli e l'ambasciatore Cicinello venivano regolarmente intercettati dalle spie milanesi, così che si venne a sapere del coinvolgimento dei due ex membri della cappella regia nella nuova impresa sforzesca, i quali dal canto loro avevano informato l'ambasciatore

⁴³⁴ L. Lockwood, *Music in Renaissance Ferrara*, 178-183.

⁴³⁵ *Music and Patronage in the Sforza court*, pp.59-60.

⁴³⁶ *Ivi*, pp. 50-51.

⁴³⁷ R. C. Wegman, *From Maker to Composer: Improvisation and Musical Authorship in the Low Countries, 1450-1500*, «Journal of the American Musicological Society», 49 (1996), pp. 409-479, p. 447.

⁴³⁸ Sull'aiuto prestato da Francesco Sforza a Ferrante si veda F. Senatore, *Le ultime parole di Alfonso il Magnanimo, Medioevo Mezzogiorno Mediterraneo. Studi in onore di Mario Del Treppo*, ed. G. Rossetti, G. Vitolo, Napoli, Liguori, 2000, pp. 247-270.

napoletano dell'ordine ducale di inviare un francese a Monte San Baldo per incontrare Cordier e offrirgli mille ducati di provvigione l'anno⁴³⁹. Fu a questo punto, preso atto dell'intercettazione delle lettere in arrivo da Napoli, che il re pensò bene di trarre in inganno lo Sforza, costringendolo ad uscire allo scoperto. Con il supporto di Cicinello vennero redatte delle false richieste di lettere di familiarità, intestate ai due contatti milanesi, Antonio e Alexandro i quali, ignari dei piani del re, avevano innocentemente richiesto un permesso per recarsi a Napoli dalle proprie famiglie proprio in quegli stessi giorni. Galeazzo, lette le false missive e convinto ormai del loro imminente tradimento, li fece imprigionare⁴⁴⁰. I cantori in questione sarebbero poi stati rilasciati, dimessi e obbligati a non recarsi mai nella stessa città in cui lo Sforza si trovava, ma nemmeno Ferrante li volle a corte ed è facile intuire come anche la loro carriera si debba essere drasticamente interrotta a seguito di questo episodio. A darne notizia è Cicinello, testimone della sfortunata sorte dei due:

“et cusì sono rimasti li povereti senza partito con carico de moglie et fioli ciascuno. Et una de loro moglie sta per figliare dedi indì, et non hanno da vivere, che è una compassione perché quello gli donava questo signore era solum adbastanza de loro vita alla giornata”⁴⁴¹.

L'ambasciatore supplicò più volte il duca di riaccogliere gli sventurati cantori senza mai riuscirci.

Quanto al tenore Cordier, felicemente giunto nel ducato, la sua fuga dal regno di Napoli gli procurò la fama di ingrato, oltre a causare l'indignazione dei colleghi. Ad essere importante in questo caso, più dell'effetto politico delle azioni dei singoli attori, è la dinamica venutasi a creare tra le parti. Non chiedendo permesso al suo patrono prima di lasciare la cappella regia, e trattando personalmente col duca la cui generosissima offerta reputò soddisfacente al punto da fargli tralasciare le regole di corte, Cordier si rese protagonista di un atto di insubordinazione che dimostra quanto egli fosse conscio del proprio valore, valore di cui erano ben consapevoli anche lo Sforza e l'Aragonese, tant'è vero, che in un estremo tentativo

⁴³⁹ Nella vicenda sarebbero poi stati coinvolti anche i funzionari delle città di Como e Piacenza, ai quali Galeazzo Maria chiese di invitare il cantore a raggiungerlo presso Pavia. *Music and Patronage in the Sforza court*, p. 53.

⁴⁴⁰ G. Lubkin, *Galeazzo Maria Sforza and the Cappella Musicale of the milanese ducal court: a historian's perspective*, *Cappelle musicali fra Corte, Stato e Chiesa*, pp. 181- 192, p. 190.

⁴⁴¹ L. Matthews, *Competition for Court Musicians*, p.57.

per riottenere il proprio cappellano, Ferrante arrivò a scomodare il duca di Borgogna. Nonostante Galeazzo Maria avesse in effetti tentato di confondere le acque, chiedendo all'Appiano di ospitare il nuovo acquisto per il tempo necessario "perché el Re non possa dire che gli habiamo desviato"⁴⁴², l'aragonese aveva scoperto la verità e, non essendo intenzionato a perdere un altro cantore, chiese aiuto al Temerario, il quale però si schierò a favore dello Sforza⁴⁴³. Quanto Cordier fosse tenuto in considerazione è facilmente intuibile. Preso servizio nell'ottobre del 1474 per rispettare il periodo di vacanza imposto dallo Sforza, speranzoso di evitare così ulteriori impicci con Ferrante, il cantore ottenne presto il feudo di Trumello in Lomellina, oltre alla prevostura di Dolzago⁴⁴⁴. Un favore che non venne meno alla morte del duca, dato che la moglie e reggente Bona scrisse al protonotaro Leonardo Sforza (tra le altre cose ex rettore dell'Abbazia di Dolzago) per informarlo della volontà di mantenere a servizio Cordier. Il fatto interessante riguarda piuttosto le condizioni poste da questi per restare a corte, riportate da Barblan nel suo testo sulla musica alla corte sforzesca⁴⁴⁵. Il cantore aveva deciso di finire i suoi giorni in patria, eppure, la prospettiva di altri guadagni lo aveva ingolosito, portandolo ad avanzare delle richieste per ritardare di qualche anno il pensionamento. La prima, molto semplice, consisteva in un permesso di tre mesi per tornare in patria a salutare i suoi. La seconda, più ostica da esaudire, si legava alla volontà di permutare il beneficio di Dolzago con uno di pari valore nelle Fiandre, o in alternativa con un canonicato, sebbene in questo caso la richiesta dovesse passare per la Santa Sede. La terza naturalmente aveva a che fare col denaro, per cui venne sollecitato un aumento di stipendio, oltre alla promessa di poter mantenere i propri benefici una volta tornato al paese natale. Da ultimo, il tenore chiese l'intercessione di Bona presso re Ferrante, così da ottenere il perdono di quest'ultimo per il modo in cui si era allontanato e contemporaneamente assicurarsi il suo benessere per la permanenza a Milano⁴⁴⁶. Data la

⁴⁴² G. Barblan, *Vita musicale alla Corte Sforzesca*, p. 845.

⁴⁴³ Le motivazioni di tale decisione sono riportate in R. J. Walsh, *Music and Quattrocento diplomacy: the singer Jean Cordier between Milan, Naples and Burgundy in 1475*, «Archiv fur Kulturgeschichte», LX (1978), pp. 439-442.

⁴⁴⁴ Al cantore venne donata anche una proprietà a Milano in porta Vercellina, tra i membri dell'agnazione viscontea. *Music and Patronage in the Sforza court*, p. 162.

⁴⁴⁵ G. Barblan, *Vita musicale alla Corte Sforzesca*, pp. 845-846.

⁴⁴⁶ Del resto, un suo collega di Napoli, in una lettera del 1474, scriveva a Cordier di come fosse stato sleale abbandonare il suo signore, a maggior ragione considerando quanto re Ferrante fosse stato generoso a

situazione precaria, però, Bona non fu in grado di assecondarlo, così Cordier lasciò la corte, salvo farvi ritorno nel 1493 come cantore di Beatrice d'Este⁴⁴⁷. L'ammontare, in termini di quantità e qualità delle richieste, dà la misura di quanto Cordier fosse conscio del suo valore, ma anche di quanto la sua professione fosse apprezzata e ricercata. Una consapevolezza maturata certamente in seno alla corte di Galeazzo Maria Sforza, il quale riservava ai suoi cappellani un trattamento di favore ben evidente anche nelle occasioni di scontro: "li cantori nostri sonno da più de soy famigli"⁴⁴⁸.

Prima di proseguire con il *reportage* degli assalti ad altre corti, alcune osservazioni paiono necessarie. Com'è facilmente intuibile, il caso della *querelle* tra Milano e Napoli riguardo i cantori non si può ritenere rappresentativo di una prassi dell'epoca. Nondimeno, per certi aspetti si crede di doverlo necessariamente esaminare come estrema conseguenza di ciò che i signori del primo Rinascimento erano disposti a sopportare per ottenerne i favori. In questo contesto il concetto di network è indispensabile per evidenziare quello che a tutti gli effetti si configura come un cambiamento di ambito sociale⁴⁴⁹. L'estrema originalità del caso riguarda tanto l'autopromozione del cantore, quanto l'innegabile cambio dei rapporti di forza tra patrono e salariato. Se ne avranno altri esempi, ma le pretese di Cordier, o anche solo le fratture politiche tollerate da Galeazzo per ottenerne i favori, ben dimostrano quanto l'operato di questi professionisti della musica fosse prezioso, tanto quanto chiarisce il livello di consapevolezza dei cantori, che da tale posizione seppero trarre vantaggio.

Tornando ora alla travagliata vicenda della ricerca di nuove voci si deve rilevare, per alcuni casi, la volontà dei cantori stessi di entrare nelle grazie dallo Sforza un po' per il prestigio derivato dall'appartenere all'ensemble più raffinato dell'epoca, un po' per avidità. Si fa riferimento in questo caso agli scambi tra la corte di Ferrara e Milano, meno ostici e intricati rispetto a quelli con Ferrante, sebbene non privi di fascino. Ercole d'Este e Galeazzo Maria

ricoprirlo di benefici ben prima che i soggiorni in Borgogna e Roma lo rendessero così celebre. P. Merkley, *Patronage and clientage in Galeazzo's court*, «Musica e storia», 4 (1996), pp. 121-154, p.139.

⁴⁴⁷ E. Motta, *Musici alla corte degli Sforza*, pp. 535-536.

⁴⁴⁸ G. Lubkin, *Galeazzo Maria Sforza and the Cappella Musicale*, p. 187.

⁴⁴⁹ R.Gramsch-Stehfest, *Community detection and structural balance. Network analytical modelling of political structures and actions in the Middle Ages, The Power of Networks. Prospects of Historical Network Research*, ed. I. Kerschbaumer, L. von Keyserlingk-Rehbein, M. Stark, M. Düring, Londra, Routledge, 2020, pp. 37-44.

avevano avviato l'istituzione delle rispettive cappelle musicali a stretto giro, tant'è che ci si è chiesti se una avesse ispirato l'altra nell'iniziativa⁴⁵⁰. Vi siano o meno state influenze, tra le due corti passarono almeno cinque cantori in entrambe le direzioni: don Antonio de Cambrai, Andrea da Mantova, Zorzo Brant, Cornelio, e Michele de Feys⁴⁵¹. Ad agevolare gli interscambi in questo caso si ritiene possa essere stato Johannes Martini, ex membro dalla cappella musicale del vescovo di Costanza transitato per un breve periodo a Milano⁴⁵². In assenza di segnali indicativi di una volontà, da parte dello Sforza, di appropriarsi dei cantori del rivale, è necessario guardare a questi ultimi, per esempio Jachet de Marville, per rendersi conto di come potesse essere ricco di attrattive l'ambiente sforzesco⁴⁵³.

Facendo in modo di non destare sospetti, "Iacheto" era riuscito a far sapere al duca, tramite un cortigiano, che il suo passaggio dalla corte milanese era dovuto alla volontà di entrare a suo servizio⁴⁵⁴. Si trattava di un professionista di una certa esperienza, nonché di spiccata iniziativa personale, eppure a Ferrara non dovette passare inosservato l'*escamotage* di richiedere una lettera di passo per attraversare casualmente Milano. Ciò nondimeno si decise di lasciarlo partire, per congedarlo poco dopo il suo passaggio dalla cappella milanese. Passato alle dipendenze della duchessa di Monferrato, appena otto mesi dopo chiedeva di poter prendere congedo per essere riammesso a Milano. La missiva, dalla forma assai raffinata, costituisce un vero e proprio *curriculum vitae* dal quale emergono precedenti impieghi a Napoli, Siena, Ferrara e nella cappella pontificia, e in cui sono riportate anche le motivazioni alla base della richiesta di tornare nelle grazie dello Sforza⁴⁵⁵. Tralasciando le

⁴⁵⁰ L. Lockwood accenna alle due fondazioni in termini di rivalità. L. Lockwood, *Strategies of music patronage in the Fifteenth century: the cappella of Ercole I d'Este, Music in medieval and early modern Europe: patronage, sources and texts*, Cambridge, Cambridge university press, 1981, pp. 227-248. Resta comunque prova della conoscenza reciproca dei progetti, come emerge dalla ben nota missiva del 1476, inviata da Galeazzo ed esplicita riguardo la possibilità che i cantori dell'uno o dell'altro potessero persuadere altri a seguirli. La missiva è riportata sempre in L. Lockwood, *Strategies of music patronage*, p.234.

⁴⁵¹ L. Lockwood, *Music in Renaissance Ferrara*, p. 177.

⁴⁵² Desta interesse, nel caso specifico, la totale assenza di contatti tra Ferrara e Costanza prima di questo evento, ragion per cui la notorietà del Martini dovette passare per forza di cose dai suoi colleghi o da personalità di passaggio a corte. Il breve passaggio di Martini alla corte di Galeazzo è segnalato in E. Motta, *Musici alla corte degli Sforza*, 526; G. Barblan, *Vita musicale alla Corte Sforzesca*, p. 830.

⁴⁵³ La sua vicenda è riportata ad inizio capitolo, ma alcuni dettagli meritano un approfondimento.

⁴⁵⁴ *Music and Patronage in the Sforza court*, pp. 68-69.

⁴⁵⁵ La lettera è riportata per intero in *Music and Patronage in the Sforza court*, p. 69.

scontate celebrazioni della magnanimità del principe, comunque comprensibili dato il tenore di vita che questi garantiva ai suoi cappellani, pare possibile identificare nel collega Felice Ursino il vero movente alla base delle azioni del cantore. I due si erano conosciuti giovanissimi e avevano lavorato insieme a Napoli, sacrificando una vita comoda per viaggiare di corte in corte, presumibilmente supportandosi a vicenda e creando un solido legame di amicizia, un legame che portava ora Marville a chiedere di potersi ricongiungere con Ursino. La missiva assume dunque una ben più importante connotazione, poiché permette di osservare un prezioso lato della vita di questi professionisti alle prese con una terra straniera, spesso senza il conforto di una famiglia, e per i quali dunque i colleghi potevano rappresentare un vero conforto.

Ancora nel 1500 Marville, ormai anziano, continuava a sperare in nuovi ingaggi, esprimendosi con fierezza riguardo le sue capacità: "Io non ho persa ne la voce nel cantare salvo lo falexeto che non havè may io cantorò fine ala morte per natura"⁴⁵⁶. Se abbia cantato fino alla morte non è noto, poiché del cantore si perde traccia dopo il breve soggiorno ferrarese del 1501. Così come nulla è dato sapere sulla sua popolarità, o sul suo talento, elementi che se presenti avrebbero dovuto lasciar traccia negli elogi dei suoi colleghi, o almeno in quelli dei contemporanei.

Tornando ora alle imprese sforzesche, è chiaro la cappella pontificia, la più antica tra tutte le istituzioni musicali, non poteva sfuggire alle particolari attenzioni di Galeazzo Maria. Con la morte di Paolo II (al secolo Pietro Barbo, veneto) e l'ascesa di Sisto IV (1414-1484, Francesco della Rovere, ligure) nel 1471, nuove e più amichevoli relazioni erano venute ad instaurarsi tra la Santa Sede e i maggiori principati del tempo, in particolare con Firenze, Milano e la Francia, allo scopo di fondare un'alleanza da opporre all'avanzata dei Turchi⁴⁵⁷. La lega con Milano, instabile data la rinnovata cordialità tra il pontefice e Napoli, necessitava di nuove e salde fondamenta, ottenute favorendo l'unione di Girolamo Riario con Caterina Sforza, figlia naturale di Galeazzo⁴⁵⁸. Il duca aveva quindi tentato di ricevere un permesso per dotare i vescovi del suo ducato di maggiori benefici, permesso che gli era

⁴⁵⁶ L. Lockwood, *Music in Renaissance Ferrara*, p. 216.

⁴⁵⁷ M. Gattoni, *Sisto IV, Innocenzo VIII e la geopolitica dello Stato pontificio, (1471 - 1492)*, Roma, Studium, 2010.

⁴⁵⁸ G. Lombardi, *Sisto IV*, in *Enciclopedia dei papi*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 2000, pp. 701-717.

stato negato a favore del duca di Ferrara Ercole⁴⁵⁹. Consapevole dell'immenso potere che il pontefice poteva esercitare sui cantori e le cappelle musicali, riassumibile nella facoltà di ampliare benefici, convertire prebende in fondi per l'istituzione di cori polifonici e assolvere i cappellani dai crimini più o meno gravi che questi potevano commettere, a Milano si era preferito agire con prudenza⁴⁶⁰. Le istruzioni per il fidato Arcimboldo, riportate in una missiva del 1473, quindi in concomitanza allo scandalo napoletano, erano state infatti di vagliare la disponibilità di alcuni cantori a lasciare Roma, solo a condizione che questi fossero in grado di raggiungerlo lecitamente, con l'appoggio del pontefice, "venendo loro de sua libera volontà, et non como praticati, ne desviati per nuy."⁴⁶¹ La questione era interamente nelle mani dell'Arcimboldo, il quale scelse di limitarsi ad informare i pretendenti del magnifico trattamento elargito dallo Sforza, senza null'altro aggiungere anche perché una volta arrivati i fuggitivi napoletani avrebbe dovuto garantirne il passaggio fino a Milano, per cui era impensabile gestire altri casi problematici. Se l'impegno nel persuadere i cantori papali era stato blando, non si può certo dire che non sortì alcun effetto. Angelo, rettore dell'ospedale di Santo Spirito, venne in effetti ricevuto dall'Arcimboldo il quale, avendolo trovato privo di "bona rasone de canto" ne sconsigliò l'ingaggio⁴⁶². Anche i colleghi, avendone paragonato la voce a quella di una capra, di certo non gli fecero buona pubblicità, mentre la "rasone" di cui mancava, cioè la carenza di competenze nell'abito della teoria, dovette essere giudicata inaccettabile per una corte che si faceva vanto di accogliere i compositori più raffinati. Oltre al vescovo, però, Roma ospitava un secondo oratore della corte sforzesca, il segretario della cancelleria Sacramoro da Rimini, spedito ad aiutare il principale referente nell'ottenimento della porpora cardinalizia⁴⁶³. Li affiancava il cantore Iacotino (Ruemport), referente sforzesco incaricato di confortare i cantori napoletani al loro arrivo, e contemporaneamente sviare il cappellano di Giovanni Arcimboldo, Pietro Casoli.

⁴⁵⁹ L. Lockwood, *Strategies of music patronage in the Fifteenth century*, p. 238.

⁴⁶⁰ P. F. Starr, *Rome as the Centre of the Universe: Papal Grace and Music Patronage*, «Early Music History», XI (1992), pp. 223-262, p. 224.

⁴⁶¹ *Music and Patronage in the Sforza court*, p. 64.

⁴⁶² *Ivi*, p. 65.

⁴⁶³ G. Battioni, *Sacramoro da Rimini*, *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXIX, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 2017, pp. 555-558.

Garante delle offerte del duca, come ebbe modo di dimostrare a “*Michieli tenoriste*”, Iacotino si doveva assicurare che i prescelti giungessero a corte sani e salvi, per cui nel caso di Michele si dovette aspettare che si ristabilisse dalla malattia⁴⁶⁴.

La campagna pontificia sembrava quindi procedere senza particolari scandali almeno fino al 1476 quando Sacramoro, ormai vescovo di Parma, riportò al duca le lamentele del maestro di casa del pontefice riguardo a un certo “Iohanne Barbier cantore, apparentemente “desviato” com’era avvenuto a Napoli. Ad informare il pontefice in questo caso fu lo stesso cantore, immeritevole della fiducia accordatagli dal duca, il quale venne però prontamente avvisato dell’accaduto dal suo fedelissimo, evitando di proseguire oltre preservando così i rapporti cordiali con Roma.

Nel caso di Mantova, contrariamente alle tattiche adoperate in altre corti, lo Sforza preferì avanzare esplicita richiesta per un tenore, in modo da permettere a Ludovico Gonzaga di scegliere quale avrebbe potuto sacrificare, in questo caso Andrea Leoni. Fu Zaccaria da Pisa, l’ambasciatore mantovano a Milano, a informare Ludovico della soddisfazione del duca in una lettera del 5 febbraio 1473 nella quale veniva oltretutto riportato il salario con il quale si era deciso di ricompensare il cantore: dodici ducati al mese⁴⁶⁵. Ad interessare l’inviato del marchese era soprattutto il trattamento riservato ai cantori, o meglio ad un cantore in particolare, Pietro Holi. Poteva destare stupore in effetti il totale di quattromila ducati con cui era valutato il patrimonio del cantore, comprensivo di casa, terre di proprietà, abiti e denari sufficienti certamente al sostentamento suo, della moglie e del figlio Antonio Galeazzo⁴⁶⁶. A differenza della maggior parte dei suoi colleghi, però, Holi possedeva un titolo, giacché le fonti notarili, in questo caso l’ordine per l’acquisto di una casa a lui destinata, lo indicano come nobile, per cui è possibile che gli fosse stato concesso più di

⁴⁶⁴ Galeazzo Maria lo aspettava con impazienza e per supportarne l’arrivo aveva mandato un agente ad offrirgli venticinque ducati per pagare un cavallo che lo portasse a Milano. *Music and Patronage in the Sforza court*, p. 67.

⁴⁶⁵ W. F. Prizer, *Music at the Court of the Sforza*, p.157

⁴⁶⁶In particolare, a Holli venne donata la proprietà che la camera ducale manteneva nel centro di Morbio. Il nome Antonio Galeazzo venne scelto probabilmente per rimarcare una forma di paragone col duca. S. Gallagher, *Belle promesse e fatti nulla: A Letter to Weerbeke and the Treatment of Singers in Florence and Milan*, *Gaspar van Weerbeke: New Perspectives on his Life and Music*, ed. A. Lindmayr-Brandl, P. Kolb, Turnhout, Brepols, 2019, pp. 59-71, p. 68. Per Antonio Galeazzo il padre avrebbe poi previsto un canonicato a San Vittore di Paderno.

quanto necessario, così come atti di favoritismo dovettero essere la sua presenza tra i *familiares* ducali e tra i cortigiani di un affresco a tema venatorio commissionato dal duca⁴⁶⁷. Quanto a Leoni, egli lasciò Mantova il 12 febbraio con una lettera di presentazione del marchese, diretta a Galeazzo, in cui del cantore viene detto: “don Andrea di Leoni tenorista, exhibitor presente, qual non dubito satisfarà al desiderio di quella, perché in questa arte l'è reputato molto sufficiente”⁴⁶⁸.

Tra gli altri degni di nota, anche il celebre Ihoannes Martini, cappellano ferrarese, passò un breve periodo a Milano⁴⁶⁹. Contattato per unirsi ai cantori milanesi dal collega Peroto gallo, il nuovo acquisto portava in dote le sue conoscenze personali. Venne infatti impiegato per reclutare un altro cantore, sempre a Ferrara, come emerge da una lettera di passo concessa a lui e ad altre due persone, probabilmente il secondo cantore con un servitore. Sempre Martini sarebbe poi stato inviato a prelevare un altro elemento alla corte ferrarese, della qual cosa il marchese fu informato con una missiva del 1° marzo 1474 in cui veniva richiesto di favorirlo e, se necessario, prestargli del denaro⁴⁷⁰. Evidentemente la cappella musicale non era l'istituzione cui Ludovico contava di affidare la propaganda della propria immagine, realizzata piuttosto attraverso il patronato di artisti del calibro di Mantegna e di Leon Battista Alberti. Resta da chiarire comunque perché lo Sforza si comportò onestamente con questi piccoli potentati e non con quelli più grandi e influenti come Napoli.

Prima di volgere lo sguardo alle ricerche d'Oltralpe, un piccolo accenno merita un territorio interno al ducato: Como. Lì, il vescovo Branda Castiglione era stato creato membro del consiglio segreto da Galeazzo nel 1469. Esperto giurista e fine oratore, Castiglione si vide affidare numerose missioni diplomatiche di particolare rilievo in Francia, Savoia, e a Genova, sintomo di un rapporto molto stretto con i paesi al di là delle Alpi dove per altro aveva passato parte della propria infanzia⁴⁷¹. La vicinanza alla cultura francofona, unita allo

⁴⁶⁷ *Music and Patronage in the Sforza court*, p. 71-72.

⁴⁶⁸ Doveva essere un viaggio di prova data la richiesta, poco tempo dopo, di tornare a Ferrara per ottenere un rilascio vero e proprio. *Ivi*, p. 73.

⁴⁶⁹ L. Lockwood, *Music in Renaissance Ferrara*, p. 218.

⁴⁷⁰ *Music and Patronage in the Sforza court*, p. 76.

⁴⁷¹ L'interesse per la musica nacque appunto durante il soggiorno presso lo zio, a Bayeux, dove entrò in contatto con i maestri della polifonia d'Oltralpe. F. Petrucci, *Castiglioni Branda, Dizionario Biografico degli italiani*, XXII, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1979, pp. 126-129.

status di ecclesiastico, lo rendeva particolarmente predisposto all'ingaggio di cantori, così, già dal 1466 è possibile segnalare la presenza di Cardino de Bosco, anche lui legato alla città di Bayeux, tra i suoi servitori. Anni dopo, quando l'attività di reclutamento di Galeazzo era in pieno fervore, Cardino non passò inosservato, così nel 1472 venne richiesto a Milano per un'audizione: "Havessimo piacere de havere qui Caredino vostro camerero per odirlo cantare insieme con alcuni altri nostri cantarini"⁴⁷². Con Bosco giungeva a corte anche Thomas Leoporis, passato dal Castiglione mentre compiva il viaggio che lo avrebbe dovuto riportare in Francia. Il cantore possedeva un'ottima reputazione essendosi formato alla corte del duca di Borgogna, e sebbene Galeazzo non intendesse affidargli il compito di dirigere la cappella come suggerito dal vescovo, si trovò comunque modo di impiegarlo, come impresario, proprio in Francia⁴⁷³. Il suo viaggio in terra natale permise a Iohannes Columbus di fare il suo ingresso nel ducato insieme con lo stesso Cardino, Iohannes de Francia e Iudochus de Picardia, questi ultimi provenienti dal duomo⁴⁷⁴.

L'insieme dei cantori finora permette già di evidenziare il particolare interesse dello Sforza per i francesi o borgognoni. Attirarli nel ducato poteva essere piuttosto complesso, tuttavia il duca poteva contare sull'impegno di alcuni loro conterranei, capaci di muoversi meglio all'interno delle istituzioni musicali nelle quali questi prestavano servizio e quindi più abili degli stessi ambasciatori nel "desviare". Oltretutto, l'alone di familiarità che circondava i cappellani doveva permettere loro di agire abbastanza indisturbati, garantendo allo stesso tempo agli ambasciatori di poter perorare le cause ducali senza doversi dedicare troppo alle questioni musicali⁴⁷⁵. Così Leoporis e Bosco, originari della Francia e cresciuti alla corte borgognona, vennero spediti da Luigi XI per parlare con Oken (Ihoannes Ockeghem) rinomato compositore e direttore della cappella musicale del re, presumibilmente già in contatto con il duca, come lascerebbe intendere il tono di familiarità della missiva inviata

⁴⁷² *Music and Patronage in the Sforza court*, p. 83.

⁴⁷³ E. Motta, *Musici alla corte degli Sforza*, p. 304

⁴⁷⁴ Iudochus figura oltretutto come testimone di un atto che conferiva la commenda di Morimondo a Castiglione. *Ivi*, pp.84-85.

⁴⁷⁵ Luigi XI, salito al trono nel 1461, aveva stretto con Milano un'alleanza che durante il governo di Galeazzo aveva subito diversi scossoni, soprattutto a causa dei numerosi cambi di partito dello Sforza che, puntando a un riconoscimento ulteriore del suo potere, cercava di allearsi con chi avrebbe più facilmente potuto garantirglielo.

da Milano al compositore in cui viene definito “*Venerabilis amice noster carissime*”⁴⁷⁶. Ipotizzando un aiuto da parte di Ockeghem nell’informare eventuali cantori della possibilità di un nuovo lavoro a Milano si può forse comprendere perché non vi furono incidenti diplomatici, evitati sia grazie all’operato dei suoi inviati, sia grazie al primo cappellano.

L’ultimo caso proposto in questa sede riguarda Gaspar van Weerbeke e il ducato di Borgogna. Chierico della diocesi di Tournai e forse *enfant de chœur* a Sainte-Walburge d’Audenarde, Weerbeke venne ingaggiato nell’inverno tra il 1471 e il 1472, per essere subito destinato alle missioni di reclutamento nel nord⁴⁷⁷. Il ducato di Borgogna godeva in quegli anni della fama di corte raffinatissima a cui tutti i potentati guardavano con ammirazione; perciò, naturalmente Galeazzo la prese a modello per organizzare la propria⁴⁷⁸. Quello di Weerbeke era un compito particolarmente impegnativo; si trattava infatti di raccogliere un preciso numero di cantori con differenti registri vocali, precisati nell’ordine che ricevette una volta sul posto: “*Istructione data a Gasparo cantore mandata in Picardia e Francia per altri cantori: primo ch’el conduca soprani due boni, item tenore uno alto, como Bovis [Alardi], item tenore uno como Peroto, item duy contrabassi*”⁴⁷⁹. Una scelta vincente, quella di affidarsi proprio a lui, il quale riuscì a raccogliere non meno di quindici elementi provenienti da aree differenti della Borgogna, reclutati sia attraverso una lettera ducale, per assicurare i candidati dell’ufficialità della cosa, sia grazie alla parola dello stesso Weerbeke, autorizzato anche a elargire compensi in nome del duca, coperti dalla somma di 300 ducati a lui intestata dalla filiale del banco mediceo della città di Bruges. La rete intessuta dallo Sforza per procurarsi i cappellani necessari stava portando i suoi frutti; tuttavia, la ricerca non era ancora conclusa.

⁴⁷⁶ *Music and Patronage in the Sforza court*, p.80.

⁴⁷⁷ P. A. Merkley, *Weerbeke in Milan: Court and Colleagues*, *Gaspar van Weerbeke: New Perspective*, pp. 47-58.

⁴⁷⁸ La volontà di importare gli usi della corte dei Valois è testimoniata dalle descrizioni della corte borgognona richieste agli ambasciatori da Galeazzo Maria durante il 1473. G. Lubkin, *A Renaissance court. Milan under Galeazzo Maria Sforza*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California press, 1994, p. 95.

⁴⁷⁹ *Music and Patronage in the Sforza court*, pp. 77-79.

6. L'organizzazione e le cerimonie

All'inizio del 1473 il nucleo della cappella musicale era ormai in *situ*, nonostante questo però Galeazzo continuava a cercare cantori da provinare, anche perché evidentemente non era il solo a pensare che mancasse qualcosa. Una lettera del marzo 1473, scritta al duca dall'ambasciatore mantovano d'istanza a Milano, Zaccaria Saggi, suggeriva infatti allo Sforza di implementare l'organico. Tale affermazione giunse dopo aver assistito alla Messa solenne per S. Giuseppe, eseguita dal nuovo coro in Cattedrale e giudicata ancora bisognosa di "mazor voce"⁴⁸⁰. La mancanza di liste per i salari riguardanti gli anni precedenti il 1473 rende difficile stabilire un esatto numero dei professionisti al soldo di Milano, per altro soggetti ad una estrema mobilità che li portava a cambiare corte frequentemente. Tuttavia, due documenti preziosi tratti dai diari del fedelissimo segretario Cicco Simonetta, possono aiutare a coprire il vuoto documentario. Si tratta di due liste di pagamento, la prima sicuramente antecedente l'agosto 1473, cui si aggiunge un'altra datata 15 luglio 1474, tutte e due testimoni della compresenza di due istituzioni musicali: ad una tradizionale istituzione, infatti, si affiancava una cappella "da camera", più piccola e riservata solo ad un ristretto gruppo di cortigiani⁴⁸¹. Sebbene la separazione dei compiti tra le due non risulti chiara, dalla documentazione nota è possibile dedurre come la cappella "da camera", essendo più snella, fosse destinata a spostarsi con lo Sforza attraverso le città sotto il controllo milanese, permettendo a quella stanziata di continuare ad occuparsi delle funzioni religiose quotidiane⁴⁸². Questo non impediva comunque loro di esibirsi insieme in occasioni particolarmente festose, come la celebrazione della Pasqua o del Natale. A parte, una seconda teoria formulata da Di Bacco giustificava tale sdoppiamento con la necessità di generare una ulteriore separazione tra il principe e la corte, per cui la creazione di due

⁴⁸⁰ E. Motta, *Musici alla corte degli Sforza*, p. 521.

⁴⁸¹ Il piacere dato dall'ascolto della musica potrebbe avere avuto anch'esso un peso. *Music and Patronage in the Sforza court*, pp. 100-102. Una forma di *patronage* così ostentata come quella della cappella musicale non serviva però all'esterno dei confini, dove si continuavano a preferire gli strumenti a fiato. Così per l'andata a Firenze del 1471, per la quale è possibile segnalare la presenza di trombe e pifferi in numero di circa quaranta. E. Motta, *Musici alla corte degli Sforza*, p. 48.

⁴⁸² La cappella da camera contava tredici cantori, mentre quella permanente ventuno. Ciò nondimeno mantenere una istituzione musicale itinerante richiedeva uno sforzo logistico non indifferente, considerando la necessità di 50 cavalli e carri per il trasporto dei bagagli. W. F. Prizer, *Music at the Court of the Sforza*, p. 158.

strutture separate doveva rispecchiare la superiorità dello Sforza nella misura in cui egli era il solo a poter godere appieno delle complicate composizioni polifoniche della cappella da camera⁴⁸³.

Entrambi i gruppi condividevano la vita della corte, sedendo a tavola col duca e viaggiando con lui⁴⁸⁴. Lo dimostra una delle missive destinate al già noto vescovo di Novara, in cui il duca si esprime in questi termini:

“Havendo nuy d'alcuni tempi in quà pigliato delectione de musica et de canto più che de veruno altro piacere, havemo dato opera de havere cantori per fare una capella, et fin da mò havemo conducto bon numero de cantori ultramontani et da diversi paesi et cominzata una celebre et digna capella”⁴⁸⁵.

Di questa celebre istituzione facevano parte ben otto compositori, decisamente più di quanto fosse normale in altre istituzioni del periodo, dove uno era la consuetudine⁴⁸⁶. Gaspar Weerbeke e Antonio Guinati si occupavano di dirigere i due ensemble musicali. Di Gaspar o Gasparo, così lo indicano le fonti, si conosce l'anno in cui venne promosso a “*vice abate*”, cioè vicemaestro responsabile della cappella da camera con uno stipendio di dodici ducati, mentre prima figurava come un semplice cantore⁴⁸⁷.

Il nuovo incarico di Weerbeke si rese necessario in un periodo di aggiustamenti nell'organico di entrambe le istituzioni musicali che avevano portato il totale dei cappellani da trentaquattro a quaranta, seppur non ancora definitivo⁴⁸⁸. Confrontando gli elenchi,

⁴⁸³ G. Di Bacco, *Court and church music*, p. 297.

⁴⁸⁴ G. Lubkin, *Galeazzo Maria and the Cappella Musicale*, p.189.

⁴⁸⁵ Il testo è riportato in E. Welch, *Sight, Sound and Ceremony*, p. 165. La missiva conferma una preferenza per l'*Ars subtilior* o più genericamente per la cultura d'Oltralpe, a sua volta evidente nella scelta di ingaggiare il pittore Zanetto Bugatti, italiano educato nelle Fiandre e legato allo stile gotico internazionale. G. Lubkin, *A Renaissance court*, pp.107, 109.

⁴⁸⁶ Per avere un'idea di quanto fossero numerosi in proporzione, basta guardare a Napoli, dove per poter contare un numero simile di compositori (cinque) è necessario elencare tutti quelli patrocinati nel periodo che va da Alfonso a Ferdinando.

⁴⁸⁷ E. Motta, *Musici alla corte degli Sforza*, pp. 322-323.

⁴⁸⁸ G. Barblan, *Vita musicale alla Corte Sforzesca*, p. 828. Ad aver entusiasmato i musicologi per anni fu in particolare la menzione di un certo Josquino, per lungo tempo creduto il celebre Josquin Desprez, ma che oggi si identifica con un cantore meno noto, Jusquino de Kesselia, passato dalla cattedrale milanese dove prestava servizio dal 1459 alle dipendenze del duca nel 1472. Pare quindi necessaria una certa attenzione quando si leggono gli studi relativi alla cappella musicale sforzesca, o del duomo di Milano, redatti prima della scoperta del secondo Josquin. Segnalano l'esistenza di Kessela L. Matthews, P. A. Merkley, *Josquin Desprez and His Milanese Patrons*, «The Journal of Musicology», 12, 4 (1994), pp. 434-463, p. 435. Compose un articolo pensando

infatti, si possono osservare cantori passati dall'unna all'altra cappella, oltre che rilasci e assunzioni, sintomo che la ricerca di un'armonia perfetta tra le voci non era ancora compiuta. Probabilmente in cerca di un suo proprio linguaggio rituale, il duca di Milano sperimentava, riprendendo schemi consolidati, ma soprattutto traendo spunto dai principi suoi contemporanei. Per questo giungevano da diverse corti europee dettagliati *reportage* sui cerimoniali in uso compilati dai fidati ambasciatori, ai quali è possibile che si affiancassero i racconti degli stessi cappellani che, avendo preso parte alle cerimonie, potevano spiegarle minuziosamente allo Sforza. Informazioni sulle ricorrenze prettamente milanesi come S. Ambrogio, o su eventi più personali come celebrazione della presa di potere nel giorno di S. Giuseppe, il venti marzo, si possono rintracciare nella documentazione interna al ducato, mentre per le festività solenni come Natale o San Giorgio, comuni a tutte le corti, si guardava all'esterno, dove era più facile rintracciare dei modelli da seguire.

Tra questi, la celebrazione di San Giorgio, dato il carattere marziale, occupava un posto di riguardo. Avendo origini antiche - se ne trova traccia nel primo manuale ambrosiano - la festa per il santo guerriero poteva contare già su una lunga tradizione, coltivata dalla comunità che, oltre ad una fastosa messa, era solita intonare delle *psallendae* durante la processione⁴⁸⁹. Se i Visconti avevano mantenuto inalterato il rito, aggiungendo solo alcune speciali orazioni per la benedizione degli stendardi, Galeazzo Maria si comportò diversamente e, forse per mettere in risalto i suoi cantori, fece abbreviare o cassare del tutto le orazioni parlate, lasciando posto solo ai canti. Un interesse, quello per i brani cerimoniali, coltivato anche durante il travagliato periodo della contesa con Napoli. Nonostante cortesie e scambi tra le due corti fossero problematici, il duca aveva comunque richiesto, con successo, le copie di alcune orazioni militari, probabilmente con l'idea di inserirle nel cerimoniale: "Aversano Cappellano maggiore del Re et superiore a questi Cantori et deto co

di raccogliere la vita milanese di Josquin C. Sartori, *Josquin des Prés, cantore del Duomo di Milano (1459-1472)*, «Annales musicologiques», 4 (1956), pp. 55-83. Fino al testo curato da Sherr è possibile imbattersi nella segnalazione del celebre Josquin come membro della cappella sforzesca. Si veda *The Josquin Companion*, ed. R. Sheer, Oxford, Oxford University Press, 2001; C. Fiore, *Josquin des Prés*, Palermo, L'Epos, 2003, pp. 27-28.

⁴⁸⁹ P. Merkley, *The role of Chant in Milanese Patronage ca. 1470-1500, Album amicorum Albert Dunning: in occasione del suo 65. Compleanno*, ed. G. Fornari, Turhout, Brepols, 2002, pp.231-250, p.232.

lo re de domandare el resto de quelli psalmi et oratione che usava el Re Alfonso al tempo de pace et guerra quale vostra signoria mostrava havere desiderio de havere”⁴⁹⁰.

Purtroppo, per quanto concerne la commemorazione di S. Giuseppe pochi documenti permangono - sicuramente meno di quelli che sarebbe lecito aspettarsi per un evento di fondamentale importanza -, e di quei pochi la maggior parte è legata alla decorazione dell’altare in duomo dove si svolgeva la messa. Si tratta ad ogni modo della stessa occasione che aveva spinto Zaccaria Saggi a scrivere al duca per suggerirgli di ampliare l’organico musicale dopo aver assistito appunto alla funzione in duomo, per cui, ciò che è possibile aggiungere a riguardo è che, per l’occasione, le voci dei cappellani ducali sostituirono quelle degli abituali *biscantori*⁴⁹¹.

Anche quando non partecipava, Galeazzo gestiva l’organizzazione dei giorni di festa, sempre dettagliatamente descritti nella corrispondenza con i funzionari e coi cantori stessi, in particolare Guinati. Tali istruzioni si trovano in abbondanza, per esempio, per l’anno 1473, quando il duca non partecipò né alla messa del venti marzo, né a quella per la promozione di Arcimboldo a cardinale, né alla celebrazione di Pentecoste⁴⁹². Un evento raro l’assenza del signore, colto da una terribile febbre, ma presente l’anno seguente e accompagnato dal re di Danimarca, ma soprattutto dai suoi cantori, per mostrare come anche lui potesse disporre dei simboli della regalità⁴⁹³. Sempre nel 1473 Galeazzo decise di festeggiare il Natale creando cento tra cortigiani e camerieri da camera ai quali erano destinati cento ducati per anno. Data la solennità dell’occasione, tutti dignitari del ducato erano stati invitati a corte, come riporta il Simonetta: “Questa matina vennero in castello tuti li fratelli, del signore, li consiglieri, feudatarii, et zenthilomini. Et fece cantare la messa in la

⁴⁹⁰ La missiva è conservata all’Archivio di Stato di Milano, fondo *Potenze estere, Napoli, Sforzesco* 223, 20 marzo 1473. P. Macey, *Galeazzo Maria Sforza and Musical Patronage in Milan: Compère, Weerbeke and Josquin*, «Early Music History», 15 (1996), pp. 147-212, pp. 153-155.

⁴⁹¹ *Music and Patronage in the Sforza court*, p. 95. La scelta del luogo in questo caso risulta particolarmente apprezzabile in un’ottica di avvicinamento e mediazione tra duca e *communitas*.

⁴⁹² Corio giustifica l’assenza del duca dandolo per malato, tanto da costringerlo a letto e fargli pensare al testamento, B. Corio, *Storia di Milano*, p.1384.

⁴⁹³ *Music and Patronage in the Sforza court*, p. 111.

cappella sua solennemente⁴⁹⁴. Un esempio come questo rende ancor più evidente come la componente cerimoniale della corte sforzesca dipendesse pesantemente dalle funzioni liturgiche, quindi dai cantori, a volte impegnati a prestare servizio in altre corti, come quella del marchese del Monferrato, che li aveva potuti ascoltare in occasione delle sue seconde nozze, nel 1474⁴⁹⁵.

L'intensa attività di *patronage* procedeva inalterata, così come proseguiva la ricerca di alleati politici, ricerca testimoniata dalla visita del re di Danimarca. Invitato ad assistere alle celebrazioni eucaristiche con il duca, il sovrano poté godere dello spettacolo offerto dalla musica e che, unitamente alla decorazione pittorica fatta realizzare nel 1474, era pensato per agevolare il duca nel perseguimento di una legittimità sovrana. Per lo stesso motivo una certa attenzione veniva prestata all'aspetto esteriore, anch'esso parte del programma evocativo sforzesco. Esistono diversi ordini, impartiti dalla corte a Gottardo Panigarola, riguardo le stoffe destinate ai cantori in almeno due occasioni ogni anno: S. Giorgio e Natale. Seguendo l'andamento delle alleanze politiche, quindi delle corti più affini al progetto sforzesco, Galeazzo selezionava di anno in anno dei colori che, non si sa se casualmente o meno, possono far pensare in particolare ai cappellani del duca di Borgogna, mentre altri ordini si limitavano a specificare solo la tipologia di stoffa che doveva essere assolutamente uguale per tutti⁴⁹⁶. Com'era già avvenuto, nel Natale del 1475 venne emanato un nuovo ordine, questa volta più dettagliato:

“Volemo che alli nostri Cantori annotati nel inclusa lista daghi el veluto negro per un zupparello per caduno et lo panno morello scuro per un vestito per caduno [...] cercharay un panno che sia fino et habia bono colore scuro in modo che alli dicti cantori se puossa persuadere ch'el sia morello de grana, quamvis el sia altramente”⁴⁹⁷.

⁴⁹⁴ I cento ducati l'anno promessi ai cortigiani non arrivavano comunque ad eguagliare gli stipendi dei cantori, questo senza tener conto anche di prebende e benefici. Il brano trascritto è riportato in E. S. Welch, *Sight, Sound and Ceremony*, p.164; *Music and Patronage in the Sforza court*, pp. 103-104.

⁴⁹⁵ G. Lubkin, *A Renaissance court*, p.183.

⁴⁹⁶ Lo dimostra l'ordine per le divise dei cantori per la festa di San Giorgio del 1475: “Alli nostri cantori per li vestiti de li quali te habiamo scritto darai [...] de grana drapato marchesina tota de medesimo colore costa mò quanto se voglia” il testo è presentato in *Music and Patronage in the Sforza court*, p. 179.

⁴⁹⁷ *Ibidem*.

Tralasciando l'indicazione specifica di uno o più colori, emblematica in quanto sintomo del tentativo della società medievale di gerarchizzare, associare e classificare gli individui, è importante la specificazione del colore "morello scuro", in quanto grazie ad esso i cantori sarebbero stati associati più facilmente al casato sforzesco, i cui colori araldici erano appunto il bianco e il morello⁴⁹⁸. A lato, il piccolo *escamotage* di cercare un tessuto simile, sebbene meno costoso, a quello che i cantori si aspettavano, manifestava sì la volontà dello Sforza di risparmiare qualche soldo, ma soprattutto lasciava intendere che i destinatari del dono fossero sufficientemente consci del valore monetario dei tessuti, o più in generale che fossero abituati ai beni di lusso, ragion per cui si rendeva necessario cercare una stoffa sufficientemente pregiata.

L'importanza delle vesti ricadeva sulla stessa gerarchia della cappella, tant'è che i cappellani maggiori ne ricevevano di diverse:

"A l'Abbate (Guinati), a d. Cordero (Cordier) et a Gasparro (Weerbeke) nostri cantori [...] el veluto negro per farse uno vestito per caduno qual gli donamo, ultra quello che hay commissione de dare a tutti li cantori de la presente", di colore e qualità differenti rispetto a quelle del gruppo⁴⁹⁹.

Per quanto concerne infine l'influenza dei riti di altre corti, se l'accordo stipulato con il Temerario nel gennaio 1475 dal quale Galeazzo sperava di ottenere un appoggio per l'investitura imperiale, favorì l'intensificarsi degli scambi tra i due potentati -scambi che si protrassero anche dopo il rinnovo dell'alleanza con la Francia (17 novembre 1475) - naturalmente esso doveva avere delle ricadute anche per quanto riguarda la sfera sacra della cote⁵⁰⁰. Poco per volta, Milano cercava di assimilare il cerimoniale borgognone e, in questo caso, la scelta dei colori per la festa di San Giorgio del 1476 pareva proprio essere stata influenzata da una missiva che Giovanni Pietro Panigarola, ambasciatore milanese in Borgogna, aveva scritto dalla Borgogna nell'aprile del 1475:

⁴⁹⁸ S. Baggio, *I colori delle vesti. Materiali rinascimentali*, «La Ricerca Folklorica», 14 *L'abbigliamento popolare italiano* (1986), pp. 91-92. M. Pastoureau, *Medioevo simbolico*, ed. R. Riccardi, Bari, Editori Laterza, 2009, pp. 110, 117.

⁴⁹⁹ *Music and Patronage in the Sforza court*, p. 178.

⁵⁰⁰ Quanto fosse fondamentale la componente francofona, e quanto Galeazzo ne volesse assimilare la forma è evidenziato nello studio sui dispacci di G. Soldi Rondinini, *Aspect de la vie des cours de France et de Bourgogne par les dépêches des ambassadeurs milanais (seconde moitié du XV siècle)*, *Adelige Sachkultur des Spätmittelalters*, pp. 195-214.

“heri che fo la vigilia di San Giorgio [...] accompagnato da ambasciatori e cortesani, (Carlo) andò al vespero solenne e messa, con lo mantello e capuzo dil ordine, che è di veluto e panno turchino pieno di garatere e fecene gran festa et perché so la Signoria Vostra ha inteso tutta questa cerimonia per la via di Napoli quando il Re Ferdinando pariter la porta non mi extenderò altramente”⁵⁰¹.

I colori selezionati dallo Sforza per la celebrazione del santo furono proprio il turchino e il nero, e anche in questo caso a Guinati, Cordier e Weerbeke vennero donati panni e velluti per un'altra veste. Nei casi invece di Raynero e Antonio Ponzo, veri *outsider*, le vesti dovettero essere ordinate a parte, perché i due non erano presenti a corte al momento dell'elargizione. Si ritiene comunque doveroso specificare che la generale offerta di stoffe di cui beneficiavano i cantori tutti non inibiva la possibilità di doni più mirati, come nel caso di Compère, che nel febbraio del 1476 ricevette dal duca “el veluto cremuxino per farse uno zuppone” dello stesso colore dei cortigiani⁵⁰².

L'allora ostile corte di Napoli venne scelta come modello di riferimento per l'organizzazione della cerimonia di S. Giorgio, specialmente dopo che al re era stato concesso l'onore di prender parte al prestigioso ordine del Toson d'Oro, fondato dal Valois per emanciparsi ulteriormente dalla Francia⁵⁰³. Tra coloro i quali aspiravano a far parte dell'ordine c'era ovviamente Galeazzo Maria, affascinato dal carattere sacrale con cui si presentava l'associazione e che portava i cronachisti come Chastellain a parlarne come di una religione⁵⁰⁴. Naturalmente la musica sacra non poteva mancare, almeno nei giorni di particolare solennità quando gli astanti venivano allietati da composizioni polifoniche, inni o mottetti, create dagli stessi compositori passati poi a Milano.

Gli impulsi dovuti alle iniziative delle altre potenze, uniti ad un così alto numero di compositori, dovettero ispirare il duca e convincerlo della necessità di una personale forma di composizione liturgica per sacralizzare ulteriormente la sua persona. Nota con il nome di “*Mottetti Missales*”, essa è alla base della celebre *Missa Galeazescha* realizzata da Loyset Compère che, come descritto da Daniele Filippi, si trova “all'incrocio fra diverse tradizioni:

⁵⁰¹ *Music and Patronage in the Sforza court*, p. 119.

⁵⁰² *Ivi*, p. 178.

⁵⁰³ O. Cartellieri, *The Court of Burgundy*, p. 56 e seg.

⁵⁰⁴ J. Huizinga, *L'autunno del medioevo*, ed. L. Gatto, Roma, Newton Compton, 2011, p. 106.

committenza sforzesca e talento fiammingo, magistero contrappuntistico e improvvisazione polifonica, retaggio medievale e nuove istanze umanistiche”⁵⁰⁵. Le ricerche riguardo questo genere, che si caratterizza per il rilievo dato al culto della Madonna delle Grazie e della Misericordia tradizionalmente caro agli Sforza, sono ancora in corso⁵⁰⁶. Molte le incertezze sia riguardo le occasioni di impiego, sia sulle modalità di esecuzione, sia infine sul movente che ne favorì la nascita⁵⁰⁷. Riguardo quest’ultimo aspetto, quel che pare possibile dire è che, in ogni caso, la compresenza di compositori di un certo rilievo a corte dovette avere un peso non indifferente nella sua nascita, così come importante dovette essere la fondazione, da parte dello Sforza, di un monastero e diverse cappelle, tutte partecipi di un ideale di principe cristianissimo a cui i cappellani potevano ispirarsi per creare queste speciali composizioni⁵⁰⁸. Ora, è noto come negli anni Settanta del Quattrocento Milano contasse trentuno festività, tra cui naturalmente quelle dedicate a Sant’Ambrogio e San Giorgio, i patroni rispettivamente del comune e della signoria. Non diversamente dalla corte borgognona, il duca poteva intervenire nelle cerimonie civiche, specialmente se religiose, con l’imprescindibile sottinteso dell’assimilazione tra principe e divinità⁵⁰⁹. Si potrebbe dunque ipotizzare che la creazione dei mottetti fosse parte del processo di definizione di un ducato libero dalla *communitas*, che era già rappresentata in ambito liturgico dal ben più antico canto ambrosiano.

Ritenuto tanto importante da richiedere al pontefice Martino V, custode del rito vetero-romano, la consacrazione dell’altare maggiore del duomo nel 1418 proprio secondo l’uso

⁵⁰⁵ La citazione è tratta dal *booklet* del cd P. da Col, *Loyset Compère, Missa Galeazescha. Music for the Duke of Milan*, Odhecaton, Arcana, Self-Tàlea, 2017. Questa messa, si caratterizza appunto per la sostituzione delle otto parti dell’*ordinarium* romano con altrettanti mottetti mariani.

⁵⁰⁶ Si segnala a tal proposito il sito dedicato allo studio del genere del mottetto (<http://www.motetcycles.com/>), che ha già portato alla pubblicazione di un numero tematico del *Journal of the Alamire Foundation*, vol. 9 (2017).

⁵⁰⁷ D. V. Filippi, “*Audire missam non est verba missae intelligere...*”: *The Low Mass and the Motetti missales in Sforza Milan*, «*Journal of the Alamire Foundation*», 9 (2017), pp. 11-32.

⁵⁰⁸ Il mottetto venne poi ripreso dal francese Francesco I, divenendo così un attributo regio. L’ideale di principe cristiano si scontra in effetti con le stesse parole del duca, il quale durante una celebrazione quaresimale ebbe ad informare l’ambasciatore mantovano della sua propensione alla lussuria. E. Welch, *Sight, Sound and Ceremony*, p. 165.

⁵⁰⁹ M. N. Covini, *Feste e cerimonie milanesi tra città e corte. Appunti dai carteggi mantovani*, «*Ludica. Annali di storia e civiltà del gioco*», VII (2001), pp. 122-150.

locale piuttosto che quello di Roma, il rito ambrosiano è una vera testimonianza della nobile tradizione meneghina, mai del tutto sopita, e che nella seconda metà del XV secolo si trovava a misurarsi con una nuova forma di celebrazione liturgica⁵¹⁰. Naturalmente Galeazzo era conscio della necessità di trovare un punto d'incontro con la comunità sotto ogni aspetto della vita pubblica così, a differenza della tradizione viscontea che aveva sempre privilegiato il rito romano, le disposizioni emanate dallo Sforza per la celebrazione delle messe commemorative in onore del padre Francesco vennero officiate secondo il cerimoniale ambrosiano, essenzialmente con scopi politici più che devozionali, credendo così di poter legare il ricordo del padre – ma di riflesso il suo – al santo di Milano⁵¹¹. La liturgia creata dal vescovo venne dunque piegata in favore delle politiche ducali, così come la stessa struttura del rito venne ridisegnata a immagine e somiglianza della dinastia.

La nascita dei mottetti mariani è certamente l'apporto più originale del *patronage* di Galeazzo Maria, ma essa si deve comunque confrontare con le incertezze date dall'estrema duttilità delle messe del periodo. Per quanto concerne l'aspetto prettamente musicale, l'assenza di studi che abbiano analizzato a fondo la complessità e mutevolezza dell'*ordinarium* ambrosiano rende difficile tracciare una storia della sua evoluzione. Si dà per scontato che il rito ambrosiano, modificando la propria struttura per adattarsi, o distanziarsi, dalla liturgia romana, dovette ridisegnare continuamente – almeno fino alla riforma del cardinale Borromeo - i suoi canti. Ciò si evince, per esempio, dall'analisi dei cosiddetti "Libroni" del duomo, codici redatti per volere del *magister* Franchino Gaffurio tra il XV e il XVI secolo, in cui confluirono le composizioni dei cantori più noti e celebrati dell'epoca⁵¹². Le messe riportate, se confrontate con edizioni delle stesse presenti in altri codici, mostrano adattamenti collegabili ad un possibile rito ambrosiano che, nella sua

⁵¹⁰ G. Lubkin, *A Renaissance court*, p. 218; F. Somaini, *La chiesa ambrosiana e l'eredità sforzesca, Prima di Carlo Borromeo. Istituzioni, religione e società agli inizi del Cinquecento*, ed. A. Rocca, P. Vismara, Studia Borromaica 26, Biblioteca Ambrosiana, Milano, Bulzoni, 2012, pp. 17-67.

⁵¹¹ G. Lubkin, *A Renaissance court*, pp. 218-219. L'importanza della pubblicità del rito e del patrocinio ducale è espressa in una missiva diretta al *magister* Antonio Guinati nel giugno 1473. In essa si richiede alla cappella di celebrare la messa per la Pentecoste all'ingresso della chiesa di Santo Spirito, in Porta Vercellina, in modo da essere uditi da più persone possibile. P. Merkley, *Patronage and clientage*, p. 137.

⁵¹² *Codici per cantare. I libroni del Duomo nella Milano sforzesca*, ed. D. V. Filippi, A. Pavanello, Lucca, LIM, 2019.

forma ordinaria, prevede ancora oggi i soli *Gloria, Credo, e Sanctus*⁵¹³. Tuttavia, non è possibile attribuire per certo all'*ordinarium* le composizioni con più brani rispetto ai tre canti dell'ambrosiano, proprio perché il rito milanese tese a modificarsi secondo le esigenze, ed è altrettanto ammissibile che delle messe di ambito milanese presentino brani differenti da quelli considerati tradizionali, ragion per cui si potrebbe anche pensare che gli stessi mottetti fossero una nuova declinazione di vecchie consuetudini; tuttavia, mancando di prove a sostegno, queste restano tutte ipotesi.

Ora, si ritiene di poter affermare che l'idea di una legittimazione divina atta a plasmare una figura simile al *vicarius Dei in temporalibus* di derivazione francese venne attuata attraverso il patrocinio, da parte dello Sforza, di una istituzione musicale ipertrofica, ammontante a quaranta elementi nel periodo della sua massima espansione. L'impegno profuso riguardava non solo il raggiungimento di una qualità eccelsa dei singoli elementi, ma altresì la creazione di una drammaturgia rituale basata su modelli regi, o ducali, presi e adattati ad un ambiente istituzionale denso di entità politiche differenti, utili nel loro insieme a favorire il restauro dell'antichissimo titolo di *rex Langobardorum*. Il ruolo ricoperto dai cantori in questo progetto appare senza dubbio essenziale. A loro si dovette la creazione di una forma liturgica a immagine e somiglianza della dinastia, e sempre a loro si dovevano i dettagli relativi ai brani e alle cerimonie in uso presso le corti degli altri principi europei presi e riadattati dallo Sforza. Non resta quindi che osservare quanto e in quante forme diverse vennero ricompensati.

7. Benefici e stipendi

Generalmente si ritiene una delle caratteristiche principali del *patronage* musicale di Galeazzo Maria Sforza la rapida *escalation* di salari, benefici, o doni materiali concessi ai suoi cantori. In particolar modo, però, era attraverso l'uso intensivo del sistema delle prebende

⁵¹³ Emblematica in questo senso la *Missa Coda de pavon* di Johannes Martini, la quale nei *Libroni* è presentata con i soli canti necessari al rito ambrosiano, mentre in edizioni differenti può raccogliere i cinque canti di tradizione vetero-romana: *Kyrie, Gloria, Sanctus, Credo* e *Agnus Dei*. M. Righetti, *Storia liturgica, vol. I Introduzione generale*, Milano, Ancora, 1964, pp. 169-179. D. V. Filippi, *Breve guida ai motetti missales (e dintorni), Codici per cantare*, pp. 139-170.

apostoliche che la corte milanese riusciva a reggere lo sforzo dato dal finanziamento di due istituzioni musicali. Stando al diritto canonico, un beneficio ecclesiastico rappresentava una entità giuridica stabilita o costituita in perpetuità dalla competente autorità ecclesiastica sotto forma di un sacro ufficio (canonicato) da cui derivava una dote (prebenda) spettante al suo usufruttuario⁵¹⁴. Ulteriormente suddivisibili in maggiori o minori, a seconda dell'ente che li elargiva, e regolari o secolari a seconda dell'appartenenza ad un ordine religioso, i più attraenti per i cantori erano sicuramente i benefici conferiti a laici, dunque di carattere minore, cumulabili e soprattutto dispensati dall'obbligo di cura d'anime⁵¹⁵. Nel caso in cui però la posizione avesse richiesto la presenza di un vero prelado, era prevista la possibilità di assumere un sostituto, il quale avrebbe sopperito alle mancanze del titolare al costo di una somma relativamente modesta, lasciando così al legittimo possessore la possibilità di incassare gran parte della pensione. Tale pratica, che si rivelava estremamente utile nel caso di canonicati con cura d'anime, permetteva oltretutto di scavalcare l'obbligo stabilito dal diritto canonico di limitarsi ad un solo titolo, favorendo così l'accumulo di cariche⁵¹⁶. Meno vantaggioso si rivelava lo scambio per le parrocchie, le quali subivano la scelta di un prelado facente funzione, spesso incapace, così come anche le cattedrali potevano trovarsi a dover sostenere l'assenza di un cantore, solitamente per anni, o almeno fino a quando quest'ultimo decideva di prendere possesso dell'ufficio⁵¹⁷.

La prassi per l'ottenimento della carica, all'interno del ducato, prevedeva l'inoltro di una richiesta, rubricata nei registri come supplica, da parte del cantore e diretta al duca o in alcuni casi al suo segretario. In diversi casi però, interessanti dal punto di vista di una solidarietà tra colleghi, le richieste potevano essere presentate in forma congiunta, come accadde per esempio nel caso di Egidius Cosse e Jean Hanon, i quali pur di non perdere il canonicato chiesero al duca il permesso di dividere i ricavati, oltre alla spesa per un

⁵¹⁴ La definizione è tratta da P. F. Starr, *The beneficial system*, p. 464.

⁵¹⁵ *Ivi*, pp. 464-465.

⁵¹⁶ L'impossibilità per il possessore del beneficio di amministrare i sacramenti poteva causare dei problemi, specie se il duca aveva deciso di donare il canonicato ad un suo cantore. Nel caso di Iohannes Barbier, il vescovo di Alessandria dovette intervenire per richiedere che il beneficio venisse assegnato ad un prelado che avrebbe effettivamente ricoperto la carica, adducendo a motivazione che il guadagno sarebbe stato irrisorio. *Music and Patronage in the Sforza court*, pp. 3-4.

⁵¹⁷ P. F. Starr, *The beneficial system*, p. 469.

sostituto⁵¹⁸. La comunità ecclesiastica doveva essere particolarmente coesa, o perlomeno i membri della cappella, uniti oltretutto dall'interesse in particolare per questo tipo di entrate aggiuntive, così le notizie circa la disponibilità di benefici vacanti per morte o rassegnazione del proprietario non mancavano di circolare. Del resto, lo stesso Galeazzo era attento a quello che a tutti gli effetti rappresentava uno dei motivi principali del suo successo nel reclutamento di cantori. Il duca poteva infatti donare benefici vacanti a uomini di sua fiducia, spesso senza passare per l'approvazione dei capitoli delle cattedrali, benché in effetti non avesse alcun diritto legale a riguardo. Si è già esaminato il caso di Antonio Guinati e del conteso canonicato in Savoia, per il quale il duca non poté nulla. Bene, qualche anno dopo al dottore in legge e abate si rivolsero la duchessa Bona e Giangaleazzo per chiedere che arbitrasse un processo attorno ad un canonicato. La diatriba riguardava un beneficio di *ius patronatus*, cioè una prebenda legata ad un altare e ad un patrono che la foraggiava, a detta dei legittimi proprietari sottratto da un cantore del duca nel 1472. In sostanza, lo Sforza per favorire un suo cantore, Bovis (altrimenti noto come Alardi), aveva estromesso dal beneficio il legittimo proprietario, Michele di Caproti, il quale aveva atteso la morte del duca per ben quattro anni prima di riproporre il suo caso alla duchessa reggente Bona⁵¹⁹. Più che l'esito del nuovo processo, è interessante osservare come il capitolo non fosse intervenuto per rendere giustizia al povero escluso, vittima di un'ingerenza ducale che si spingeva fino all'"aspettativa", un impegno con cui il duca assicurava al candidato l'ottenimento di un beneficio di un dato valore all'interno del ducato non appena disponibile⁵²⁰.

Naturalmente ogni forma di prebenda non poteva prescindere da Roma. Il potere del pontefice di concedere o revocare un beneficio poteva essere limitato solo in ambito monastico, dove era lo stesso ordine a prendere una decisione in materia di successione. I cantori avevano però la possibilità, se impiegati nella cappella pontificia, di accedere in via prioritaria ai canonicati in qualità di *cappellani continuans commensales* del loro patrono, il pontefice⁵²¹. Al contrario, i

⁵¹⁸ *Music and Patronage in the Sforza court*, p.5.

⁵¹⁹ *Ivi*, p.9.

⁵²⁰ In Merkle è riportato il procedimento che portava dall'aspettativa all'ottenimento del beneficio. *Music and Patronage in the Sforza court*, pp. 10-11.

⁵²¹ P. F. Starr, *The beneficial system*, p. 470.

membri delle cappelle laiche dovevano attenersi ad una procedura più lunga e complessa, avvalendosi per lo meno dell'appoggio del loro mecenate. Diversi principi cercarono quindi di ottenere dalla Santa Sede degli indulti che consentissero loro di assegnare le cariche liberamente, ma mentre Napoli e Ferrara ebbero successo, a Milano ciò non fu possibile. A onor del vero Francesco Sforza aveva ottenuto dal pontefice la promessa che ogni suo candidato avrebbe acquisito il beneficio richiesto, ignaro dell'uso che ne avrebbe poi fatto il figlio e, oltretutto, dai Visconti in poi la tradizione ambrosiana aveva garantito alla famiglia dominante la possibilità di contare su un serbatoio di cappellanie e prebende non soggette a Roma, alle quali gli Sforza attinsero appunto per stipendiare i cantori⁵²². All'atto pratico, però, quando non si poteva fare altrimenti, Galeazzo Maria doveva inoltrare suppliche alla Santa Sede, cosa che fece più e più volte, per ottenere il benestare all'assegnazione⁵²³.

Un caso in particolare merita attenzione per la sua importanza nella comprensione dell'attribuzione di valori monetari ai benefici. Nel febbraio 1473 Pietro Casoli informò il segretario Cicco Simonetta della supplica fatta per il priorato di Vultorio. Pietro aveva assegnato un valore di 100 ducati alla pensione, nonostante il beneficio ammontasse a 300, riservando settanta ducati a Petrus Alardi, cantore del duca. Giunta al pontefice la richiesta venne però respinta, sostituita da una controproposta di sessanta ducati⁵²⁴. Sisto IV doveva forse ritenere che un profitto di settanta ducati fosse eccessivo rispetto all'effettiva capacità di rendita di duecento, senza immaginare che tale valore era stato attribuito con l'intento di evitare che la curia si insospettisse e iniziasse ad indagare sul vero ammontare della prebenda. Dato il rifiuto, il 29 gennaio 1473 Galeazzo si trovò a dover chiedere a Giovanni Arcimboldo di intercedere per ottenere il permesso di dotare i vescovi del ducato di maggiori benefici (fino a trecento ducati d'oro), assicurando che anche lui avrebbe fatto la sua parte⁵²⁵. La prima risposta del pontefice lasciava qualche speranza allo Sforza: era

⁵²² C. Reynolds, *Musical Careers, Ecclesiastical Benefices, and the Example of Johannes Brunet*, 1 (1984), pp. 49-97, p.77. C. M. Cipolla, *Une crise ignorée: comment s'est perdue la propriété ecclésiastique dans l'Italie du Nord entre le XIe et le XVIe siècle*, «Annales», 2 (1947), pp. 317-327, p.320.

⁵²³ Alcune delle suppliche venivano accettate *sola signatura*, senza successiva bolla di conferma, per cui se ne trova traccia solo all'interno dei registri delle suppliche. P. Merkley, *Trading Lombardy for Picardy. Milanese Ducal Musicians and the Cathedral of Saint-Géry*, «Musica e storia», 2 (1998), pp. 313-326, p. 321.

⁵²⁴ La missiva qui riassunta è presentata in P. Merkley, *Trading Lombardy for Picardy*, p. 320.

⁵²⁵ E. Motta, *Musici alla corte degli Sforza*, p. 310.

convinto che il duca volesse “privare la sede apostolica de auctorita e quando aprisse la porta se tiraria un grande rumore alle spalle. Ma che quando acadera, haverà caro compiacere a V. Ex.tia”; ciò nondimeno, in seguito venne definitivamente chiarita l’indisponibilità della curia a una tale concessione: “facendo questo à V. Ex.tia saria un dare occasione a li altri de domandare el simile”⁵²⁶. Si può ben comprendere in che modo il duca volesse concedere ad Alardi più di quanto lecito, magari evitando la tassazione imposta dalla curia, ma la mancanza dell’approvazione papale rimaneva invalicabile, per cui, una volta presentata la domanda, spettava agli oratori d’istanza a Roma, agire affinché tutto andasse per il verso giusto. L’ottenimento dell’agognato beneficio per Alardi, ad esempio, fu reso possibile solo grazie all’operato di Pietro Casoli, il quale dovette spendersi non poco per vedere firmata la supplica⁵²⁷.

Una volta ottenuto l’avallo della Santa Sede, il candidato avrebbe dovuto prendere fisicamente possesso del canonicato, la qual cosa non era quasi mai possibile, data la necessità di restare a corte. I cantori si avvalevano quindi di procuratori, in larga parte loro colleghi, i quali avevano il compito di adempiere all’incardinazione, così Pietro Holi avrebbe incaricato un suo conterraneo di Liegi, Henrich Knoep, di prendere possesso del canonicato a Como in sua vece, un ufficio che si andava ad aggiungere ai diversi doni con cui Galeazzo Maria ne ricompensava la bravura⁵²⁸. Ancora nel fatidico 1476, nonostante la crisi diplomatica attraversata dal ducato milanese, la cappella musicale poteva continuare a contare su nuovi benefici, alcuni dei quali destinati ai cappellani da poco entrati a servizio come Colin de Lannoy, Jean Fresneau, e Jean Jappait. La somma destinata al mantenimento dell’istituzione musicale ammontava, quell’anno, a cinquemila ducati, una cifra sufficiente a destare le ire dei cortigiani che, oltre a percepire meno denaro, si trovavano costretti a sostenere le spese per le pensioni dei membri delle due cappelle, in attesa della raccolta delle

⁵²⁶ Entrambi i brani sono riportati in L. Matthews, P. Merkley, *Josquin Desprez*, p. 439.

⁵²⁷ Tra le altre incombenze degli agenti figurano i problemi relativi alle cariche, specie quando le volontà del pontefice e quelle del duca riguardo il soggetto cui affidare il beneficio divergevano. Un processo lungo secoli aveva infatti portato ad una concentrazione delle collazioni a Roma nelle mani del Santo Padre, che poteva disporre a suo piacimento. P. F. Starr, *The beneficial system*, pp. 465-466.

⁵²⁸ *Music and Patronage in the Sforza court*, pp. 71-72.

rendite ducali⁵²⁹. Si può immaginare come la situazione non avesse favorito la creazione di un clima sereno a corte, dove il più antico patriziato milanese si vedeva scavalcato da dei salariati del duca; tuttavia, sarebbe eccessivo vedere in questo la causa primaria dell'assassinio di Galeazzo Maria⁵³⁰. La generale tensione accumulatosi durante gli anni del governo sforzesco dovuta in parte alla politica di esclusione attuata dal duca nei confronti della nobiltà milanese, e in parte alle congiure francesi, ebbe certamente maggior peso. Si ritiene più modestamente di dover considerare l'appoggio ducale ai preziosi Oltramontani parte in causa nell'attentato di Santo Stefano.

8. Mobilità geografica

Un ultimo importante aspetto direttamente collegato alle provviste beneficali riguarda la mobilità fisica, ossia la diponibilità a muoversi dei cantori. Nel periodo dal 1468 al 1476 si possono individuare quattro filoni principali in cui ricomprendere le diverse cause alla base delle numerose richieste di permessi e lettere di passo da Milano. Si tratta di questioni di carattere personale, economico, ma più spesso relative al reclutamento o alla fine del periodo di servizio. Tra quelle economiche in particolare, la concessione di benefici ecclesiastici o prebende spingeva per forza di cose i cantori a una intensa mobilità di cui è testimone Antonio Guinati, il quale a seguito del passaggio alla corte milanese da quella savoiarda si era trovato a dover richiedere diversi permessi per spostarsi e difendere i propri diritti riguardo il priorato di San Pietro di Summa Ripa de Bosco⁵³¹. Com'è noto, la proprietà rurale della "Boschagliola", assieme ad una casa, andavano a risarcire la perdita del beneficio in Savoia, ma non potendo curarsene personalmente, il cantore decise di affittarle. Successivamente la proprietà acquistò ulteriore valore, grazie al ritrovamento di alcuni filoni minerari, che richiesero ulteriori permessi per recarsi in loco a sovrintendere

⁵²⁹ E. Motta, *Musici alla corte degli Sforza*, p. 143, 319.

⁵³⁰ F. Vaglianti, *Galeazzo Maria Sforza*, pp. 398-409.

⁵³¹ Si tratta di un territorio posto tra Chieri e Torino, nei pressi di Montosòlo, corrispondente al più antico nucleo dell'attuale Pino Torinese. ASMi, *Potenze estere Savoia*, 490. G. Andenna, "Ob eius eximiam musice artis peritiam". Antonio Guinati, maestro della cappella ducale sforzesca, alla ricerca di miniere nelle Alpi, «*VERBANUS*», 37 (2016), pp. 89-108.

all'estrazione, un affare interessante anche per il duca, destinatario di metà delle rendite⁵³². Interessi privati, sia del cantore, sia del duca, e oculate pratiche di gestione dei beni, si fondevano per garantire al primo la possibilità di lasciare la corte al bisogno, e allo Sforza di guadagnare su una concessione.

Accanto all'ambito economico, sebbene strettamente connesso, altri tipi di permessi, richiesti o emanati, si collegavano alla necessità di spostarsi per cercare un nuovo impiego. Le cause dell'abbandono della corte milanese potevano riguardare sia una precisa volontà del duca, sia una nuova opportunità lavorativa offerta in altre sedi al cantore, ed è interessante notare come proprio in questa categoria ricadano gli esempi più lampanti del favoritismo ducale e della sua ricaduta in ambito di mobilità geografica. Laurentio Colins de Flandria, una volta destituito dalle sue mansioni ottenne, ad esempio, non solo il permesso di transitare sulle terre del dominio per sei mesi, ma anche l'esenzione dalle tasse per lo stesso periodo di tempo, convalidata in una lettera che da disposizioni a riguardo: *"Laurentio Colins de Flandria, alias ex cantoribus capelle nostre quem a servitiis nostris revocamus alibi fortunam suam experiri optamus admodum iter sibi tutum et expeditum ubique preberi. Quare tenore presentium serenissimos reges, illustrissimos princeps [...] menses sex proximos futuros"*⁵³³. In altri casi, coloro i quali lasciavano Milano lo facevano per rientrare nel paese natale, specie nel periodo di poco antecedente l'assassinio di Galeazzo. Si possono leggere in questo senso i permessi, tutti del 1476, rilasciati a Georgius Brant, Martinus Hanard, Iohannes Barbier, per un totale di quattordici elementi. Solo Hanard con quattro compagni si recava a Roma per prendere servizio presso la cappella pontificia, mentre gli altri facevano ritorno nelle rispettive patrie⁵³⁴. Oltre a trattarsi della casistica più ampia, la concessione di lettere di passo per allontanarsi dalla corte permette di apprezzare meglio una tendenza sviluppatasi nel corso del XV secolo, che rendeva i

⁵³² *Ibidem.*

⁵³³ Arc. Bibl. Triv. Cod B7, b, f.94.

⁵³⁴ ASMi, RD 110, f. 264; ASMi, RD 124, f. 25; ASMi, RD 124, f. 62

cappellani inclini a non considerare i loro incarichi come vitalizi, ma li portava a spostarsi spesso per cercare altre opportunità⁵³⁵.

Per quanto riguarda invece il reclutamento di nuovi cantori, si ritiene che alcuni aspetti fondanti di tale pratica siano ben evidenti nel caso di Weerbeke, il quale venne mandato in Fiandra a cercare “*supranos ac tenorista cantores*”⁵³⁶. Dalla durata genericamente breve, sebbene raramente al di sotto dei due mesi, le campagne acquisti venivano organizzate tenendo conto della provenienza geografica dei cantori disponibili ed erano sempre accompagnate da delle lettere di presentazione, utili per introdurre questi cacciatori di talenti nelle corti di destinazione. Così avvenne anche nel caso di Weerbeke, a cui è possibile ricollegare però un'altra missiva, questa volta diretta al ferrarese d'istanza in Borgogna Francesco d'Este, e atta ad agevolare la missione del cantore. Naturalmente non poteva mancare la tradizionale lettera destinata al principe - in questo caso Carlo di Valois - contenente tutte le informazioni utili per chiarire i termini dell'incarico affidato all'agente, ma è interessante osservare le differenti risorse a cui lo Sforza poteva accedere per ottenere i suoi scopi. Allo stesso modo, il viaggio di Cardino Bosco in Normandia venne preceduto da una lettera all'ambasciatore Marco Trotta, al quale giunse anche la lettera di accompagnamento da presentare al re di Francia. L'appropriarsi di elementi esterni alla corte milanese aveva certo il vantaggio di permettere al duca di ottenere un diverso punto di vista sul cerimoniale in uso nelle altre corti, talvolta però, i cantori si rivelarono essere dei preziosi alleati non in quanto procacciatori, bensì come depositari di particolari missioni. Si è visto come la mobilità geografica fosse particolarmente agevole per i professionisti della musica, e allo stesso modo si può intuire quanto il loro spostarsi tra le corti non destasse problemi, venendo anzi favorito, due motivi per cui lo Sforza ritenne, ad un certo punto, di poter affidare loro delle missioni diplomatiche. A Milano il 1476 si era aperto con l'ennesima crisi diplomatica tra il ducato, la Borgogna e la Francia, iniziata l'anno precedente. A seguito dei ripetuti cambi di alleanza attuati dallo Sforza, Luigi XI di Francia si era definitivamente

⁵³⁵ Naturalmente la condizione di base era che gli spostamenti avvenissero con il favore della corte, altrimenti si poteva incappare nella ben triste sorte toccata ai due poveri membri della cappella napoletana fuggiti a Milano, e poi imprigionati. G. Lubkin, *Galeazzo Maria Sforza and the Cappella Musicale*, p. 190.

⁵³⁶ ASMi, *Registri ducali*, 175, f. 103.

risentito e aveva iniziato ad aizzare i genovesi⁵³⁷. Galeazzo, dal canto suo, aveva un'altra volta determinato di abbandonare il borgognone, per ritornare sotto l'ala protettrice del re di Francia. Per farlo, si affidò proprio a un cantore: Cardino Bosco. Questi, aiutato dal suo ex mecenate, Branda Castiglione, doveva recarsi alla corte di Parigi per una vera e propria missione, come si intuisce dalla lettera scritta da Galeazzo Maria a Panigarola: "Habbiamo mandato da soa maestà uno dei nostri de poca qualità et extimacione nominato Cardino per investigare [...] le orditure et pratiche quale mena et trama esso re contra le cose nostre"⁵³⁸. In seguito, concluso il compito di portavoce - nonché spia- ducale, Bosco sarebbe dovuto rientrare a Milano, non prima di essersi informato sull'imminente riunione degli alti ranghi della Chiesa gallicana che si stava preparando. Destinare presso il re, come intermediario, un cantore ritenuto di poco conto, è una eloquente dimostrazione di una attività collaterale che questi potevano esercitare pur assolvendo agli obblighi della loro professione. Infatti, Cardino si era recato in Francia con la scusa di reclutare altri cantori, ed essendo già stato introdotto a Luigi XI, era parso la scelta migliore per non insospettirlo. Al suo rientro, tastato il terreno, seguì la partenza di Branda Castiglione "a discolpare presso Luigi XI re il duca di Milano"⁵³⁹. Quanto a Cardino, è possibile affermare che lui ed altri colleghi ottennero una certa reputazione in ambito diplomatico. Nel 1477 una lettera di passo valida un anno venne infatti concessa a lui, insieme con Cordier, l'ambasciatore Marco Trotta e altre dieci persone, tutte inviate in missione diplomatica per conto della reggente Bona, destinataria dei *reportage* dell'ambasciatore in cui Cardino Bosco è segnalato in veste di collega e inviato milanese⁵⁴⁰. Avere una voce tutt'altro che buona, non aveva dunque rappresentato un ostacolo alla carriera di Cardino Bosco, il quale anzi aveva tratto vantaggio da una condizione privilegiata per muoversi più liberamente tra le corti d'Europa.

⁵³⁷ R. Fubini, *I rapporti diplomatici tra Milano e Borgogna con particolare riguardo all'alleanza del 1475-1476, Milano e Borgogna*, pp. 95-114; R. J. Walsh, *Charles the Bold and Italy 1467-1477. Politics and Personnel*, Liverpool, Liverpool University Press, 2005, pp. 32-58; G. Peyronnet, *La politica italiana di Luigi Delfino di Francia (1444-1461)*, «Rivista storica italiana», 64 (1952), pp. 19-44, pp. 21-23.

⁵³⁸ ASMi, *Sforzesco* 518.

⁵³⁹ ASMi, *Famiglie Castiglione*, 49.

⁵⁴⁰ ASMi, *Sforzesco* 543, 197.

9. L'epilogo della cappella galeazzesca

Data l'eccezionalità dell'istituzione musicale voluta da Galeazzo Maria Sforza, si ritiene opportuno riassumerne in breve gli esiti, prima di passare ai successori.

Avviata nel 1469 con quella che potrebbe essere definita una "campagna acquisti", l'impresa sforzesca provocò diversi incidenti diplomatici, ma al contempo permise a Milano la compresenza di alcuni tra i più celebrati esponenti della polifonia franco-fiamminga⁵⁴¹. Una trentina di cantori, divisi in una cappella stanziata e una cappella da camera, come accadeva a Napoli, fungeva da strumento per rimarcare una preminenza che a conti fatti si configura più come manifesto dei timori e delle aspirazioni del duca, sempre teso a ottenere un riconoscimento da parte dei principi suoi contemporanei⁵⁴².

La stessa idea di una cappella musicale rappresentava in effetti un tentativo di mimesi con le corti più vicine al modello francese, in particolare la Borgogna, per cui molti dettagli relativi ai momenti solenni come la celebrazione di san Giorgio vi aderivano perfettamente. Stessi gli abiti, condivisa la volontà di rendere partecipe tutta la corte, importata forse l'idea di non patrocinarne dei *pueri*, e probabilmente identica l'intonazione del *Te Deum* a due voci di Gilles Binchois, il solo pervenutoci trascritto nei Libroni di Gaffurio, ma risalente al periodo di Galeazzo Maria⁵⁴³. Un'urgenza sentita, quella di sacralizzare la sua persona, che avrebbe trovato sfogo nella creazione di una forma di composizione, i *Mottetti Missales*, i quali, sebbene originalissimi nella forma a mottetto mariano, risultano alquanto tradizionali nella loro funzione di parti della messa. Al duca di Milano resta infatti il merito di aver

⁵⁴¹ Si ricordano in breve alcuni contributi sui temi esposti. P. Merkley, *Musicians and their Commerce*; R. J. Walsh, *Music and Quattrocento diplomacy*; L. Matthews, *Competition for court musicians; Music and Patronage*; P. F. Starr, *Musical Entrepreneurship*; P. F. Starr, *The beneficial system*.

⁵⁴² Osservando la questione dal punto di vista dello studioso di storia, Lubkin ha spiegato la scelta della musica come un mezzo di convenienza, meno ingombrante rispetto a palazzi e opere d'arte, quindi più flessibile, capace di rappresentare il signore quando non fisicamente presente, ad esempio presso le altre corti. Destinato alla percezione esterna, l'accumulo di cantori si ricollega comunque alla necessità di venire riconosciuto dai principi suoi contemporanei. G. Lubkin, *Galeazzo Maria Sforza and the Cappella Musicale*, p. 185.

⁵⁴³ La partitura è riportata nel primo dei *Libroni* di Gaffurio. Milano, Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo, sezione musicale, *librone 1*, OLIM 2269, fogli 118v-121r. Presente in più codici sparsi per la penisola, il brano testimonia la particolare diffusione di quella che può essere considerata una vera colonna sonora della sovranità. Si tratta molto probabilmente dello stesso *Te Deum* intonato in occasione della visita del re di Danimarca nel 1474. Sulla lunga durata del brano si veda D. B. Stein, *The French Te Deum From 1677-1744: its history, development and performance*, «The Choral Journal», 18, 8 (1978), pp. 5-10, 12-14.

individuato e rafforzato i temi che avrebbero retto la successiva propaganda della famiglia Sforza come il progetto di un monumento equestre al padre, o appunto la devozione per la Vergine, ma anche, soprattutto, di aver creato un *unicum* nella storia delle istituzioni musicali europee⁵⁴⁴.

Per i cantori, appartenere alla cappella ducale significò poter aspirare a straordinarie forme di innalzamento sociale, potendo comunque contare su solida rete di solidarietà che permise, ad esempio, l'instaurarsi di pratiche come la condivisione delle entrate di una prebenda. Si trattava dunque di personalità la cui carriera internazionale permetteva di potersi avvalere di una rete di conoscenze assai ampia, almeno abbastanza da permettere loro di rassegnare un beneficio nella penisola con la certezza di ottenerne uno nel paese di origine⁵⁴⁵. Il caso del canonicato riguardante Pietro Holi è analizzato da P. Markley illustra appunto la familiarità dei membri della cappella musicale con queste pratiche, così come getta una luce sull'ampiezza della rete degli scambi intercorsi, e ancora l'estensione dell'influenza ducale al di fuori di Milano⁵⁴⁶. A conti fatti, dunque, essere un cappellano permetteva di agire liberamente in materia beneficiale scambiando, permutando, o semplicemente rassegnando ciò che possedeva in favore dei colleghi, una libertà di cui non tutti potevano disporre, ma che venne sapientemente sfruttata⁵⁴⁷.

Se è vero che Galeazzo Maria Sforza riuscì ad attrarre un maggior numero di musicisti rispetto a Ferdinando d'Aragona perché aveva a disposizione numerosi benefici anche per i laici mentre altri, come appunto il re di Napoli, potevano concederli unicamente a chierici, è altrettanto vero che spettava agli arruolati decidere se lo spostamento era conveniente⁵⁴⁸. Una stima dell'ammontare delle entrate dei cantori non riducibile alla constatazione di salari da 10 o 12 ducati al mese, ma a cui si devono necessariamente sommare benefici ecclesiastici, lussuosi doni sotto forma di stoffe, abitazioni, un certo numero di cavalcature,

⁵⁴⁴ L. Giordano, *L'autolegittimazione di una dinastia*, p. 11.

⁵⁴⁵ In molti casi la prassi prevedeva comunque di mantenere diverse prebende, indipendentemente dalla diocesi, magari per permutarle in seguito con un'entrata proveniente da un canonicato più vicino oppure più remunerativo.

⁵⁴⁶ P. Merkley, *Trading Lombardy for Picardy*, p. 325.

⁵⁴⁷ G. Barraclough, *Papal provisions: aspects of church history constitutional, legal and administrative in the later Middle Ages*, Oxford, Basil Blackwell, 1935, pp. 4-10, 73.

⁵⁴⁸ F. Piperno, *Suoni della sovranità, Cappelle musicali tra corte, stato e Chiesa*, pp. 11-57, pp. 22-23.

e privilegi come quello di sedere alla mensa del duca, basta appunto a rendere chiaro quanto poter lavorare per lo Sforza dovesse apparire appetibile⁵⁴⁹. Una convenienza non si limitava solo al dato economico; tra i tanti esempi che si potrebbero fare a riguardo, le concessioni ducali a Cordier, il quale ottenne l'esenzione dalle tasse che riguardavano la pulizia delle strade, sono certamente una prova a sostegno del fatto che quando si parlava di cantori l'intervento ducale non mancava⁵⁵⁰. Si possono fare altri esempi in tal senso, come la richiesta avanzata al capitano di giustizia di Bologna per favorire Antonio Spagnolo in una contesa riguardante un debito non saldato, o gli accidenti di Victor Bruges e Georgius Brant, entrambi vittime di furto, per i quali vennero avviate due indagini dagli epiloghi differenti⁵⁵¹. Mentre il servitore e ladro dei beni di Victor Bruges venne ritrovato, consentendo così il recupero delle vesti sottratte, nulla si è dato sapere della sorte toccata alla disonesta convivente di Brant, anche lei accusata di furto e per questo cacciata di casa⁵⁵². Comunque sia, il fatto stesso che un caposquadra (Zorzo) venisse allertato e incaricato di investigare testimonia quanto fosse normale premura della corte interessarsi per ogni tipo di problema dei cappellani.

10. *Gli ultimi decenni della cappella musicale*

All'indomani del tragico assassinio del duca Galeazzo Maria durante la messa di S. Stefano del 1476, il potere passò alla vedova reggente Bona di Savoia, la quale, conscia della precaria situazione politico-finanziaria in cui si trovava il ducato, dovette procedere, tra le altre cose, a una drastica riduzione dell'*ensemble* musicale di corte. Oltre alle ben note problematiche date dal dover gestire un ingente numero di cantori praticamente in fuga, sulla duchessa pesava lo scandalo dei benefici, di portata tale da suggerire al segretario Cicco Simonetta

⁵⁴⁹ In alcuni casi il duca offriva una abitazione personale ai cantori, specie quelli sposati, mentre per gli altri la residenza era all'interno delle mura del castello, probabilmente in dormitori comuni. *Music and Patronage in the Sforza court*, pp. 162-163.

⁵⁵⁰ Il cantore ottenne lo stesso tipo di beneficio che era stato concesso alla contessa di Melzo, allora amante del duca. Arc. Bibl. Triv. Cod B7, d, f. 52v.

⁵⁵¹ ASMi, Missive 112, f.309 v.

⁵⁵² La vicenda di Bruges è ricostruibile da una serie di documenti conservati nei codici della biblioteca Trivulziana alle segnature: Arc. Bibl. Triv. Cod B7, d, f. 28 v.; Arc. Bibl. Triv. Cod B7, d, f. 30 v.; Arc. Bibl. Triv. Cod B7, d, f. 33v; per Brant, invece, solo un documento è disponibile: Arc. Bibl. Triv. Cod B7, d, f. 45 v.

l'immediata confisca delle cariche ecclesiastiche per pacificare la classe dirigente⁵⁵³. Si provò dunque a trattenere alcuni cantori ritenuti indispensabili, come Brant, Raynero e Cordier, i favoriti della duchessa⁵⁵⁴. Bona, infatti, era decisa a "non licenziare in tuto questi cantori [...] farne una electione de alcuni de li meliori fra i quali haverà ad essere Cordiero"⁵⁵⁵. A questo mirava la conferma dei benefici presente nei documenti della cancelleria. Molti i permessi rilasciati nel primo periodo, sia per consentire a quanti lo desideravano di allontanarsi dalla corte, sia per permettere ad alcuni di sistemare questioni legali e personali, durante un tempo ben determinato e in previsione quindi di un rientro⁵⁵⁶. Naturalmente tra le questioni legali un peso non indifferente lo avevano le prebende che, sebbene ancora saldamente nelle mani della corte, risentivano ora dello speciale indulto concesso da Sisto IV al cardinale Arcimboldo atto a conferirgli l'ultima parola sulle assegnazioni nella sua diocesi, il che aveva di fatto causato la perdita, per la duchessa, di un importante riserva di denaro⁵⁵⁷. I cantori continuavano comunque a chiedere benefici, spesso ottenendo qualcosa, sebbene nulla fosse paragonabile alla quantità e all'ammontare di quelli di un tempo.

Fermo restando che l'idea di proseguire nella ormai illustre tradizione musicale milanese non venne abbandonata, anche il complesso rituale voluto da Galeazzo Maria, in cui la musica svolgeva un ruolo predominante, dovette per forza di cose essere riadattato. La festa di San Giorgio, per esempio, continuò a essere celebrata "come solito" con la benedizione degli stendardi e la messa solenne. Allo stesso tempo però, i cantori, abituati a ricevere delle vesti in occasione della festività, vennero delusi, e si trovarono a dover chiedere che l'usanza, evidentemente soppressa, venisse rispettata:

⁵⁵³ Il caso emblematico di Raynaldus Dumeis, privato di un beneficio da Galeazzo Maria, ma tornato a far causa alla duchessa nel 1479, ben sintetizza lo stato di agitazione caratterizzante il rapporto tra i favoriti e coloro i quali erano ormai mal tollerati a corte. *Music and Patronage in the Sforza court*, p. 244.

⁵⁵⁴ Una lacuna documentaria, pur incidendo sulla precisa conoscenza del personale della cappella tra gli anni 1477 e 1499, ha potuto essere colmata da altri documenti, tra cui le liste di rilascio, utili alla ricostruzione dell'entourage. Si è così potuta constatare l'effettiva riduzione dell'ammontare dei membri della cappella, per altro non più distinti dai cantori da camera.

⁵⁵⁵ E. Motta, *Musici alla corte degli Sforza*, p. 535.

⁵⁵⁶ Tra coloro i quali scelsero di cambiare patrono, molti mantennero i benefici nel ducato, per cui i colleghi rimasti avevano il compito di raccogliere le rendite e inviarle ai proprietari. È il caso di Petrus de Mortroeuil, procuratore di Rolandus Fabri, ormai alle dipendenze del re di Francia. *Music and Patronage*, p. 248.

⁵⁵⁷ L'impatto dell'indulto è ben ravvisabile nella vicenda di Henricus Knoep, il quale si trovò a indicare tre possibili prebende alla duchessa per compensare la perdita di quelle ormai di pertinenza del cardinale. *Music and Patronage*, p. 257.

“Supplicent humblement vostres poures serviteurs chaelains et chantres de vostre chapelle, quil plaise a la dite vostre segniourie les revestir [...] comme il leur estè bien entretenu au tamps du tres noble duc de bonne memoire le tres puissant duc Galeaz [...] depuis la mort du dit bon duc il nont eut aultre que unet vestiment pour homme...”⁵⁵⁸.

Ridimensionare l'organico musicale e, contemporaneamente, sospendere i lavori per il ciclo di affreschi nella cappella di Pavia, ebbe l'effetto, avvertito su scala internazionale, di sminuire le ambizioni del casato⁵⁵⁹. Dal punto di vista politico si cercò quindi di perpetrare, o meglio rinsaldare, l'alleanza con Luigi XI in previsione di un possibile attacco. Sia Bona, sia Ludovico il Moro, nonché il Consiglio segreto, si mossero appunto con questo intento, ciascuno con una propria ambasceria che raggiunse Parigi nel 1477. Bona, in particolare, si affidò al fedele Marco Trotta, e ai cantori Cordier, Cardino Bosco e Compère. Questi, assieme ad altri, avevano infatti ottenuto delle lettere di passo per lasciare la corte, alcune motivate dal bisogno di vedere il re di Francia per dichiarare la propria lealtà ma, insieme alla presenza di Bosco nelle lettere dell'ambasciatore Trotta, anche quella di altri cappellani lascia intuire un loro possibile ruolo nell'ambasceria⁵⁶⁰. In effetti, la licenza concessa a Cordier, indicativa appunto della volontà di trattenere il compositore, fissava la scadenza della validità del permesso a un anno: *“Facte sunt litere passus Cordier ex cantoribus illustrissimi quondam domini duci nostri, cum comitiva personam decem. Valiturus annum unum proximum”* per cui ne era stato previsto il rientro; eppure, appena giunti in patria alcuni si sarebbero adoperati per cercare un nuovo impiego, e lo stesso Cordier avrebbe in realtà cercato una di ottenere un posto tra le fila dei cantori parigini⁵⁶¹. Il cantore aveva precedentemente chiesto di permutare la prebenda di Dolzago con dei benefici in territorio francese dal valore complessivo di 200 ducati, equivalenti quindi a quanto stava lasciando, affidandone la procura al fratello Clement, rimasto

⁵⁵⁸ *Music and Patronage*, p. 264; E. Motta, *Musici alla corte degli Sforza*, p. 317.

⁵⁵⁹ E. S. Welch, *Sight, Sound and Ceremony*, pp. 178-179.

⁵⁶⁰ *Music and Patronage*, pp. 239-241. La partecipazione di Bosco all'ambasceria non era peraltro una novità, come si è già avuto modo di vedere.

⁵⁶¹ Che l'intenzione di Cordier fosse quella di cercare un nuovo patrono è ben attestato dalla missiva inviata a Bona, riportata precedentemente, in cui il cantore poneva delle condizioni assai restrittive per garantire la sua permanenza.

a Milano. Ciò suggerisce che l'intento fosse dunque di recidere i rapporti con la famiglia Sforza, cosa poi di fatto avvenuta⁵⁶².

Gaspar Weerbecke avrebbe abbandonato Milano per Roma nel 1480, dove lo attendeva l'incarico di *magister*. Nonostante le perdite però, la prestigiosa istituzione musicale milanese continuava a vivere, consentendo il ritorno di alcuni fuggitivi della prima ora, tra cui Cordier nel 1487, e Weerbecke nel 1489. Lo slancio impresso all'istituzione da Galeazzo Maria era però ormai un ricordo; un altro polo musicale preparava ora la sua ascesa. La cappella del duomo cominciava in quel periodo a organizzarsi, introducendo anche la figura di *magister cappelle*, riuscendo oltretutto a garantire il corretto svolgimento delle funzioni in luogo della cappella ducale⁵⁶³. Nonostante avesse sempre celebrato regolarmente, a mancare negli anni precedenti era stata una solida componente musicale, non necessaria data la strabordante quantità di cantori presenti in città. Il ritrovato vigore, quindi, sarebbe da ritenersi il sintomo di un sempre più evidente declino della sorella sforzesca, alla quale le autorità ecclesiastiche ambrosiane dovevano porre rimedio.

Il 24 aprile 1478 Gian Galeazzo Maria venne insignito del titolo di duca con una cerimonia di intronizzazione riecheggiante quelle del padre e dell'avo – lo scettro, per esempio, venne forgiato a imitazione di quelli dei predecessori – per tentare di mantenere l'ordine costituito⁵⁶⁴. Probabilmente collegata a questa celebrazione è una missiva del 26 aprile, scritta da alcuni cantori per scusarsi di non essere riusciti a rendere omaggio allo Sforza: "Illustrissimo signore nuy eravamo venuti hogio, per fare reverentia a la vostra excellentia, et per nuy inventiare de a quella, che nuy havemo de andare con lo magnifico messere Bartholomeo de Racanato. Et per la grande furia de la gente nuy non poteme acostare, siché la S. V. nuy habia per excusati"⁵⁶⁵. Evidentemente i membri della cappella erano stati fermati dalla folla disordinata, questo nonostante portassero le insegne sforzesche pensate per garantire loro una posizione privilegiata. La manifesta precarietà della tenuta di potere da parte di Gian Galeazzo, poco capace perfino di far rispettare il cerimoniale, venne messa

⁵⁶² *Music and Patronage*, pp. 254-255.

⁵⁶³ G. Di Bacco, *Court and church music*, p. 300.

⁵⁶⁴ F. Vaglianti, *Gian Galeazzo Maria Sforza, duca di Milano, Dizionario Biografico degli italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 2000, pp. 391-397.

⁵⁶⁵ *Music and Patronage*, p. 265.

ulteriormente a dura prova dalla congiura dei Pazzi, prima avvisaglia di un nuovo periodo di conflitti che di lì a poco avrebbe coinvolto l'intera penisola⁵⁶⁶.

Non essendo riuscito nell'intento di eliminare entrambi i fratelli Medici, il pontefice Sisto IV aveva scomunicato Lorenzo e interdetto Firenze, così da consentire a Federico da Montefeltro, duca di Urbino e gonfaloniere della Chiesa, di invadere la Repubblica fiorentina. Il ducato si era attivato per soccorrere Firenze, sua antica alleata, lasciando così modo ai nemici interni di agire. Lo stesso 1478 vide infatti Ludovico Sforza e Roberto Sanseverino, in esilio a seguito della tentata congiura ai danni di Bona e Gian Galeazzo, tentare una riconciliazione per rientrare a Milano in maniera pacifica, fallendo⁵⁶⁷. Al di là delle mire di Ludovico, un particolare elemento di inquietudine risiedeva nella presenza di un vicino a dir poco ingombrante. Il re di Francia, all'indomani della morte della duchessa Iolanda di Savoia, aveva infatti preso la decisione di tenere sotto la propria protezione il ducato savoiaro, trovandosi di fatto a confinare con una Milano decisamente stanca⁵⁶⁸. Con la pressione sul ducato ormai insostenibile, Bona non ebbe altra scelta se non concedere udienza a Ludovico e Roberto, giunti nel frattempo ad occupare militarmente Tortona, i quali, riammessi a corte all'inizio di settembre del 1479, furono gli artefici della fine dello strapotere del primo segretario Cicco Simonetta⁵⁶⁹. In questo stesso periodo il suonatore d'arpa Ruggero da Venezia aveva scritto una missiva alla duchessa dichiarandosi suonatore di "Messer Roberto" (presumibilmente il Sanseverino), indizio di una persistente attività musicale a corte⁵⁷⁰. Poco o nulla si deve segnalare però a riguardo dei membri della cappella musicale, che continuavano a chiedere prebende e officiare i riti secondo gli usi soliti della corte.

⁵⁶⁶ M. Simone, *L'enigma Montesecco: una nuova scoperta sulla congiura dei Pazzi, Sisto IV e i "novi tyranni"*, «RR Roma nel Rinascimento», Roma (2014), pp. 279-298, pp. 279-280.

⁵⁶⁷ F. Vaglianti, *Gian Galeazzo Maria Sforza*, pp. 391-397.

⁵⁶⁸ M. N. Covini, *Tra condotte e avventure politiche. Le relazioni di Ludovico II con la corte di Milano, Ludovico II marchese di Saluzzo condottiero, uomo di Stato e mecenate (1475-1504)*, ed. R. Comba, Società per gli studi storici della provincia di Cuneo, Cuneo, 2005, pp. 255-302, p. 260.

⁵⁶⁹ Il segretario venne accusato di complottare e condannato a morte. F. Vaglianti, *Gian Galeazzo Maria Sforza*, pp. 391-397.

⁵⁷⁰ E. Motta, *Musici alla corte degli Sforza*, p. 56; la lettera non ha una datazione precisa; tuttavia, Emilio Motta la ritiene redatta nel corso del 1478.

L'ingresso del Moro a Milano segnò di fatto la fine della discendenza galeazzesca. Già nel 1480, nonostante l'ancora ufficiale reggenza di Bona, il controllo del ducato era *de facto* esercitato da Ludovico⁵⁷¹. Allontanata poi definitivamente, la duchessa perse la tutela legale del nipote, ultimo scoglio verso la conquista da parte del Moro⁵⁷². Tenuto a distanza dagli affari di stato e sbeffeggiato per una millantata impotenza, il figlio di Galeazzo Maria Sforza sarebbe poi morto all'età di venticinque anni, forse avvelenato proprio per volere dello zio, il quale poté così prendere le redini del ducato in tutto e per tutto.

L'ascesa del Moro è particolarmente significativa in quanto portatrice di un nuovo impulso al *patronage* musicale, sebbene con delle evidenti differenze rispetto al recente passato. Se ancora negli elenchi del 1480 i cantori stipendiati ammontavano a venti, sotto Ludovico la cappella musicale del duomo, generalmente dimessa, assumeva il ruolo di istituzione musicale predominante nella vita della città, appoggiata in questo dallo stesso duca, responsabile anche di un rinnovato interesse per il rito ambrosiano⁵⁷³. Rispetto al defunto fratello, l'ecclettico Ludovico optò per patrocinare tutte le arti in egual misura, ragion per cui alla sua corte si potevano trovare tanto Josquin, quanto Leonardo, e con lui Bramante, Filelfo e Gaffurio⁵⁷⁴. Appunto in ambito musicale, un posto di riguardo spetta alle figure di Gaffurio e Josquin. Il primo, compositore e teorico, fu titolare della carica di "*musicae professor*" nel ginnasio fondato da Ludovico, dal 1494 al 1499, ma anche lettore di musica a Milano per conto dell'Università di Pavia⁵⁷⁵. Contemporaneamente, Gaffurio ricopriva la

⁵⁷¹ Nel 1483 venne firmata una ulteriore dichiarazione in cui Gian Galeazzo accettava la tutela da parte dello zio. G. Benzoni, *Ludovico Sforza, detto il Moro, duca di Milano, Dizionario Biografico degli Italiani*, LXVI, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 2006, pp. 436-444.

⁵⁷² Nel 1472 Galeazzo Maria - più per togliersi dall'impaccio di essere isolato sul piano politico che per effettivo interesse - aveva accettato di stipulare un contratto di matrimonio tra il primogenito Gian Galeazzo e Isabella d'Aragona. Ora, Ludovico non solo trovava preferibile rinnovare tale contratto, ma contemporaneamente mandava aiuti a Ferdinando I, impegnato nella guerra di Ferrara, oltre che nella congiura dei baroni, ottenendo in cambio il conferimento dell'Ordine dell'Armellino. F. Vaglianti, *Gian Galeazzo Maria Sforza*, pp. 391-397.

⁵⁷³ G. Di Bacco, *Court and church music*, p. 300; *Music and Patronage*, p.359.

⁵⁷⁴ G. Benzoni, *Ludovico Sforza, detto il Moro*, pp. 436-444. L'attaccamento di Gaffurio al Moro è testimoniato dalla dedica di due trattati, *summa* delle conoscenze musicali del tempo e fondamentali per i teorici del Cinquecento. Su Gaffurio e Milano si veda M. Gabrielli, *Tra scientia e ars: un caso esemplare: la musica a Milano durante la signoria degli Sforza (1450-1499)*, «Civiltà musicale: trimestrale di musica e cultura», Milano (2006), pp. 63-113.

⁵⁷⁵ Il ginnasio fu anche la prima accademia a dotarsi di una cattedra di musica, creata forse per lo stesso Gaffurio. A. Sardi de Letto, *Gaffurio Franchino, Dizionario Biografico degli Italiani*, LI, Istituto della Enciclopedia

carica di maestro di cappella del duomo, almeno dal 1484; un incarico ottenuto a seguito di un periodo di spostamenti tra le corti italiane, e che avrebbe mantenuto fino alla morte nel 1522. Proprio nella cattedrale meneghina il maestro diede avvio alla compilazione dei celebri "Libroni", quattro codici in cui sono raccolte le opere composte dal maestro e dai colleghi per ragioni di studio, e che restano ancora oggi delle preziosissime testimonianze di ciò che a Milano era possibile ascoltare nella seconda metà del XV secolo⁵⁷⁶. Dal punto di vista della produzione musicale in relazione alla corte si segnala almeno la creazione di un mottetto encomiastico composto per il Moro su testo letterario del cappellano ducale Giovanni Biffi, trascritto nei libroni e probabilmente parte del repertorio della corte⁵⁷⁷.

Decisamente di maggiore interesse in un discorso che miri alla valorizzazione dei membri della cappella musicale sforzesca è la figura di Josquin Desprez. Forse il più celebre tra i compositori fiamminghi, Josquin proveniva da Cambrai e venne assunto dal cardinale Ascanio Maria Sforza per un solo anno nel 1483, salvo poi apparire alle dipendenze del Moro per breve parte del 1489⁵⁷⁸. Quando giunse a Milano, Desprez aveva servito almeno due sovrani, e aveva già accumulato un discreto numero di prebende⁵⁷⁹. Le vicende economiche del cantore, in particolare, hanno dato origine ad aneddoti, sonetti e pettegolezzi. Il primo esempio a tal proposito viene dal teorico musicale Heinrich Glareanus nel Dodekachordon:

"In primis uero de Iodoci Pratensis, ut cantorum coriphaey ingenio de quo non semel in prioribus. Is multa iocunda relatu fecisse dicitur, ante quam in hominum noticiam uenerit. Inter alia multa et hoc ferunt. Francorum Regem Luthuicum XII. haud scio quod sacerdotium homini promississe. Verum cum promissa leuiter, ut in Regum aulis fieri solet, caderent, ibi commotum Iodocum psalmum composuisse. Memor esto uerbi tui seruo tuo, tanta maiestate, ac elegantia, ut ad Cantorum collegium relatus ac deinde iusto iudicio excussus, admirationi omnibus fuerit. Regem suffuso pudore promissionem diutius differes non ausum, beneficium quod promiserat, prestitisse, ibi uero uirum,

Italiana, Roma, 1998, pp. 214-216; Già Galeazzo Maria nel 1473 aveva tentato, attraverso il vicario dell'arcivescovo Francesco de Lacerite, di istituire una scuola per insegnare ai giovani chierici grammatica e canto, sul modello della scuola patrocinata da Branda Castiglione. *Music and Patronage*, p. 360.

⁵⁷⁶ G. Di Bacco, *Court and church music*, p. 303.

⁵⁷⁷ M. Gabrielli, *Tra scientia e ars*, p. 80.

⁵⁷⁸ C. Fiore, *Josquin des Prez*, p. 20, 33; D. Fallows, *Josquin*, Brepols, Turnhout, 2009, p. 112. Al cantore è oltretutto dedicato un Progetto a cura dell'università di Stanford, <https://josquin.stanford.edu/>.

⁵⁷⁹ D. Fallows, *Josquin*, p. 137; C. Fiore, *Josquin*, pp. 47-48.

*Principis liberalitatem expertum, continuo alterum pro gratiarum actione orsum esse psalmum, Bonitatem fecisti cum seruo tuo Domine*⁵⁸⁰.

Certamente in grado di comporre su richiesta, Josquin non si faceva remore a sollecitare i compensi che gli erano stati promessi. Glareanus non fu però il solo a dar conto della venialità del piccardo. Il poeta Serafino Aquilano – presente con Leonardo e Josquin alle nozze di Gian Galeazzo e Isabella d’Aragona – arrivò addirittura a dedicargli un sonetto:

“Josquin non dir che’l ciel sia crudo et empio
Che te adornò de si sublime ingegno,
Et se alcun veste ben, lassa lo sdegno
Che di ciò gaude alcun buffone e scempio.
Da quel ch’io dirrò prendi l’exempio:
L’argento e l’or che da se stesso è degno
Se monstra nudo e sol si veste el legno
Quando se adorna alcun teatro o tempio.
El favor di costor vien presto manco
E mille volte el di, se pur giocondo,
Se muta el stato lor de nero in bianco.
Ma chi ha virtù, gire a suo modo el mondo:
Come om che nota et ha la zucca al fianco,
Mettil sotto acque, pur non teme el fondo”⁵⁸¹.

L’autore, nel rivolgersi al compositore, lo incoraggiava a non curarsi troppo delle apparenze, indicandogli la virtù come fine ultimo, probabilmente perché Josquin si era dimostrato più interessato ai beni terreni che non alla salvezza eterna.

L’ultima testimonianza riportata, una missiva del cacciatore di talenti del duca di Ferrara, Gian de Artigianova, restituisce l’immagine di un artista capriccioso e volubile, disposto a comporre, ma solo quando ispirato e dietro congruo compenso:

“Illustrissimo Signor mio aviso la S. V. come Isach cantore e stato a Ferrara [...] havimo pigliato lo dicto termine ad acceptarlo solum per primo advisarne la S. V. e li havimo promisso X ducati al mese contentandosse quella [...] a me pare molto apto a servir la S. V. molto piu

⁵⁸⁰ H. Glareanus, *Dodecachordon*, Petri, Basel, 1547, pp.437-438; C. Fiore, *Josquin*, pp. 47-48.

⁵⁸¹ S. Aquilano, *Sonetti e altre rime*, ed. A. Rossi, Bulzoni, Roma, 2005, p. 141.

che Josquin perche e de miglior natura fra li compagni, e fara piu spesso cose nove; vero e che Josquin compone meglio, ma fa quando gli piace, non quando l'homo vole, e domanda CC ducati de prevision, e Isach stara per CXX, si che la S. V. faccia quello li piace"⁵⁸².

Desprez dunque costava di più, e oltretutto avrebbe anche potuto nuocere alla vita della stessa cappella musicale ferrarese, tuttavia, il suo talento gli valse l'ingaggio, mantenuto però per poco tempo. Forse anche per le intemperanze dimostrate evidentemente in più occasioni, tanto da essere note anche al di fuori dei confini del ducato, Josquin era solito spostarsi assai di frequente; dunque, lasciata Ferrara per Roma, ebbe modo di incontrare il suo primo mecenate milanese, Ascanio Maria Sforza, il quale era stato eletto cardinale nel 1484, fatto che aveva provocato diversi cambiamenti nel suo personale network clientelare, con anche un deciso ampliamento del seguito ducale⁵⁸³. Più simile al fratello defunto rispetto a Ludovico, Ascanio aveva preso sotto la sua ala Egidius Cosse, ex stella della cappella galeazzesca e membro di quella pontificia. Naturalmente al Moro faceva gioco poter contare sull'influenza del cardinale, così nello stesso anno sciolse le aspettative sui benefici, in modo da agevolare il fratello nelle sue iniziative di *patronage*. Solo tre anni dopo, Cordier rientrava a Milano dove, nel frattempo, Ascanio era riuscito appunto a ottenere dei nuovi benefici che vennero prontamente distribuiti. Hanon, per esempio, si vide intestare un canonicato a Lodi, mentre Petrus Holi incaricò Francesco Carpesano e Battista Caresano di prendere possesso di una nuova prebenda parmense⁵⁸⁴.

Tutto procedeva secondo la prassi, con i cantori sempre a caccia di prebende, e un nuovo interesse per la musica strumentale in rapida ascesa, così come lo era il genere della frottola. A differenza però di Galeazzo Maria, l'interesse del Moro per le arti -la musica in particolare- non era di natura personale, rappresentando piuttosto la somma delle iniziative di sua moglie Beatrice e di suo fratello Ascanio. Le iniziative relative alla cappella si protrassero comunque financo il 1499 quando, alla vigilia della sua caduta, il signore di

⁵⁸² R. C. Wegman, *Who was Josquin?*, *The Josquin Companion*, Oxford University Press, ed. R. J. Sheer, Oxford, 2000, pp. 21- 50, p. 38.

⁵⁸³ *Music and Patronage*, p. 377.

⁵⁸⁴ *Ivi*, 381.

Milano trovava il tempo per impegnare Weerbecke in un viaggio alla ricerca di nuovi elementi⁵⁸⁵.

Non sarebbe comunque servito a molto. Luigi XII entrò a Milano il 14 marzo 1499 estromettendo di fatto il Moro dal governo. Questi, morì prigioniero nel castello di Loches, in Turenna, il 17 maggio 1508⁵⁸⁶. Quanto al destino della cappella musicale, essa non sarebbe sorte migliore. Mai più ricomposta, l'istituzione cedette definitivamente le sue competenze nelle sapienti mani della Chiesa, pronta a raccogliere l'eredità di tanti talenti che, grazie agli Sforza, avevano arricchito il ducato per almeno mezzo secolo.

⁵⁸⁵ Il viaggio serviva a Weerbecke per ottenere il perdono ducale. Infatti, tempo prima Ludovico aveva concesso al cantore l'estinzione di un debito per ricompensarlo dei suoi servigi, salvo poi doverlo revocare quando questi era fuggito senza ottenere licenza. M. Gabrielli, *Tra scientia e ars*, p. 70.

⁵⁸⁶ G. Benzoni, *Ludovico Sforza*, pp. 436-444.

V. *“Denique principes Christianissimi”*: il regno di Napoli fra tradizione e innovazione

«Vos igitur in hoc serenos illos principes imitantes, gloriosissime principum, ex virtute, nec non ad idem genitoris sequentes vestigia ex natura, musicales sonos ad superni regis laudem et gloriam ministrorum caterva canentium, ut maiestatem decet regiam, circumsaepi, modulatis vocibus in sublime transmittitis exultantes, et interdum vero cordis affectu et vocis ministerio personatis»
(Marchetus de Padua, *Pomerium*, 36)

1. Introduzione

Ultimo tra i potentati presi in esame, il regno di Napoli si caratterizza, come Milano, per la presenza di due dinastie contigue: gli Angiò e gli Aragona. Le origini di questa entità politica, invero piuttosto travagliate, meritano di essere abbozzate per l'importanza che rivestirono nella formazione del substrato culturale della corte, ivi compresa la cappella. Morto Federico II di Svevia nel 1250, Manfredi, suo fratellastro, assunse la guida del regno di Sicilia contro la volontà del pontefice, il quale per ripicca scomunicò lo svevo per offrire il regno all'erede d'Inghilterra. Di fatto, è a questi eventi, nonché all'impossibilità per il Lancaster di prendere possesso dei territori a lui offerti nel sud Italia, che si deve la successiva ascesa di Carlo d'Angiò, fratello di Luigi IX, conte d'Angiò, Maine e Provenza⁵⁸⁷. Questi, uscito vittorioso dalla ribellione della Sicilia agli Angioini (la celebre rivolta dei Vespri del 1282) avrebbe spaccato in due il regno; l'isola sarebbe passata agli aragonesi, mentre Napoli venne eretta a capitale di un nuovo reame⁵⁸⁸. Iniziava ufficialmente la storia del “regno di Napoli”. Una storia caratterizzata dalla sempre aperta ostilità verso gli

⁵⁸⁷ Sulla storia del regno di Napoli con particolare enfasi sulla cultura si vedano B. Croce, *Storia del Regno di Napoli*, Bari, Laterza, 1966, F. Sabatini, *Napoli Angioina: Cultura e società*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1975; il n. 72 della rivista *Italian Studies*, *The Italian Angevins: Naples and Beyond, 1266–1343*, «*Italian Studies*», 72 (2017), special issue.

⁵⁸⁸ Sulla scelta strategica di Napoli come capitale e le conseguenze per la città si veda G. Galasso, *Carlo I d'Angiò e la scelta di Napoli come capitale, L'état angevin: pouvoir, culture et société entre 13. et 14. siècle: actes du colloque international organisé par l'American Academy in Rome ... [et al.]*: Rome, Naples, 7-11 novembre 1995, Roma, Ecole française de Rome, 1998, pp. 339-360.

aragonesi, i quali durante 1284, nel golfo di Napoli, inflissero una pesante sconfitta navale al re e catturarono il principe di Salerno Carlo, detto "lo zoppo". L'Angiò sarebbe poi morto nel giro di un anno, a Foggia, senza mai rivedere il figlio imprigionato e lasciando il neonato reame allo sbando⁵⁸⁹.

In quanto fratello del re di Francia, Carlo I aveva guardato alla patria come modello da imitare una volta conquistato il *Regnum*, ragion per cui anche la sua cappella rispecchiava nell'organizzazione e nelle funzioni quella d'Oltralpe, per cui i cappellani dell'Angiò, così come quelli del figlio, vennero chiamati a svolgere le mansioni di ambasciatori, oppure inviati dei loro sovrani presso potenze estere, o ancora destinati alla cancelleria. Due esempi tra gli altri, quello di Jean de Mesnil, originario dell'Angiò, nominato nel 1267 *protocappellanus* della cappella palatina palermitana e nel 1273 arcivescovo di Palermo, che fu anche vicecancelliere del Regno di Sicilia; e quello di Guillaume le Noir, nato a Parigi, inviato nel 1278 in missione ad Acri, bastano in questa sede a render conto sia di quanto sopra affermato, cioè le mansioni affidate ai cappellani, sia della netta preferenza per il personale di area francese dimostrata dal primo re di Napoli⁵⁹⁰. Quanto all'organigramma della cappella, esso rispecchiava quello parigino, per cui a capo dell'istituzione si poneva il *magister*, affiancato da un elemosiniere e dai cappellani, incaricati del servizio liturgico davanti al sovrano, ai quali si aggiungevano dei prelati minori, il cui compito era la custodia delle suppellettili. Sorprende l'assenza di un confessore, mansione che in Francia sarebbe divenuta via via più importante, e che sarà possibile riconoscere solo a partire dal regno di Roberto (1309-1343), sebbene nulla escluda una presenza antecedente⁵⁹¹. Quanto al tesoriere, come altrove gli venne affidata la custodia della biblioteca, particolarmente florida nel caso del regno di Napoli⁵⁹². Capostipite della linea degli Angiò napoletani, Carlo lasciò dunque

⁵⁸⁹ A. Nitschke, *Carlo II d'Angiò, re di Sicilia, Dizionario Biografico degli italiani*, XX, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1977, pp. 199-226.

⁵⁹⁰ A. M. Voci, *La cappella di corte dei primi sovrani angioini di Napoli, L'État angevin. Pouvoir, culture et société*, pp. 447-474, pp. 449-450. L'autrice segnala anche l'appartenenza al basso clero dei cappellani, così come accadeva in Francia dove il re aveva trovato nella fedeltà dei prelati di umili origini un mezzo per emanciparsi dalla nobiltà.

⁵⁹¹ *Ivi*, p. 454.

⁵⁹² G. Mazzatinti, *La Biblioteca dei re d'Aragona in Napoli*, Rocca S. Casciano, L. Cappelli, 1897; C. C. Coulter, *The Library of the Angevin Kings of Naples*, «Transactions and Proceedings of the American Philological Association», 75 (1944), pp. 141-155, pp. 146-147.

un'impronta indiscutibilmente francese sulla città, come testimoniano anche gli interventi di ristrutturazione urbana, sia nella capitale, dove affidò a Pierre de Chaule la direzione dei lavori per la costruzione del "Maschio Angioino" - Castel Nuovo – eletta a sede della corte in luogo del vecchio Castel Capuano, sia nel resto del regno dove altre fortificazioni di epoca normanna vennero interessate da imponenti lavori di ristrutturazione⁵⁹³.

Succeduto al padre, quantunque di fatto impossibilitato a governare, Carlo II venne liberato sulla parola nel 1288 in cambio di tre dei suoi figli, rimasti ostaggio degli aragonesi. Per liberarli il re di Napoli avrebbe dovuto convincere Carlo di Valois a rinunciare al trono d'Aragona, questo contro il volere del re di Francia e del pontefice, i quali si erano fermamente opposti alla stipula di un accordo, poi di fatto reso nullo. Il sovrano si adoperò con ogni mezzo per riportare la pace, ma solo nel giugno del 1295, grazie alla mediazione di Bonifacio VIII, si arrivò al trattato di Anagni, che stabiliva la restituzione della Sicilia a Carlo d'Angiò in cambio della cessione al re d'Aragona della Sardegna e della Corsica⁵⁹⁴. Fu però una tregua assai breve. La guerra riprese subito, per concludersi poi con la pace di Caltabellotta, stipulata nel 1302, che garantiva a Federico d'Aragona la mano della figlia di Carlo II, oltre al possesso della Sicilia vita natural durante. Se la preoccupazione per la salute dei figli aveva condizionato pesantemente l'azione politica dell'Angiò, ciò si doveva essenzialmente alla volontà del sovrano di estendere il proprio dominio, sia al Nord sia in Oriente, attraverso una politica matrimoniale oculata che avrebbe consentito al figlio Giovanni di ottenere il principato d'Acaia con il ducato di Durazzo (dando origine al ramo degli Angiò-Durazzo), e al fratello Filippo, di divenire principe di Taranto (ramo Angiò-principi di Taranto), riuscì oltretutto a stringere un' alleanza con il despota d'Epiro, la cui figlia andò in sposa proprio a Filippo⁵⁹⁵. Al terzogenito Roberto, invece, Carlo riservò la corona di Napoli, dopo la morte del primogenito Carlo Martello e la rinuncia del secondogenito, Ludovico, oggi San Ludovico, il quale aveva preferito intraprendere la

⁵⁹³ Oltretutto, l'Angiò favorì il trasferimento degli Ordini mendicanti nella nuova capitale, promuovendo la costruzione di nuove chiese e complessi religiosi come S. Eligio al Mercato e S. Agostino alla Zecca. Sul *patronage* di Carlo e in generale sullo sviluppo urbano e l'architettura si veda C. A. Bruzelius, W. Tronzo, *Medieval Naples: an architectural & urban history, 400-1400*, New York, Italica press, 2011.

⁵⁹⁴ A. Nitschke, *Carlo II d'Angiò*, pp. 199-126.

⁵⁹⁵ *Ibidem*.

carriera religiosa entrando nell'ordine francescano per poi essere consacrato vescovo di Tolosa⁵⁹⁶.

Anche a livello di *patronage*, l'attività di Carlo II si mosse nel solco della tradizione paterna, caratterizzandosi per una attenzione particolare ai luoghi di culto. A lui si devono infatti l'edificazione della chiesa di S. Domenico Maggiore, il completamento del duomo, la costruzione, in Castel Nuovo, della cappella palatina di S. Barbara e, nel 1306 e la costruzione della Certosa di S. Martin. Allo stesso modo, la sua cappella, sebbene non ancora votata alla musica, continuò ad essere formata da personale di area francofona, nonostante i primi timidi accenni della presenza di regnicoli. Una sostanziale differenza si intuisce, però, osservando l'appartenenza religiosa dei cappellani, i quali invece di aderire al clero secolare, venivano selezionati prevalentemente tra i membri all'ordine dei mendicanti, impossibilitati a ricevere i benefici *jus patronatus regii* a loro destinati⁵⁹⁷. A questo impedimento se ne andava a sommare un altro, sempre in ambito beneficiale, dovuto alla scelta del papato di riservarsi la collazione delle prebende attraverso l'impiego di riserve, mandati di provvisione, *expectative* e commende, togliendo dunque ai collatori in *partibus* (vescovi, abati, capitoli cattedrali e conventuali) la possibilità di destinare dei benefici minori ai loro eletti e costringendo il sovrano a redigere numerose suppliche alla Sede Apostolica affinché provvedesse ad assegnare ai suoi cappellani i titoli giuridici utili al conseguimento di tali benefici⁵⁹⁸. Nonostante tutto, il favore del sovrano aveva un peso non indifferente, che poteva significare un decisivo scatto in avanti nella carriera del cappellano, il quale poteva perfino giungere a ottenere la dignità vescovile, cosa che avvenne nei casi di Pierre d'Alamanon, nominato vescovo di Sisteron, François le Brun, eletto a Gaeta, e Petrus Scarerii insignito della cattedra di Rapolla⁵⁹⁹.

⁵⁹⁶ Su Ludovico si veda *Da Ludovico d'Angiò a san Ludovico di Tolosa: i testi e le immagini: atti del Convegno internazionale di studio per il 7. centenario della canonizzazione (1317-2017): Napoli-S. Maria Capua Vetere, 3-5 novembre 2016*, ed. T. D'Urso, A. Periccioli Saggese, D. Solvi, Spoleto, Fondazione Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 2017.

⁵⁹⁷ A. M. Voci, *La cappella di corte dei primi sovrani angioini*, pp. 456-457.

⁵⁹⁸ *Ibidem*.

⁵⁹⁹ K. Eubel, *Hierarchia catholica Medii aevi, sive Summorum pontificum, S.R.E. cardinalium, ecclesiarum antistitum series: e documentis tabularii praesertim Vaticani collecta, digesta, edita per Conradum Eubel, I, Monasterii, sumptibus et typis Librariae Regensbergianae, 1898*, pp. 258, 433, 454.

Un nuovo duro colpo alle competenze angioine si verificò a seguito della battaglia di Benevento (1266), quando le sedi abbaziali ed episcopali divennero di pertinenza pontificia, il che di fatto comportò la perdita della possibilità di organizzare il territorio, sebbene rimanesse possibile proporre dei candidati con la speranza che fossero graditi alla Santa Sede, come nei tre casi qui sopra⁶⁰⁰. Tuttavia, di fatto la capacità di propiziare l'ascesa di un candidato da parte dell'agnazione si ridusse fino ad essere quasi nulla. La perdita di peso nelle questioni ecclesiastiche avrebbe avuto, insieme con le ingerenze della Santa Sede, degli effetti al ungo termine anche sul mecenatismo musicale, basti pensare alla difficoltà incontrata dai sovrani napoletani nel reperire dei benefici da destinare ai cantori laici, data l'impossibilità di destinare loro altri tipi di rendite⁶⁰¹.

Ora, terminato il breve excursus sulle origini del regno e l'organizzazione della cappella, prima di addentrarsi nella narrazione, si ritiene di dover avvertire il lettore circa lo stato delle fonti per il periodo angioino-aragonese. Fatte salve le cronache e la corrispondenza con gli altri potentati, imprescindibili bacini da cui attingere informazioni, la distruzione di larga parte della documentazione concernente il periodo in esame attuata dall'esercito tedesco durante il 1943, rappresenta ad oggi una ferita lacerante per gli studiosi. Si dipende da una mole di trascrizioni, regesti e edizioni documentarie posteriori, che obbligano lo studioso a muoversi all'"ombra" di una fonte spesso lacunosa o fallata da interventi successivi⁶⁰². Una tale disgrazia giungeva in realtà dopo secoli di più o meno velati attacchi al patrimonio documentario napoletano. Basti pensare che già nel XV secolo i registri del

⁶⁰⁰ N. Kamp, *Chiesa locale ed unità nel Regno tra Normanni ed Angioini, Unità politica e differenze regionali nel Regno di Sicilia. Atti del Congresso internazionale di studio in occasione dell'VIII centenario della morte di Guglielmo II, re di Sicilia*, ed. C. D. Fonseca, H. Houben e B. Vetere, Lecce, 1992, pp. 151-171, p. 164, 168, 170.

⁶⁰¹ La questione si osserva meglio sotto il governo di Ferrante d'Aragona, ma affonda le sue radici nelle origini del regno, e comportò per i sovrani la possibilità di destinare ai laici solo gli introiti derivanti da uffici pubblici. F. Piperno, *Suoni della sovranità*, p. 23.

⁶⁰² Durante la Seconda Guerra Mondiale, nel tentativo di preservare la documentazione relativa al periodo angioino, ma anche aragonese, si era scelto di spostare l'insieme di 375 registri in pergamena e 3 di carta, 4 registri frammentari, 66 volumi, 37 volumi di documenti in pergamena e 21 in carta, nella villa Montesano vicino a Nola, poi data alle fiamme dalle truppe naziste. S. Palmieri, *Napoli, settembre 1943*, S. Palmieri, *Degli archivi napoletani: storia e tradizione*, Bologna, Il mulino, 2002, pp. 257-292; G.L. Borghese, *L'ombre portée d'archives disparues. Travailler sur le royaume de Naples après la destruction des Registres angevins (30 septembre 1943), Le Moyen Âge dans le texte: cinq ans d'histoire textuelle au Laboratoire de médiévistique occidentale de Paris*, ed. B. Grevin, A. Mairey, Parigi, Publications de la Sorbonne, 2016, pp. 181-192.

governo di Carlo III, Ladislao e Giovanna II vennero dispersi nel tentativo di spostarli, così come altri registri si dissolsero nel corso dei secoli nel tentativo di trovar loro una dimora degna; ciò nonostante, l'opera degli eruditi ottocenteschi, unita a quel po' di carte portate in Spagna, se non permette la ricostruzione fedele delle istituzioni musicali, quantomeno aiuta a tracciarne il contorno, in primo luogo confermandone l'esistenza⁶⁰³.

2. Roberto d'Angiò

Morto Carlo II nel 1309, gli succedette Roberto, il "re sermone" di dantesca memoria, probabilmente definito così per lo zelo religioso, solo in parte dovuto all'influenza della seconda moglie, Sancia di Maiorca, morta da clarissa e oggi venerata come beata. Roberto arrivò alla corona a seguito di una infanzia e una giovinezza travagliate. Mandato nel 1282 in Provenza, vi era rimasto fino al 1288 con i fratelli Ludovico e Raimondo per evitare di cadere vittima del Vespro. Passato successivamente ad essere ostaggio aragonese nel novembre 1288, il futuro re visse in prigionia, venendo comunque educato. Furono i frati minori, e in particolare il catalano Pietro Escarrer, a trasmettere all'Angiò e ai suoi fratelli tutti gli insegnamenti necessari a dei nobili di così alto rango, contemporaneamente indottrinandoli circa i precetti della corrente francescana⁶⁰⁴. Roberto arrivò dunque all'incoronazione "profondamente dotto in sacra teologia", "esperto nella filosofia dell'uomo (moralia) e nella logica"⁶⁰⁵.

Il prestigio intellettuale dell'Angiò, divenuto in seguito un fondamento del regime, avrebbe causato una particolare inclinazione verso l'ordine dei francescani e più in generale verso la dimensione sacrale della dinastia, aiutato in questo dal fratello Ludovico, che come si accennava decise di dedicarsi alla vita religiosa. La scelta di presentare le figure di questi

⁶⁰³ Già nel 1950 si diede avvio all'opera di ricostruzione dei registri angioini, che ha portato alla redazione di 50 volumi, comprensivi di 124 registri per tutto il regno di Carlo I, 96 per il regno di Carlo II uno di Luigi III d'Angiò-Valois concernente l'amministrazione della Calabria.

⁶⁰⁴ J. Paul-Boyer, *Roberto d'Angiò, re di Sicilia-Napoli, Dizionario Biografico degli italiani*, LXXXVII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2017 (disponibile all'URL: https://www.treccani.it/enciclopedia/roberto-d-angio-re-di-sicilia-napoli_%28Dizionario-Biografico%29/).

⁶⁰⁵ Lo descrive così il principale dei suoi ministri, Bartolomeo da Capua, *ivi*.

due fratelli in un discorso mirato a valorizzare il *patronage* musicale dei sovrani di Napoli è praticamente obbligata dal momento che, come spiega Francesco Zimei:

“È anzi oltremodo significativo che proprio intorno al culto di Ludovico si riesca a radunare [...] gran parte della produzione musicale superstite legata alla figura e alle frequentazioni del monarca (*Roberto*), reputato ai suoi tempi particolarmente versato in quest'arte⁶⁰⁶.”

La passione musicale dell'Angiò si sviluppò naturalmente come mezzo per favorire l'assimilazione col fratello maggiore, indispensabile nella costruzione di una personale raffigurazione del potere. Tuttavia, pare di poter affermare che questa si accompagnasse ad un sincero interesse, confermato dai letterati come Gabrio de Zamorei, poeta e amico del Petrarca, i quali si trovarono a render conto di quanto l'*ars musicae* fosse parte integrante delle abilità dell'Angiò⁶⁰⁷. Proprio Zamorei, nel *De Fortitudine*, riporta infatti che: “*Iste (Roberto) fuit magnus cantor et inventor cantus et invenit cantum novum super simbolo*”⁶⁰⁸. Testimone delle abilità performative del sovrano, Gabrio non mancò di evidenziare una particolare inclinazione alla composizione di musica, spingendo gli studiosi a chiedersi chi fosse il responsabile di una tale versatilità. La risposta si può rintracciare nelle parole del francescano Bernardino Scardeone, secondo il quale fu niente meno che Marchetto da Padova il maestro del novello Alessandro: “*Fuit is igitur apud Rubertum, ut Timotheus olim apud Alexandrum: qui remittere et excitare norat regis affectus, prout variare cantum, vocis que (vocisque) modos sibi placebat*”⁶⁰⁹. Testimonianza avvalorata dal *Pomerium* dello stesso Marchetto, che oltretutto una preziosa conferma della sussistenza della cappella musicale:

⁶⁰⁶ F. Zimei, *Musiche per san Ludovico: Roberto d'Angiò, autore e committente, tra Marchetto da Padova e Philippe de Vitry, Da Ludovico d'Angiò a san Ludovico*, pp. 367-383, p. 368.

⁶⁰⁷ Sulla propaganda angioina si veda A. Barbero, *La propaganda di Roberto d'Angiò re di Napoli (1309-1343), Le forme della propaganda politica nel Due e nel Trecento*, ed. P. Cammarosano, Roma, Publications de l'École française de Rome, 1994, pp. 111-131, con particolare riferimento alle pp. 125-131.

⁶⁰⁸ La citazione è tratta dallo studio di C. Vivarelli, “*Di una pretesa scuola napoletana*”: sowing the seeds of the *Ars Nova* at the court of Robert of Anjou, «*The Journal of Musicology*», 24, 2 (2007), pp. 272-296, p. 281. Un esempio di composizione chiaramente ascrivibile al sovrano è il *Credo Regis in cantus fractus*, M. Gozzi, “*I prototipi del canto fratto: Credo regis e Credo cardinalis*”, *Cantus fractus italiano: Un'antologia, Musica Mensurabilis*, IV, ed. M. Gozzi, Hildesheim, Olms 2012, pp. 137-54.

⁶⁰⁹ La citazione è tratta da E. M. Beck, *Marchetto da Padova and Giotto's Scrovegni Chapel Frescoes*, «*Early Music*», 27 (1999), pp. 7-23, p. 21 n.14.

“Vos igitur in hoc serenos illos principes imitantes, gloriosissime principum, ex virtute, nec non ad idem genitoris sequentes vestigia ex natura, musicales sonos ad superni regis laudem et gloria ministrorum caterva canentium, ut maiestatem decet regiam, circumsaepi, modulatis vocibus in sublime transmittitis exultantes, et interdum vero cordis affectu et vocis ministerio personatis⁶¹⁰.”

Patrono delle arti e catalizzatore di cultura, Roberto d'Angiò attirò a sé alcuni tra i più brillanti artisti della sua epoca. Oltre alla nota presenza del Petrarca, giunto a corte in cerca del lauro, indispensabile per l'incoronazione poetica a Roma, e a quella del Boccaccio, che a Napoli passò la sua giovinezza, lavorarono per l'Angiò diversi tra i più celebri artisti del territorio umbro-toscano, tra i quali Giotto, che con la sua bottega abbellì la reggia di Castel Nuovo e il convento di S. Chiara⁶¹¹. Da quello stesso *milieu* culturale nacquero poi opere iconografiche volte a rendere ancor più evidente il rapporto tra la figura regia e l'*Ars musicae*. Ne è un esempio la miniatura posta al folio 29 v. del *Regia Carmina* di Convevole da Prato, scritto tra 1336 e 1338 in occasione dell'elevazione al soglio di Benedetto XII, ma destinato al re di Napoli. Il testo, analizzato da Vivarelli, si presenta ricco di miniature, tra cui una, la raffigurazione allegorica delle sette arti liberali, ha cattura l'attrazione per una particolarità⁶¹². Al contrario della classica iconografia della donna in abito blu in atto di suonare uno strumento, infatti, musica non si presenta suonando, bensì indicando con la mano la frase: *“pro pace Roberti regis”* tratta dall'*alleluiaticus “Veni Sancte Spiritus”* della messa di Pentecoste, chiaramente indicando in questo modo la passione dell'Angiò per tale arte⁶¹³. Il mecenatismo regio assolveva naturalmente alla duplice funzione di presentare l'Angiò sia intriso di ogni conoscenza utile alla guida degli uomini, sia illuminato dalla grazia divina, ragion per cui si ritenne saggio paragonarlo a re Salomone⁶¹⁴. In questa stessa direzione si

⁶¹⁰ Menzione che si va a sommare alla citazione *“ministrorum caterva canentium”* presente anch'essa nel trattato. M. de Padua, *Pomerium*, ed. I. Vecchi, Roma, American Institute of Musicology, 1961, p. 36.

⁶¹¹ Senza pretesa di esaustività, si rimanda, oltre agli studi citati in questa sezione, almeno ai seguenti: *Petrarca e Napoli: atti del convegno, Napoli, 8-11 dicembre 2004*, ed. M. Cataudella, Pisa, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2006; P. Leone De Castris, *Giotto a Napoli*, Napoli, Electa, 2006; *Boccaccio e Napoli: nuovi materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento: atti del Convegno Boccaccio angioino: per il 7. centenario della nascita di Giovanni Boccaccio, Napoli-Salerno, 23-25 ottobre 2013*, ed. G. Alfano, Firenze, Franco Cesati, 2014.

⁶¹² C. Vivarelli, *“Di una pretesa scuola napoletana”*, p. 279.

⁶¹³ *Ibidem*. Un ulteriore esempio dell'associazione tra pietà, lusso e messaggio politico attuata dal sovrano si può rintracciare nella bibbia angioina, commissionata probabilmente intorno al 1340 e illustrata da Cristoforo Orimina.

⁶¹⁴ In effetti si tratta di un paragone piuttosto efficace, specie se si la mole di opere a carattere religioso di cui il sovrano fu autore, circa 280 sermoni «laici» o testi assimilabili a sermoni. J. Paul-Boyer, *Roberto d'Angiò*.

muoveva l'attenzione ai santi dinastici, per cui Roberto si spese molto, interessandosi in particolare alla diffusione del culto del fratello Ludovico di Tolosa, morto nel 1297 e canonizzato il 7 aprile 1317 da Giovanni XXII⁶¹⁵.

Il rapporto con il pontefice, del quale era vicario, unito all'imminente cerimonia per la traslazione della salma del fratello, aveva reso necessario un viaggio in Provenza negli anni tra il 1319 e il 1324, un evento di fondamentale importanza anche per la cappella musicale, come si vedrà a breve. Già prima di partire, la conferma della canonizzazione del fratello aveva generato un particolare fermento culturale, testimoniato ad esempio dal mottetto cerimoniale *Flos ortus inter lilia* composto da Philippe de Vitry e dalla committenza della pala agiografica di Simone Martini per San Lorenzo Maggiore che, come scrive Aceto, venne frettolosamente messa in cantiere non appena ricevuta la notizia della santificazione di Ludovico⁶¹⁶. Affianca l'illustre rappresentazione pittorica un prezioso documento, strappato dall'oblio della guerra da Camillo Minieri Riccio⁶¹⁷. Analizzato da Anna Maria Voci, la quale ha provveduto a confrontarlo con uno antecedente, del 1314, in cui la cappella musicale risulta composta di 14 tra cappellani, clerici, parvi clerici (forse i *pueri cantores*) e *sommólani*, tutti francesi, il documento dimostra come nel 1318 il personale della cappella fosse aumentato fino a 21, ma soprattutto come si componesse ora di persone di provenienza regnicola, francese e catalana⁶¹⁸. Il materiale ha poi trovato una ulteriore interpretazione con Vivarelli, il quale l'ha usato per riportare in auge l'ipotesi di Nino Pirrotta circa l'esistenza di una "scuola napoletana" arsnovistica⁶¹⁹. Data dunque l'importanza di questa fonte, se ne riporta una parte:

⁶¹⁵ Come riporta Boyer nella sua accurata voce del Dizionario Biografico dedicata al sovrano: "Ludovico di Tolosa dimostrava invece l'eccezionalità angioina e coronava – aggiungendosi al prozio, san Luigi IX re di Francia, e ai santi ungheresi portati 'capitale simbolico' familiare dalla regina Maria – l'attitudine degli Angiò alla santità. Ludovico inoltre certificava la legittimità di Roberto, in favore del quale aveva rinunciato alla corona". *Ivi*.

⁶¹⁶ F. Zimei, *Musiche per san Ludovico*, p. 374; F. Aceto, *Spazio ecclesiale e pale di 'primitivi' in San Lorenzo Maggiore a Napoli: dal 'San Ludovico' di Simone Martini al 'San Girolamo' di Colantonio*, «Prospettiva», 137 (2010), pp. 2-50, pp. 21, 25.

⁶¹⁷ Vivarelli riporta la fonte e la sua tradizione, C. Vivarelli, "Di una pretesa scuola napoletana", p. 284.

⁶¹⁸ Un intervento ancor più prezioso se si considera quanto poco sia noto delle cappelle musicali angioine. A. M. Voci, *La cappella di corte dei primi sovrani angioini*, p. 455.

⁶¹⁹ C. Vivarelli, "Di una pretesa scuola napoletana", p. 284.

“In questo giorno [18 maggio 1318] re Roberto si prepara a partire da Napoli per portarsi in Provenza dal pontefice unitamente alla regina Sancia sua moglie, con un grande seguito della sua Corte, composto da [. . .] tutti militi. [. . .] tutti suoi medici. [. . .] tutti suoi chirurghi. [. . .] tutti suoi ciamberlari. Pietro de Morer, Fra Giovanni Vescovo di Acerra, Fra Giovanni abate del monastero di S. Maria di Real Valle, Fra Rainaldo, Fra Giacomo de Alliaco, Fra Pietro di San Dionisio, Roberto d’Atri, Nicola d’Artois, Terrerio di Napoli, Rainaldo Catalano, tutti suoi cappellani. Riccardo di Sessa, Pietro Bornio, Chelon, Gerardo de Sartellis, Marchetto di Padova, Giovanni di Civitella, Giovanni Caccatrico, Raimondo Raniero, Giovanni de Goudan, tutti suoi chierici. Gugliotto ed Errico *somulerii cappelle regie*”⁶²⁰.

Innanzitutto, come già notava Voci, è interessante osservare l’apparizione della figura di *summulario*, cioè del custode degli animali usati per il trasporto, già visti nel paragrafo sulla Francia e che non fanno altro che confermare la tendenza di una adesione al modello d’Oltralpe da parte della corte napoletana⁶²¹. Dalla fonte emergono però altri due nomi, decisamente importanti data la loro rilevanza nel panorama musicale coevo: Marchetto da Padova e Fra Pietro de San Dionisio.

Marchetto da Padova, già noto a corte per il suo ruolo di insegnante, giunse a Napoli nel 1318, dove era stato invitato appositamente per prender parte al viaggio in Provenza, e, sebbene dagli studi emerga una indecisione circa le tempistiche della relazione di un importante trattato di musica (da chiarire poi se il trattato spinse Roberto all’ingaggio, o se al contrario il testo venne redatto in seguito), egli fu certamente parte attiva delle cerimonie susseguitesesi durante il soggiorno provenzale, forse anche collaborando alla rifinitura del *Credo “regis”*⁶²².

⁶²⁰ *Ibidem*.

⁶²¹ A. M. Voci, *La cappella di corte dei primi sovrani angioini*, pp. 454-455.

⁶²² Il *Lucidarium* venne dedicato a Ranieri di Zaccaria da Orvieto, vicario generale in Romagna per Giovanni d’Angiò (che la governava per conto del fratello Roberto, re di Napoli), e si ritiene redatto tra il 1317 e il 1318. Il dubbio sulla sua redazione si riallaccerebbe inoltre al bisogno del teorico di un protettore dopo la rinuncia ai diritti sulla *schola* capitolare di Cividale nel 1317, tutti fattori che puntano ad una presenza di Marchetto antecedente rispetto l’invito del 1318. F. Zimei, *Musiche per san Ludovico*, p. 369; C. Vivarelli, “*Di una pretesa scuola napoletana*”, p. 286.

Il secondo teorico, Petrus de Sancto Dionysio, faceva sicuramente parte della cappella angioina almeno dal 1317, come si evince dal documento ufficiale con cui veniva disposto il pagamento degli stipendi:

“solute sunt infrascriptis Capellanis et clericis et personis aliis eiusdem Capelle (Regis), pro gagiis et expensis eorum et familiarium suorum eiusdem mensis Aprilis, ad rationes subscriptas, in Carolenis argenti, uncie duodecim, tarenis undecim et grana quinque = Unc. XII, tar. XI, gr. X (sic); videlicet: Fratri Iohanni, Episcopo Acerrarum; fri. Iohanni, Abbati Monasterii S. Marie de Regali Valle; fri. Pagano, Abbati Monasterii S. Petri de Ebulo; fri. Petro de Sancto Dionysio, Ordinis heremitarum S. Augustini; dno. Ferrerio de Neapoli. – Capellanis n^o quinque, ad predictam rationem de uncia una et tarenis novem pro quolibet eorum cum famulo, Unc. VI, tar. XV”⁶²³.

Gli studiosi si sono domandati se questi fosse lo stesso Dionysio autore di un trattato musicale dei primi anni del XIV secolo, data l’indubbia provenienza francese, ma senza aver trovato risposta⁶²⁴. Al contrario, la di lui menzione in un documento della corte papale avignonese, questa volta inequivocabile, ha portato a supporre una sempre più probabile esistenza di quella corrente arsnovistica cui sopra si accennava, della quale dovette beneficiare lo stesso Marchetto, e che venne favorita proprio dalla presenza dell’agostiniano, sicuramente entrato in contatto con le nuove correnti musicali quando ancora in patria⁶²⁵. Ad avvicinare ancor di più il regno di Napoli e quello di Francia, lo speciale rapporto di Vitry con Roberto al quale il compositore rese omaggio sotto forma di mottetto. *O canenda / Rex quem metrorum* andava a sigillare un rapporto nato molto probabilmente durante il soggiorno della corte napoletana in Provenza, e si caratterizza appunto per l’uso dell’acrostico come mezzo per indicare il nome del destinatario del brano, *Robertus*⁶²⁶. Peculiare nell’impostazione del testo, che non si rivolge direttamente al sovrano, bensì piuttosto ai suoi nemici, *O canenda* cristallizza nel tempo il mai sopito scontro con la corona aragonese per il controllo del regno di Sicilia intorno agli anni Trenta, un periodo

⁶²³ Anche in questo caso la fonte è preziosa, poiché la documentazione amministrativa è assai carente e le informazioni circa gli stipendi non sono facili da reperire. La parte citata è edita in C. Vivarelli, *“Di una pretesa scuola napoletana”*, p. 289.

⁶²⁴ *Ivi*, pp. 289-292.

⁶²⁵ Petrus non sarebbe tornato a Napoli con la corte, preferendo dedicarsi all’attività di insegnante di teologia allo *studium* parigino. *Ivi*, pp. 290-291.

⁶²⁶ Si coglie l’occasione per citare il lungimirante studio di Pirrotta, N. Pirrotta, *Scuole polifoniche italiane durante il sec. XIV: di una pretesa scuola napoletana*, «Collectanea Historiae Musicae», I (1953), pp. 11-18, p. 11.

particolarmente problematico⁶²⁷. Nel 1328 l'unico erede al trono, il principe Carlo, sarebbe venuto improvvisamente a mancare lasciando un vuoto nella linea successoria colmato solo grazie alla nipote Giovanna⁶²⁸. Roberto d'Angiò morì il 20 gennaio del 1343, dopo ben 34 anni di regno, e con lui si dissolsero anche le tracce di una attività musicale.

3. Da Giovanna I a Renato di Valois

Alla morte di Roberto, Giovanna I fu incoronata regina ed ebbe inizio una delle fasi più tragiche della storia del regno di Napoli⁶²⁹. Dopo soli due anni dalla presa di potere, nel 1345, il marito di Giovanna, il principe consorte Andrea, fu assassinato nella reggia di Aversa in circostanze poco chiare. Andrea apparteneva al "ramo magiaro" degli Angiò in quanto figlio di Carlo I re d'Ungheria, per cui la scelta di unirsi in matrimonio con l'erede di Roberto doveva servire a riavvicinare i due rami del casato. Una decisa ostilità tra i due aveva però provocato una frattura all'interno della corte, alimentata dai personaggi che probabilmente commissionarono l'omicidio del principe consorte⁶³⁰. Naturalmente un tale scandalo non poteva non suscitare le ire del ramo ungherese, in particolare del fratello di Andrea, Luigi, il quale cominciò a progettare un'invasione, poi effettuata nel 1347, che costrinse Giovanna alla fuga in Provenza, ad Avignone, sotto l'ala protettrice di Clemente VI. Dal viaggio, affrontato nonostante l'imperversare della peste, la regina sperava di ottenere la dispensa per sposare il secondo marito, Luigi di Taranto, del quale era incinta, nonché l'aiuto per riconquistare il regno. Un aiuto che venne offerto, ma a caro prezzo. Per finanziare l'impresa la città di Avignone, allora parte della contea di Provenza da lei governata, venne venduta al pontefice per la somma di 62.000 fiorini⁶³¹.

Purtroppo per la sovrana, il nuovo matrimonio non ebbe un esito migliore rispetto a quello precedente, forse anche a causa delle manovre politiche di Niccolò Acciaiuoli, Gran

⁶²⁷ L. Schrade, *Philippe de Vitry: Some New Discoveries*, «The Musical Quarterly», 42 (1956), pp. 330-354, p. 343.

⁶²⁸ J. Paul-Boyer, *Roberto d'Angiò*.

⁶²⁹ I registri del regno di Giovanna vennero distrutti nel 1701 nella cosiddetta "Congiurazione del Principe di Macchia", lasciando fino al 1943 solo i 25 volumi degli anni 1342-1352.

⁶³⁰ A. Kiesewetter, *Giovanna I d'Angiò, regina di Sicilia*, *Dizionario Biografico degli italiani*, LV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2000, pp. 456-478.

⁶³¹ *Ibidem*.

siniscalco del regno avido di potere. Tuttavia, notevoli passi avanti vennero fatti per la riconquista di Napoli e della Sicilia, questo nonostante la coppia reale continuasse a scontrarsi e nuovi conflitti fossero nati con il ramo degli Angiò-Durazzo. Nel 1362 anche Luigi sarebbe morto, liberando finalmente Giovanna da una prigionia durata dieci anni. Nonostante le passate esperienze, la regina si sarebbe risposata comunque altre due volte, prima con Giacomo di Maiorca e poi con Ottone di Brunswick, senza mai riuscire a generare un erede. Prima tra le regine di Napoli, Giovanna era sopravvissuta a uomini violenti, congiure e guerre, oltre che ad una corte spesso ostile, dimostrando una forza e una resilienza incrollabili; ciò nondimeno, l'ultima delle sue decisioni si rivelò fatale. Come i principi francesi, anche lei aveva scelto di appoggiare Clemente VII come papa legittimo durante il "Grande scisma", questo nonostante Urbano VI fosse di fatto un suo suddito. Risentitosi per tale decisione, il napoletano decise di scomunicare e deporre Giovanna offrendo la corona al nipote, Carlo di Durazzo, a suo tempo risparmiato da una morte certa proprio dalla stessa sovrana, la quale dal canto suo diseredò Carlo e designò erede Luigi, duca d'Angiò e fratello del re di Francia Carlo V⁶³². La reazione del Durazzo fu immediata. Nel 1381 occupò Napoli e fece prigioniera la zia, ordinandone la reclusione nel castello di Muro Lucano dove, un anno dopo, morì, probabilmente per volontà dello stesso Carlo. Con un regno così travagliato, si sarebbe tentati di dare per dispersa qualunque iniziativa in ambito culturale, eppure l'attività dello *studium* era proseguita, così come quella dei diversi ordini monastici ben radicati sul territorio⁶³³. Sebbene spesso tacciata di frivolezza, la regina fu in grado di porsi perfettamente in linea con la tradizione angioina, favorendo la commissione di opere a carattere religioso, in particolar modo legate all'ordine dei francescani e dei domenicani, con ovvie implicazioni sul piano delle manifestazioni culturali privilegiate data la vocazione dell'ordine, riassunta nel XIII secolo dal frate Egidio

⁶³² *Ibidem*.

⁶³³ Il testo di riferimento per la parte relativa al *patronage* è il saggio di G. D'Agostino, *Music, Texts, and Musical Images at the Court of Angevin Naples, Before and During the Schism, The end of the Ars Nova in Italy. The San Lorenzo Palimpsest and related repertories*, ed. A. Calvia, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2020, pp. 253-289.

degli Scalzi nella frase: *“bonus cantor, pulcerrime miniator et scriptor”*⁶³⁴. Un esempio tra gli altri, quello della Chiesa dell’Incoronata, si rivela essere fondamentale per l’aver tramandato delle scene di vita cortigiana, riprodotte negli affreschi di inizio XV secolo che confermano l’uso del “cantare a libro” tipico delle cappelle musicali dell’epoca⁶³⁵. Classici stilemi della vita cortigiana che vennero riproposti anche negli affreschi nella chiesa di Santa Maria Addolorata, in particolare nella scena dedicata al secondo matrimonio dipinta dal pittore di corte Roberto d’Oderisio verso il 1370, grazie alla quale si apprende della presenza, quantomeno, di suonatori all’interno della corte⁶³⁶. Correnti francesi si mescolavano a quel tempo con altre, provenienti dalla Toscana dell’Acciaiuoli, generando dei capolavori della miniatura come il *Guiron le Courtois* illustrato da Cristoforo Orimina e che, seguendo un movimento di persone e mestieri circolare, non mancava di riportare al nord delle primizie della stessa cultura partenopea come il genere della canzone cosiddetta “siciliana”⁶³⁷.

Ora, tenendo sempre ben presente la scarsità di informazioni disponibili, è comunque possibile raccontare qualcosa riguardo la cappella musicale. Si tratta di sparse menzioni, a volte nemmeno riconducibili con certezza all’*ensemble*, ma che comunque puntano nella direzione di una certa continuità dell’istituzione. Così, nel 1356 un certo “fra Pietro” compare nelle carte, ma senza una indicazione della sua appartenenza all’istituzione⁶³⁸. Minieri Riccio segnala la presenza, all’interno di un registro, di un frate passato a servizio della corte dopo aver trascorso un periodo presso il pontefice, in ottemperanza alle volontà espresse nel testamento di re Roberto:

“Religioso fratri Antonio dè Pectorano ordinis minorum Cappellano Domini nostri Pape, ac Cappellano ad celebrandum divina officia prò anima Domini Regis Roberti in Maiori Valvensi Ecclesia

⁶³⁴ *Cronica fratrum Sancti Dominici de Perusio*, Perugia, Biblioteca comunale Augusta 1141, f. 29r. La sovrana angioina sarebbe entrata in contatto con la futura santa Brigida di Svezia, traendone un ulteriore slancio religioso.

⁶³⁵ Ci si riferisce in particolare alla scena dell’incoronazione di San Ladislao in cui compare un gruppo di cantori intenti a eseguire un canto leggendo da un libro. G. D’Agostino, *Music, Texts*, pp. 274-275.

⁶³⁶ Per altre informazioni sul *patronage* artistico della regina si rinvia al saggio di D’Agostino e alla bibliografia ivi citata G. D’Agostino, *Music, Texts*, pp. 260-261, 268-269.

⁶³⁷ G. Donato, *Contributo alla storia delle siciliane, L’Ars Nova Italiana del Trecento 4: Atti del 3. Congresso internazionale, sul tema La musica al tempo del Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura*, ed. A. Ziino, Certaldo, Centro di studi sull’Ars nova italiana del Trecento, 1978, pp. 183-203.

⁶³⁸ G. D’Agostino, *Music, Texts*, p. 267.

*cum an. gagiis unc. 3. vigore testamenti dicti Regis Roberti privilegium adiunctionis aliarum unc. 22. Reg. 1352 F. n. 357 fol. 123.*⁶³⁹

Oltre a questo, però, poco altro si scorge, almeno non abbastanza da permettere delle serie considerazioni né sulle origini e sulle carriere dei cantori, né tantomeno sulla loro posizione all'interno della corte o sull'organizzazione dell'istituzione. La situazione migliora un po' per le figure principali della cappella, per esempio il tesoriere o il magister (a volte venivano sostituiti da dei cappellani maggiori o protocappellani), che appaiono nella documentazione forse anche grazie alla loro appartenenza a degli ordini monastici. Vincenzo Bindi, ad esempio, ha trascritto nel *"Necrologium adriense descriptum et recognitum"*, l'obito di frate Nicolaus Cicci Tange de Adria: *"Febrarius, die XIII] Anno Domini 1370 obiit Neapoli Venerabilis vir Frater Nicolaus Cicci Tange de Adria, Ordinis Fratrum minorum, Magister Cappelle Reginalis, ejus anima requiescat in pace"*, tuttavia, anche in questo caso, benché le informazioni non manchino, esse non permettono ulteriori analisi⁶⁴⁰.

D'altronde, i travagliati anni di Giovanna non ebbero certo fine con l'avvento di Carlo III, il quale si trovò subito a dover difendere il regno da un nuovo pretendente, Luigi I duca di Angiò. Assassinato nel 1386, Carlo III non ebbe probabilmente il tempo, o le risorse, necessarie a intraprendere grandi opere, sebbene delle menzioni di cantori siano presenti anche sotto il suo governo, e lo stesso discorso vale per Ladislao, il minorene erede al trono di Carlo. Al minorene Ladislao, posto sotto tutela materna, ci sarebbero voluti anni per riprendere il possesso di Napoli; entrato in città solo nel 1399, dopo aver sconfitto Luigi II, figlio del duca di Angiò, passò gli anni successivi a pacificare il regno con continue campagne contro gli ostinati baroni seguaci di Luigi II, di cui sposò la vedova, Maria d'Enghien, nel 1406⁶⁴¹. Morì nel 1414 senza eredi e gli successe la sorella, Giovanna II, per nome e per destino molto simile all'antenata. Rimasta vedova, con un regno instabile e senza la prospettiva di un erede, Giovanna si era presto dovuta preoccupare di ottenere un

⁶³⁹ C. Minieri Riccio, *Notizie storiche tratte da 62 registri angioini dell'Archivio di Stato di Napoli che fanno seguito agli studii storici fatti sopra 84 registri angioini*, Napoli, R. Rinaldi e G. Sellitto, 1877, pp. 156-157.

⁶⁴⁰ V. Bindi, *Monumenti storici ed artistici degli Abruzzi*, Napoli, Giannini & figli, 1889, p. 221.

⁶⁴¹ Vivarelli segnala un documento, relativo a dei cantori, per ciascuno dei due sovrani, in due note del saggio C. Vivarelli, *"Di una pretesa scuola napoletana"*, p. 278 nn. 17-18. Tale prova conferma la permanenza in uso dell'istituzione, ma non dice molto di più.

matrimonio che potesse determinare la successione, trovando un buon partito nel sedicenne figlio di Ferdinando I Aragona, senza però concludere nulla. Al suo posto venne fatto il nome di un uomo che, sulla carta, doveva essere in grado di accontentare tutti: Giacomo di Borbone, conte della Marche. Purtroppo, però, questi aveva altri piani. Dopo aver obbligato la regina a riconoscerlo re e coregnante, decise di estrometterla e se non fosse stato per all'odio della città nei confronti del francese, la sua vita si sarebbe probabilmente conclusa. La regina riuscì comunque a sfuggire ad un matrimonio infelice, sebbene non le venissero risparmiati altri anni di sofferenze ed intrighi, fino alla morte nel 1435⁶⁴². Sepolta con semplicità nella chiesa dell'Annunziata, negli ultimi anni la regina aveva offerto il regno agli aragonesi, salvo poi cambiare idea designando Renato d'Angiò, una scelta che rifletteva certamente gli interessi della corte e del Papato, ma forse, finalmente, anche la sua volontà. Con un regno devastato dalla guerra e funestato dall'incapacità di governare della regina, non sorprende constatare la quasi totale assenza di espressioni culturali. Tutto ciò che è possibile dire riguarda la tradizione di mantenere un piccolo coro all'interno della cappella reale, di cui vi è testimonianza e che rappresenta pressoché l'unica certezza della presenza di musica sacra alla corte di Napoli:

“Venerabili Abbati Gentili de Sancto Angelo de Fasanella Magistro nostre reginalis Cappello privileginm seu mandatum quod prò veneratione divini cultus elogantur octo Cappellani inter cantores et tenoristas prò quorum gagiorum assignantur an. unc. centum videlicet prefato Magistro Cappelle unc.viginti et cuilibet ipsorum octo Cappellanorum unc. decem. Reg. 1423 fol. 16”⁶⁴³.

Se interessante appare soprattutto la menzione precisa del registro vocale ricercato, poiché da essa si apprende della presenza certa di periti in musica, non solo religiosi, è utile sottolineare la menzione di una somma da destinare agli stipendi dei cantori, estremamente rara da rinvenire nelle fonti.

Prima di passare alla Napoli aragonese si ritiene opportuno chiarire le ragioni per cui si è scelto di non parlare del mecenatismo e delle attività in ambito politico-culturale dell'erede designato Renato d'Angiò. Tale scelta è stata dettata da un fattore su tutti, e cioè la

⁶⁴² A. Ryder, *Giovanna II d'Angiò, regina di Sicilia, Dizionario Biografico degli Italiani*, LV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2001, pp. 455-477.

⁶⁴³ C. Minieri Riccio, *Notizie storiche*, p. 70.

propensione dello stesso sovrano a concentrare le sue attività di *patronage* nei possedimenti d'Oltralpe. Se ne riconosce certamente il peso nel panorama artistico dell'epoca, con una biblioteca costituita da più di 200 manoscritti, nonché il suo essere autore di un trattato moraleggiante e diversi tra poemi e romanzi. Tuttavia, è altrettanto vero che le chiese alle quali dedicò la sua liberalità si trovano tutte nell'Angiò, in Provenza o nella Lorena, dove ottenne il titolo di "*le Bon Roi René*"⁶⁴⁴. Gli interventi a favore del patrimonio ecclesiastico, con la costruzione o la ristrutturazione di strutture quali il convento carmelitano d'Angers e la chiesa di Santa Marta di Tarascona, nulla hanno a che vedere con il regno di Napoli, così come poco pertinenti alla musica nella cappella napoletana paiono i gruppi scultorei, i dipinti murali, nonché le due vetrate della cattedrale d'Angers. Pertanto, si crede di poter concludere con Giovanna II la parabola della dinastia angioina, così procedere con la nuova famiglia regnante, i Trastamara d'Aragona.

4. Alfonso I

Se si dovesse selezionare un termine, utile a riassumere l'ideale alla base del *patronage* musicale impiegato alla corte aragonese di Napoli nel lasso di tempo che va dall'ingresso trionfale di Alfonso V (1442) alla morte del figlio Ferrante (1494), questo sarebbe probabilmente "tradizione". Sin dall'avvento sul territorio partenopeo, infatti, Alfonso V mostrò una netta propensione per la cultura spagnola, che importò nel regno all'indomani della conquista. Per questo motivo, analizzare la cappella musicale aragonese richiede, in primo luogo, una breve considerazione sulla sua storia precedente⁶⁴⁵.

Le prime tracce di musica per Pietro il Cerimonioso si datano al 1345, quando vennero registrati due cantori, ai quali se ne dovettero aggiungere presto altri due, e poi ancora fino

⁶⁴⁴ Si vedano a riguardo del *patronage* di Renato *Splendeur de l'enluminure. Le roi René et ses livres*, ed. M.É. Gautier, Angers-Parigi Actes Sud, 2009; *René d'Anjou, écrivain et mécène (1409-1480)*, ed. F. Bouchet, Turnhout, Brepols, 2011.

⁶⁴⁵ In generale, la cappella aragonese era gestita da un *precentor* con dignità di canonico e da due *succentores*. Dal XIII secolo sono attestati dei *niños de coro* (piccoli cantori seguiti da un maestro) e una figura particolare, il salmista, addetto al canto, la cui peculiarità consisteva nell'essere tonsurato nonostante possedesse solo gli ordini minori. P. Calahorra Martínez, *Historia de la Música en Aragón, Siglos I – XVII*, Zaragoza, Librería General, 1977, p. 29.

ad un totale di sei⁶⁴⁶. Questi, di origine prettamente francese, più precisamente avignonese, rispondevano presumibilmente ad un mutato gusto della corte, poco incline alle vetuste melodie intonate dai monaci del monastero di Santes Creus a Tarragona, culla dei cappellani regi almeno dal XIII secolo. La predilezione per le melodie d'Oltralpe, proseguita sotto Giovanni, venne messa alla prova, con cinque cantori di origine spagnola registrati tra il 1392 e il 1395⁶⁴⁷. Quella che in origine era una corte recettiva alle correnti avanguardistiche, perse progressivamente lo slancio verso l'esterno⁶⁴⁸. Primo tra i sovrani della linea dei Trastamara d'Aragona, Ferdinando può essere considerato il principale responsabile della chiusura della corte poiché, appena nominato, rimosse ogni traccia esterofila dalla cappella musicale favorendo elementi di origine spagnola, catalana o aragonese. Resa via via più evidente, quest'inversione di tendenza sarebbe proseguita, determinando una notevole arretratezza del repertorio aragonese rispetto a quello degli altri potentati europei. Ci sarebbero voluti anni prima che uno straniero prendesse nuovamente posto tra le fila dei cappellani del re.

Nel giugno 1442, scacciato René d'Angiò dalla città, Alfonso V d'Aragona incorporò Napoli ai suoi domini, dando inizio ad una nuova stagione di relativa pace e prosperità. Patrono di letterati del calibro di Lorenzo Valla e del Panormita, oltre che promotore dell'"Accademia Alfonsina", l'aragonese seppe traghettare Napoli fuori dal torpore culturale che l'aveva caratterizzata, rendendola uno dei centri dell'umanesimo a livello sovranazionale. Già prima di prender possesso del regno, quando era ancora un giovane principe, Alfonso aveva dato prova di un particolare interesse per la musica quando, nell'agosto 1413, chiese al padre il permesso di tenere con sé alcuni musicisti per trarne "*plaer gran de hoir los sons e novelles hobres del ministrers de la vostra Excellència*"⁶⁴⁹. L'esempio paterno dovette dunque influire

⁶⁴⁶ Il saggio di riferimento è C. Gómez, *Musique et Musiciens dans les Chapelles de la Maison Royale d'Aragon (1336-1413)*, «Musica Disciplina», 38 (1984), pp. 67-86.

⁶⁴⁷ *Ivi*, p. 74.

⁶⁴⁸ Ferdinando era alito al trono dopo che Martino, ultimo sovrano della dinastia catalana, era morto senza eredi, e che però poté vantare una cappella di 26 cantori, per i quali richiese altrettanti benefici al papa nel 1404. H. Anglès, *La música en la corte del rey don Alfonso V de Aragon, el Magnánimo (anos 1413-1420)*, «Spanische Forschungen», 1, 8 (1940), pp. 339-380, p. 372.

⁶⁴⁹ G. D'Agostino, *La musica nel Trionfo napoletano di Alfonso d'Aragona (febbraio 1443)*, *Linguaggi e ideologie del Rinascimento monarchico aragonese (1442-1503): forme della legittimazione e sistemi di governo*, ed. F. Delle Donne, A. Iacono, Napoli, Fedoa Press, 2018, pp. 137-177, p. 144

non poco sul futuro re di Napoli, tanto da spingerlo a raccogliere attorno a sé i cappellani con cui era cresciuto. Tuttavia, non si deve ritenere che il *patronage* alfonsino fosse privo di iniziativa personale. Nel 1420, nonostante l'imminente missione in Corsica e Sardegna, Alfonso trovò il tempo per richiedere, attraverso un memoriale piuttosto dettagliato, al cappellano e cantore Pere Sabater da Tortosa di procacciarsi dei cantori per la sua cappella:

“Primerament procurarà a qualsevol xantres et tenoristes una letra patent que sen porta del dit Senyor Rey ab coenta al dit Pere comanda. E presentada la dita letra, explicarà als dessus dits, com lo dit Senyor ha mester de xantres per la sua capella. E si ells volen venir servir lo dit Senyor, que ell los donarà los gatges acostumats per ell donar als xantres de la sua capella, ço és, quatre sous per jorn et XV llibres l'any per lur vestir; açojs serà ben pagat per lurs terçes. [...] Item, més, dirà als dessus dits que si ells volen venir servir, lo dit Senyor los haurà specialment per recomanats et advent los cas, los farà beneficiar en los Regnes e terres del dit Senyor, sia turar s'i volien. Que si per ventura aturar non volaran, lo dit Senyor treballarà ab diligència ab lo Sant Parede haver los tals beneficis en lurs terres quen sien bels collocats”⁶⁵⁰.

Il brano è affascinante per diversi aspetti. Innanzitutto, perché dimostra come anche in questo caso Alfonso si fosse posto in linea con la consolidata tradizione, in verità non solo aragonese, di attrarre i cantori servendosi di benefici⁶⁵¹. Secondariamente il poichè permette di accertare la volontà del sovrano di rivolgersi all'esterno - in particolare ai cantori provenienti dalla corte pontificia, quindi molto probabilmente originari della penisola o dell'area franco-borgognona- per ampliare la cappella musicale. Una scelta che può apparire in controtendenza, specie se paragonata a quella dei predecessori come Ferdinando V. In verità a corte erano già stati presenti degli stranieri; è il caso di Philippot Lambert, o di Uguet lo Franch, o ancora di Johan del Mas, tutti francofoni che avevano servito l'avo Martino. A differenza dei predecessori però, Alfonso fu il primo a introdurre degli italiani - artisti non particolarmente richiesti all'epoca - affiancandoli a dei fiamminghi con lo scopo preciso di dare un'idea di internazionalità alla sua istituzione⁶⁵². Questi, affiancati ai tradizionali

⁶⁵⁰ Il brano qui presente è esposto in H. Anglès, *La música en la corte del rey don Alfonso*, pp. 373-374.

⁶⁵¹ Era previsto un anno di permanenza prima che il beneficio venisse donato al cantore, nella speranza che la permanenza a corte, unita al sicuro guadagno, favorissero la scelta di stabilirsi permanentemente nel regno. Tale pratica è attestata, per esempio, per Martino I.

⁶⁵² H. Anglès, *La musica en la corte real de Aragon y de Napoles durante el reinado de Alfonso V el Magnanimo*, «Cuadernos de trabajos de la Escuela Espanola de Historia y Arqueologia en Roma», 11 (1961), pp.81-142, pp. 88-89.

monaci cistercensi che dal XIII secolo componevano il gruppo dei cappellani, trovandosi nel medesimo ambiente e subendo le influenze reciproche, sarebbero stati i responsabili della nascita del genere musicale della canzone polifonica aragonese⁶⁵³.

Far parte del seguito di Alfonso significava certamente esporsi ad una notevole mobilità geografica, agevolata però dall'uso di dotare il personale di cavalli. Così, nel 1423, l'aragonese non dovette rinunciare ai suoi preziosi cantori mentre trascorreva il suo soggiorno a Napoli, dove la regina Giovanna II l'aveva designato come suo erede. Al contrario, la presenza del proprio ensemble, specialmente se paragonata alla quasi nullità di musicisti patrocinati dalla sovrana, dovette convincerlo della necessità di un ulteriore ampliamento in vista del ruolo che gli era stato offerto:

“Dilectis et devotis nostris Guillelmo Martini, Philipoto Foliot et Johanni lo Coch, xantris seu occentoribus, et cuilibet vestrum ac aliis etiam quibusvis xantris seu occentoribus ad quem seu quos presentes pervenerit, gratiam nostram et bonam voluntatem. Cum nos pro presenti in nostris capella indigeamus aliquibus occentoribus sive xantris ut honorificentius cultus divinus in capella eadem celebretur, vos et quilibet vestrum tamquam ad premissa expertos et abiles, affectuose rogamus, quatenus nostri honoris contemplatione, gressus vestros citius quo poteritis apud curiam nostram dirigatis in dicta nostris capella dum divinarum officiorum solemnia decantentur, continuo serviatis”⁶⁵⁴.

Presto sarebbe comparso tra i cappellani un certo “Huguet”, ex appartenente all'entourage dell'antipapa Benedetto XIII, sintomo di un interesse particolare per i membri della cappella pontificia che accomunava gli aragonesi e tutti i potentati italiani. Già a questa altezza cronologica, la cancelleria si premurava di osservare una netta distinzione tra cappellani cantori e monaci o sacerdoti. Benché non ancora del tutto formata, infatti, l'istituzione musicale continuava a combinare le funzioni di culto a quelle di “gabinetto”, offrendo supporto al re nelle sue decisioni⁶⁵⁵. Scegliere come bacino di reclutamento la curia pontificia, dunque, significava spostare l'attenzione sulla componente musicale, poiché difficilmente dei cantori italiani avrebbero potuto occuparsi dell'amministrazione di una

⁶⁵³ I bacini principali di reclutamento per i monaci erano il monastero di Santes Creus e quello di Poblet. *Ivi*, p. 91. Tale tradizione sarebbe perdurata in Castiglia, sotto il regno di Juan II.

⁶⁵⁴ H. Anglès, *La musica en la corte real de Aragon*, p. 98. Philipoto Foliot apparteneva alla cappella pontificia, dove è registrato nel 1424. Alla morte della sovrana Alfonso riuscì a proclamarsi re approfittando della prigionia del rivale, ostaggio del duca di Borgogna.

⁶⁵⁵ A. W. Atlas, *Music at the Aragonese court of Naples*, p. 55.

corte che oltre a parlare in castigliano scriveva in catalano⁶⁵⁶. Punta in questa direzione il caso di Gerónimo Lambullet, per il quale Alfonso richiese il primo beneficio disponibile all'arcivescovo di Saragozza, in modo da poterlo ricompensare per i suoi "*buenos e a nos muyt agradables servicios*" di "*xantre*"⁶⁵⁷.

Alfonso sarebbe ben presto tornato in patria, dove lo reclamavano la grande crisi della monarchia e la lotta degli Infanti Giovanni ed Enrico contro il re di Castiglia, Giovanni II. Vi rimase per otto anni. Ebbe modo così di stringere alleanza con altri potenti, Borgogna e Inghilterra su tutti, ma anche di riconciliarsi con papa Martino I, agevolando ulteriormente gli interscambi commerciali. Durante lo stesso 1429 il Magnanimo si portò a Saragozza dove richiese ad ogni vescovo, arcivescovo, abate o priore, di non ostacolare "*dilecto capellano nostro Graciano Reynerii [...] super obtentum benefficiu nuncupati de Cortada in Ecclesia Illerdens*", ripetendo la richiesta più avanti⁶⁵⁸. Il cantore aveva fatto parte della cappella per lungo tempo, e sebbene non compaia in seguito, è logico supporre che alla base dell'interessamento regio ci fosse la volontà di ricompensare un artista apprezzato.

Sempre pervaso dall'idea di conquistare Napoli, Alfonso si recò nuovamente nella penisola nel 1432, stavolta per rimanervi definitivamente, accompagnato da cantori di sola origine iberica: Pere Colell, Lambert Azemar, Filion Angerran, Guillem de Bacelles, Geronim Barrida e Gonsalvo Garitxo⁶⁵⁹. Il periodo seguente, dal 1434 al 1441, anno della conquista del regno, ha sfortunatamente lasciato poche tracce nella documentazione, tuttavia, testimonianze di altra natura aiutano a colmare parzialmente il vuoto, consentendo quantomeno di considerare continua la storia dell'istituzione musicale.

Due sono gli esempi, riportati da D'Agostino, che compaiono all'interno del "*Salterio e Libro d'Ore di Alfonso e del cardinale Joan de Casanova*", miniato per l'aragonese nella bottega di

⁶⁵⁶ Tant'è che nelle posizioni più importanti si ritrovano gli appartenenti ai monasteri dove da sempre venivano formati i funzionari regi.

⁶⁵⁷ H. Anglès, *La musica en la corte real de Aragon*, p. 99.

⁶⁵⁸ *Ivi*, p. 121. La sede episcopale di Saragozza rappresentava uno dei centri musicali per la dinastia. Ospitava un maestro di canto e dei pueri (di cui uno, Dominguito de Val, venne martirizzato nel 1250), e la vocazione all'insegnamento era così sentita da richiedere nel tempo degli aggiustamenti. Da uno, i maestri passarono a tre: *capiscol*, *caudillo* e maestro di cappella. P. Calahorra Martínez, *Historia de la Música en Aragón*, p. 30.

⁶⁵⁹ Si riporta l'elenco come presentato in G. D'Agostino, *La musica nel Trionfo napoletano di Alfonso*, p. 145.

Domenico e Leonardo Crespi, tra Valencia e Napoli, intorno al 1437⁶⁶⁰. Il primo, al folio 281 v., testimonia non solo la devozione del sovrano, ma anche la sussistenza di una cappella che sicuramente non si limitava alla celebrazione in canto piano data la presenza di un badalone, avvalorando forse anche l'ipotesi che la regina avesse un *entourage* di "canterine", presenti al suo fianco al lato opposto della scena⁶⁶¹. Il secondo, più intrigante, mostra quattro cantori intenti ad intonare il salmo "*Cantate Domino canticum novum*". Tale immagine incuriosisce certamente per l'ambientazione, apparentemente lontana dall'essere una chiesa o una qualsivoglia istituzione religiosa e molto più simile alla sala di un palazzo; è però soprattutto il bastone impugnato dai chierici ad attirare l'attenzione, poiché come riporta D'Agostino, un simile attributo permetteva di identificare i cappellani come "Mazzieri", ministranti incaricati di assistere in guardia delle porte del coro "con una mazza regale d'argento in mano"⁶⁶².

Dal 1441 la documentazione si fa meno rarefatta, consentendo una ricostruzione parziale della cappella musicale alfonsina. Atlas, autore del testo principe per la storia dell'istituzione musicale aragonese, indica la presenza di 12 notizie riguardanti i cappellani, citati singolarmente o in piccoli gruppi, di cui tre già accreditati in precedenza⁶⁶³. Di questi, Dominic Exarch è certamente il meglio conosciuto, soprattutto per l'incarico di *locumtenents* affidatogli dall'abate cistercense di Santa Creus. Una consolidata tradizione riconosceva infatti al priore la prestigiosa funzione di primo cappellano del re, un ufficio prettamente amministrativo, senza pretesa di competenza musicale, ma fondamentale data la vicinanza al potere e l'influenza che questo garantiva. Alla vigilia della partenza per Napoli, ormai certo di non tornare, Alfonso chiese al cistercense di seguirlo per continuare ad amministrare la cappella, tuttavia, questi si rifiutò designando appunto due luogotenenti: Dominic Exarch e Pere Brusca⁶⁶⁴. Alfonso non si era dunque dimenticato della componente

⁶⁶⁰ G. D'Agostino, *La musica nel Trionfo napoletano di Alfonso*, pp. 139-143.

⁶⁶¹ *Ivi*, p. 140 e in particolare la nota 7, dove vengono riportati dei testi di riferimento riguardo le donne nella storia della musica antica.

⁶⁶² *Ivi*, p. 42. La figura di mazziere, funzionario regio a cui la mazza veniva data per evidenziarne il potere, era un retaggio della casata d'Aragona, e per quanto è stato possibile osservare, le altre tre corti oggetto di studio non ne avevano.

⁶⁶³ A. W. Atlas, *Music at the Aragonese court of Naples*, p. 24.

⁶⁶⁴ *Ivi*, pp. 26, 56.

devozionale, e forse conscio di non poter dedicare molto tempo alla gestione degli affari della cappella, avrebbe delegato a Exarch il compito di nominare i cappellani. Come risultato, l'Aragona ottenne di veder crescere l'ensemble anche durante la guerra, mentre il luogotenente soppiantava definitivamente l'abate nella guida dell'istituzione, seppure solo per un breve periodo⁶⁶⁵. Il supporto fornito dal monaco durante il travagliato periodo precedente la conquista di Napoli dovette apparire al sovrano degno di ricompensa a giudicare dalla sua carriera. Appena insediatosi, Alfonso offrì al cantore due cappellanie del duomo, cercò di procurargli la carica di tesoriere del monastero di Ripoll (in *commendam*), e soprattutto la cattedra di Agrigento, esercitata "*in amministrationem*" per permettergli di non lasciare la corte⁶⁶⁶. Si può così meglio intuire quanto prestare un buon servizio al signore potesse incidere nella vita di un cappellano come quest'umile frate che, partito dalla Spagna con una semplice carica, trovò nella penisola onori e gloria.

Onori e gloria che lo stesso Alfonso non si risparmiò entrando a Napoli nel 1442. Dell'evento rimane un'imponente testimonianza iconografica, raccolta nelle sculture nel fregio dell'Arco di Castelnuovo, e già interessata da varie indagini⁶⁶⁷. Questa, unita alle parole dei cronisti, può essere di aiuto per ricostruire il ruolo affidato alla musica durante il trionfale ingresso. Per esempio, il Panoaramita fu autore di una vivace descrizione delle ovazioni di quel giorno: "*tantus [...] clamor et plausus exornatus est, ut nec tubicinum clangor, nec tibicinum cantus, quanquam essent hi prope innumerabiles prae clamore exultantium quicquam omnino exaudiri possent*"⁶⁶⁸. Imprescindibili in ogni evento, trombetti e pifferi dovevano

⁶⁶⁵ *Ivi*, p. 27.

⁶⁶⁶ Exarch svolgeva altre funzioni, come quella di *magister puerorum*, ma solo quando il titolare, Albarellis, era assente; si occupava poi della manutenzione dei libri liturgici, delle vesti e in generale di tutte quegli aspetti che sono già stati evidenziati per i primi cappellani. In generale pare che Albarellis fosse l'incaricato delle questioni amministrative, mentre lui si occupava della cappella musicale. Si rimanda a Atlas per la cronologia dei documenti in cui compaiono queste informazioni, collocate tutte nel periodo tra il 1439 e il 1444, *Ivi*, pp. 28-29.

⁶⁶⁷ Due studi tra tutti sono quelli di R. Filangieri, *L'arco di trionfo di Alfonso d'Aragona*, Milano-Roma, Treves, 1932 e P. Graziano, *L'Arco di Alfonso. Ideologie giuridiche e iconografia nella Napoli aragonese*, Napoli, Editoriale scientifica, 2009.

⁶⁶⁸ Si riporta il brano come presentato in G. D'Agostino che, nelle pagine successive cita altre fonti, indicando per esempio la presenza di suonatori di timpano mori, al seguito dell'ambasciatore di Tunisi, oltre ai dati sull'ensemble strumentale per come appaiono dai registri, G. d'Agostino, *La musica nel Trionfo napoletano di Alfonso*, pp. 154-157.

accompagnare il corteo lungo tutto il percorso, e i fregi dell'arco ne confermano la presenza, sebbene non aiutino a stabilirne né l'esatta posizione, né tantomeno la quantità⁶⁶⁹.

Decisamente più pertinente, seppur breve, la menzione dedicata ai cantori da Bartolomeo Facio: "*Primi omnium sacerdotes, divinum canem canentes altariaque et sacra corpora gestantes, ibant*"⁶⁷⁰. Sfortunatamente, tale generica menzione non permette di conoscere la provenienza dei cappellani, forse regi, o quantomeno affiliati alla cattedrale. Tuttavia, è possibile immaginare che qualora si fosse trattato dei membri dell'*entourage* alfonsino, il loro esiguo numero, unito alla provenienza spagnola, avesse reso necessaria un'integrazione, per esempio con i cantori della cattedrale, com'era uso in simili occasioni. Una volta insediatosi, il piccolo nucleo di fedelissimi cominciò ad espandersi fino ad arrivare a comprendere quindici cantori e cinque pueri⁶⁷¹. I loro nomi, che tradiscono l'origine iberica, non permettono molte considerazioni, specialmente riguardo un'eventuale celebrità; il solo compositore noto del gruppo sarebbe in effetti Pere Oriola, al quale il codice Montecassino 87182 attribuisce il salmo "*In exitu Israel de Egipto*" abitualmente associato ai trionfi militari⁶⁷². A tutti vennero fornite delle cavalcature, o meglio una somma atta a coprire la spesa che, nel caso del *magister puerorum* Jaime Barbo, si stimava dovesse ammontare a 95 ducati⁶⁷³. L'interesse per i cantori era temperato da un altro, ben più dispendioso, per gli strumentisti, ai quali Alfonso era disposto a offrire cifre assai cospicue, come i 400 fiorini d'oro versati in favore di quattro dei menestrelli di Juan II, re di Castiglia per convincerli a

⁶⁶⁹ Conviene precisare che il presente studio non tratta se non marginalmente di musica strumentale, in quanto suonatori e menestrelli ebbero tutt'altro sviluppo, tanto diverso dai cantori da meritare certamente un'indagine dedicata. Si segnalano comunque la presenza di una "camera della musica" e di una "real cappella di musica", poste nelle due principali residenze di Castelnuovo e Castel Capuano, simili alla cappella musicale per organizzazione, ma con altre funzioni e destinate alla musica laica. A. W. Atlas, *Music at the Aragonese court of Naples*, pp. 104-105.

⁶⁷⁰ B. Facio, *Bartholomæi Facii De rebus gestis ab Alphonso Primo Neapolitanorum rege commentariorum libri decem*, Lione, apud hæredes Sebast. Gryphii, 1560, p.186.

⁶⁷¹ A. W. Atlas, *Music at the Aragonese court of Naples*, p. 29.

⁶⁷² G. d'Agostino, *La musica nel Trionfo napoletano di Alfonso*, p. 164. L'importanza dei salmi e il loro significato. Politico dovettero essere ben noti, tant'è che il duca di Milano Galeazzo Maria chiese una copia di tali brani, per poterli far eseguire dai suoi cappellani. E. Motta, *Musici alla corte degli Sforza*, pp. 307-308, 555-557.

⁶⁷³ H. Anglès, *La musica en la corte real de Aragon*, p. 135. Borbo è noto anche per aver composto due trattati, di cui però uno frammentario e l'altro più concentrato sulla poetica. A. Gallo, *Musica, poetica e retorica nel Quattrocento: l'Illuminator di Giacomo Borbo*, «Rivista Italiana di Musicologia», 10 (1975), pp. 72-85.

raggiungerlo⁶⁷⁴. Rimanendo sull'argomento dei salari, è di speciale interesse la prassi, osservata nel regno, di tassare anche i cantori. Atlas segnala appunto l'esistenza di una "payroll tax" di circa il 4% cui vennero sottoposti Fra Giordi e Fra Roberto, e che, su un totale di 6 ducati al mese di stipendio, li portava a poter trattenere effettivamente 5 ducati, 3 tari e 16 grani⁶⁷⁵. L'origine dei due cantori non è peraltro nota, ma si suppone arrivassero da Valencia dove, nel 1446, era stato inviato Jaume Torres proprio allo scopo di trovare nuove voci⁶⁷⁶.

Per il 1451 è disponibile un nuovo elenco completo di cappellani⁶⁷⁷. Scorrendolo, e confrontandolo con altri, totali e parziali, è impossibile non notare una discreta instabilità del personale, tant'è vero che nel successivo, nonché ultimo, elenco del 1455, solo Jaume Barbò e Joan Steve sembrano essere riusciti a mantenere l'incarico. Tra i nuovi elementi, Joan Cornago si segnala per il suo essere il cantore più apprezzato e pagato che la cappella alfonsina abbia mai ospitato. Giunto a corte nel 1453 con un salario fissato a 300 ducati, il Cornago godeva della piena fiducia del re, il quale decise di avvalersi dei suoi servigi per posizioni via via più prestigiose, fino all'ottenimento della carica di elemosiniere maggiore. Passato poi, nel 1475, alle dipendenze di Ferdinando il Cattolico, il cappellano dovette a Napoli la sua fortuna. Il documento con cui gli veniva liquidato il salario, portato all'attenzione sempre da Atlas, è dimostrativo appunto delle entrate extra a cui poteva accedere, poiché al suo interno è riportata una sia una somma di denaro che esula dal normale salario, sia la frase "*havea supra lo Sali per foculerji*" che lascia intuire la possibilità di una dispensa dalla tassazione per il sale, o forse addirittura alcune concessioni sulle saline molto simili a quella che a Milano aveva ottenuto Guinati per l'estrazione di minerali, entrambe decisamente redditizie⁶⁷⁸.

⁶⁷⁴ Una missiva venne inviata al tesoriere Matheo Panadés, d'istanza a Barcellona, per notificargli l'ingaggio dei quattro. Anglès, spiegando il semplice ma efficace metodo di ingaggio adottato dall'aragonese, riporta anche la testimonianza del Panormita, secondo il quale Alfonso aveva l'abitudine di invitare a corte i musici di cui aveva sentito parlare per poi offrire loro delle cifre considerevoli. *Ivi*, pp. 133-134.

⁶⁷⁵ A. W. Atlas, *Music at the Aragonese court of Naples*, pp. 30-31.

⁶⁷⁶ Jaume era un cappellano e nel 1451 venne nominato custode della libreria. *Ivi*, p. 31.

⁶⁷⁷ Lo stesso anno Atlas segnala la presenza della cappella alla festa di Pentecoste, dove doveva aiutare il sovrano nel suo tentativo di riavvicinamento alla corte medicea. *Ivi*, p. 34.

⁶⁷⁸ *Ivi*, pp. 64-65.

Riguardo alla scelta di rinnovare la cappella musicale, non vi è dubbio che la ripresa delle iniziative in ambito culturale, con la venuta a corte di Pisanello e la contemporanea espansione della collezione di dipinti fiamminghi dell'Aragona, avesse avuto un peso⁶⁷⁹. Tuttavia, è altrettanto evidente il tentativo del sovrano di preservare ostinatamente la provenienza iberica dei cantori, evitando così di investire troppe risorse in un *patronage* che veniva di fatto mantenuto più per tradizione e dovere che non per effettivo interesse. Ancora nel 1457 Alfonso ordinava al cantore Jaime Torres di spostarsi in Catalogna per cercare dei *pueri* da introdurre a corte, quasi che non fosse possibile reperirne di adatti nella penisola⁶⁸⁰. Sarebbe toccato al figlio Alfonso tentare di risollevarne la reputazione dell'istituzione musicale investendo nell'ingaggio di compositori fiamminghi. Con questo non si vuole estremizzare la chiusura napoletana verso gli influssi d'Oltralpe, si ritiene semplicemente di sottolineare come la scelta di non competere nell'ingaggio dei compositori più noti dell'epoca portò il regno a soffrire di una certa arretratezza in ambito di musica sacra, mentre per quanto riguarda il repertorio profano Napoli si era imposta da subito come un punto di riferimento⁶⁸¹. Da non escludere poi l'eventualità che la corte aragonese non suscitasse particolare interesse per gli stessi fiamminghi. Pur con i relativi problemi di datazione e le incongruenze dettate dal carattere imbonitorio della stessa, la missiva di Jachet de Marville a Lorenzo de Medici, è abbastanza esplicita nel dichiarare che il

⁶⁷⁹ Alfonso collezionò non solo tavole a olio di Van Eyck, conosciuto forse in persona durante una missione diplomatica nel 1427, ma anche arazzi e altri manufatti. Sugli scambi artistici tra Napoli e Borgogna si veda C. Challeat, *Dalle Fiandre a Napoli: committenza artistica, politica, diplomazia al tempo di Alfonso il Magnanimo e Filippo il Buono*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2012. Interessante soprattutto l'appendice documentaria del libro, con la lettera dei privilegi accordati a Pisanello nel 1449, e che suggerirebbe la possibilità di uno studio comparativo tra la posizione dei pittori e quella dei cantori nel sistema corte.

⁶⁸⁰ H. Anglès, *La musica en la corte real de Aragon*, p. 138.

⁶⁸¹ A riprova del fatto che dei piccoli segni di apertura ci furono, nel 1446 compare un Thomas de Alamanya, cappellano e copista di testi, abilità molto apprezzata dal sovrano e in cui i fiamminghi eccellevano. *Ivi*, p. 136. La citazione del Panormita che riporta d'Agostino (G. d'Agostino, *La musica nel Trionfo napoletano di Alfonso*, p. 139) pare dunque esagerata dal momento che oggettivamente nessun cantore di chiara fama passò a Napoli con l'intento di restare. L'unico collegamento rilevante riguarda il testamento di Dufay, in cui è registrato un coltello donatogli dall'aragonese, ma è anche vero che il Magnanimo aveva viaggiato a nord in occasione delle riunioni del Toson d'Oro, durante una delle quali avrebbe potuto consegnare il dono. Per la menzione del testamento si veda H. Anglès, *La musica en la corte real de Aragon*, p. 90. Si veda anche G. D'Agostino, "più glie delectano canzone veneciane che francese": *Echi di poesia italiana alla corte napoletana di Alfonso il Magnanimo*, «Musica Disciplina», 49 (1995), pp. 47-77.

compositore avrebbe preferito lavorare a Firenze piuttosto che a Napoli⁶⁸². Evidentemente la capitale del regno non pareva la migliore delle opportunità possibili per un cantore, una situazione che non cambiò nemmeno dopo l'avvento di Ferdinando.

Alfonso morì nel 1458 lasciando appunto il Regno di Napoli al figlio illegittimo Ferdinando e consegnando tutti gli altri titoli della corona d'Aragona, inclusa la Sicilia, al fratello Giovanni. Dopo tutte le battaglie per riunire i territori sotto un'unica bandiera, Napoli e Aragona erano nuovamente divise.

5. *Ferdinando I di Napoli*

Salito al potere all'età di 35 anni, Ferrante aveva ormai maturato un'ottima esperienza nelle questioni di governo. Durante gli ultimi anni della malattia del padre, infatti, il duca di Calabria lo aveva sostituito nella guida del regno di Napoli, aiutato anche dai consigli del condottiero e nuovo signore di Milano, Francesco Sforza, con il quale instaurò una fitta corrispondenza. Divenuto una vera parte del "far politica", lo scambio di lettere e dispacci si andava a sommare al lavoro degli ambasciatori, ormai parte integrante di ogni corte, per permettere ai signori sia di coltivare ulteriormente gli ottimi rapporti che erano già stati facilitati dai legami di parentela, sia di ottenere degli utili rendiconti sulla vita dei rispettivi *entourage*, rendiconti dai quali l'aragonese avrebbe preso spunto anche per riformare la propria cappella musicale⁶⁸³.

Preso dunque possesso del regno, Ferdinando si trovò praticamente subito a dover fronteggiare Giovanni II d'Anjou, le cui pretese al trono erano sostenute da papa Callisto III, poco incline a legittimare la sua condizione di figlio naturale di Alfonso. Contemporaneamente, un nuovo fronte si era aperto in Calabria, dove i baroni si erano ribellati costringendolo a lasciare la capitale per cercare di ripristinare la situazione,

⁶⁸²A. W. Atlas, *Music at the Aragonese court of Naples*, p. 37.

⁶⁸³ Alfonso nel 1455 si era impegnato per il matrimonio del figlio maggiore di Ferdinando con Ippolita Maria Sforza, puntualmente celebrato nel 1465. Sulla politica di Ferrante, con particolare enfasi per le missive, si veda F. Senatore, *La cultura politica di Ferrante d'Aragona, Linguaggi politici nell'Italia del Rinascimento: atti del convegno, Pisa, 9-11 novembre 2006*, ed. A. Gamberini, G. Petralia, Roma, Viella, 2007, pp. 113-138.

determinando però l'occupazione di Napoli⁶⁸⁴. Solo nel 1465 Ferrante riuscì effettivamente a ripristinare il controllo, dando così inizio ad un lungo periodo, se non di pace, almeno di prosperità culturale. Durante questa prima fase dei piccoli indizi della permanenza in attività della cappella musicale, ereditata dall'Aragona insieme al regno, si ricavano dalla corrispondenza degli stessi cantori che ne facevano parte, come il sopracitato Jachet de Marville, il quale in una lettera del 1466, indicava di aver prestato servizio sia sotto Alfonso, sia per Ferrante, dunque in un non meglio precisato periodo tra 1458 e 1465. Più specifico il caso dell'Abate Santillo, rimborsato per delle offerte versate a nome della corona nel 1461 e indicato nel documento come appartenente alla cappella reale⁶⁸⁵. Entrambi, dunque, facevano parte della cappella, rimasta intatta al passaggio di testimone da padre a figlio⁶⁸⁶. Forse a causa della nuova indipendenza dalla componente iberica, e probabilmente ispirato dell'arrivo a corte di Ippolita Sforza, la seconda metà degli anni Sessanta del Quattrocento vide il re di Napoli volgere gli occhi al nord in cerca di talenti. Il nucleo dell'istituzione doveva essere piuttosto ridotto; nonostante ciò, con Pere Brusca passato dal ruolo di *magister puerorum* a quello, ben più prestigioso, di "cappellano maggiore" e la promozione di Cornago a elemosiniere, la corte si cominciava ad arricchire. Oltre ai classici elementi spagnoli come Gonsalvo da Cordova - segnalato in un divertente documento fiorentino in cui si riporta la spesa di un ducato e mezzo in alcolici per festeggiare San Giovanni nel 1469- due cantori chiaramente provenienti dal nord, Thomas de Alemany e Felippo de Burgunya, si vennero ad aggiungere all'*ensemble*⁶⁸⁷. Il de Burgunya in particolare dovette

⁶⁸⁴ A. Ryder, *Ferdinando I d'Aragona, re di Napoli*, *Dizionario Biografico degli italiani*, XLVI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1996, pp. 174-189. Il difficile momento in cui si trovò a operare Alfonso potrebbe essere alla base della scarsità di fonti. Solo dagli anni Settanta compare documentazione sufficiente per ricostruire la vita di corte.

⁶⁸⁵ A. W. Atlas, *Music at the Aragonese court of Naples*, p. 38.

⁶⁸⁶ Curiosamente, il passaggio da padre a figlio provocò, nel solenne ingresso di Ferrante, la necessità di veder scritti i cori di ovazione che per il padre erano stati solo cantati, e che sono giunti ai giorni nostri sotto forma di composizioni. G. d'Agostino, *La musica nel Trionfo napoletano di Alfonso*, pp. 160-161.

⁶⁸⁷ Entrambi i nuovi acquisti esercitarono le funzioni di copisti di manoscritti, sia per il re, sia per Ippolita, *Ivi*, p. 39. Atlas ha avanzato l'ipotesi che il Felippo delle fonti altri non sia se non Filippot Dortenche, attivo anche a Firenze e certamente presente a Napoli nel 1470, quando viene registrata una lettera di passo a lui destinata. L'aneddoto sull'allegro Gonsalvo, uno dei membri più longevi dell'istituzione, attivo dal 1437 al 1481, è riportato in C. Galiano, *Nuove fonti per la storia musicale napoletana in età aragonese: i musicisti nei libri contabili del banco Strozzi*, *Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX Secolo*, ed. L. Bianconi, R. Bossa, Firenze, Olschki, 1983, pp. 47-59, p. 55.

avere un'ottima relazione con Firenze, tanto buona da permettergli fitte conversazioni epistolari con Lorenzo de' Medici, al quale nel 1471 scriveva:

“Honorando viri tanquam pater e prudente karissimo, dopo le debite rechomandazioni etc. Kar.mo chompare, io no' v'ò scritto per lo pasato per non essere achaduto; e questi versi per dirvi chome in questo anno la maesta del S. Re mi mandò in Franc[i]a per menare de qua alchuno chantore, e pasai di chostì, ma fu mi fatto chomandamento ch'io no' vi dovesi fare motto, e per non disubidire pasai a dilungho, e chosì andai a fare la volontà de' re. Di poi tornai e sono stato pocho rimeritato del servizio fatto. Niente di meno questo Re m'a chonceso ducati X d'oro il mese e V chane di pano fine per vestire, e terzo ducati XX d'ofetta l'anno, e più m'à donato una chapitaneria in Chalavria per uno anno, che n'ò da portatis ducati L, e tuto chon buono amore. Ma perchè la donna mia, disiderosa di tornare di chostà ala patria ongni giorno e ora mi stimola, e per questa chagione io sarei chontento tornare di chostà e farei che sempre aresti una buona avantagiata chapela, chon questo ch'io vorei che voi mi facesi avere uno spedale a mia vita, che fusi buona per me, e più ducati VI d'oro mese. Sichè, karo chonpare, vedete se di chostà mi potete ripatriare, che sapete che sempre mai avete uno servidore; e rispondetemi e datemi la risposta a chi vi darà questa, e fate di tenere segreto e chauto, perchè se di qua fusi sentito sarei disfatto. Altro non v'ò di dire, se non che sempre mi rachomando a voi. Che XPO. vi chonservi in felice stato. Vostro servo”⁶⁸⁸.

I primi anni Settanta del XV secolo vedevano i principi contendersi i servizi dei migliori cantori, favoriti in questo dal periodo di stabilità politica e dalle ottime relazioni con Roma. Napoli arrivava in ritardo rispetto ad altre corti, come per esempio Milano, ed è ragionevole supporre che il sovrano si muovesse avendo ancora in mente le logiche tradizionali di ingaggio osservate dalla dinastia aragonese. Ciò si evince per esempio dalla scarsa familiarità con i meccanismi di ricompensa, fattore di cui lo stesso inviato si lamentava, così come indicativa della insufficiente attrattiva esercitata dal regno appare la volontà di lasciare Napoli, sebbene in questo caso giustificata dalla richiesta della moglie.

La ricerca di una nuova sistemazione più conveniente, come ben sapeva l'autore della missiva, poteva provocare non pochi problemi se scoperta; tuttavia, il gioco doveva ben valere la candela. Filippotto era infatti disposto a lasciare un onesto stipendio di dieci ducati d'oro pur di rientrare a Firenze, anche se questo significava guadagnare meno, e prima di lui Jachet de Marville aveva espresso lo stesso desiderio. Successivamente altri avrebbero

⁶⁸⁸ Il documento, conservato all'Archivio di Stato di Firenze, è riportato in F. A. D'Accone, *The Singers of San Giovanni in Florence during the 15th Century*, «Journal of the American Musicological Society», 14, 3 (1961), pp. 307-358, p. 354.

manifestato la stessa volontà, come Antonio Ponzo e Raynero, passati nel giro di qualche mese da Napoli a Milano⁶⁸⁹.

Un flusso costante sembrava spingere i cappellani aragonesi a volersi spostare verso il Nord, probabilmente incoraggiati dai racconti dei colleghi che nelle altre corti avevano raggiunto stipendi ragguardevoli, mentre a Napoli il costo totale del mantenimento della cappella nel 1473 si aggirava intorno ai “190 ducati, tre tari e tredici grana e mezzo”⁶⁹⁰. Abbandonare il proprio mecenate non era però sempre facile. Uno dei grandi ostacoli risiedeva nella possibilità che il patrono non accordasse il proprio permesso affinché i richiedenti potessero lasciare la corte, obbligandoli alla fuga come nei casi Cornelio Picardo, Aloe de Barbanto e Gregorio de Fiandra, le cui vicende sono riportate in dettaglio all’interno del paragrafo riguardante la cappella di Milano⁶⁹¹. Ovviamente non tutti fallivano, lo dimostra il caso di Johannes Cordier, giunto alla corte dello Sforza dopo l’evasione dall’ensemble napoletano e ben risarcito delle perdite subite⁶⁹².

Gli anni Settanta del Quattrocento permettono meglio di intuire quanto florida fosse, dal punto di vista dell’attività culturale, la corte aragonese. Se nelle arti figurative il contributo di Ferrante si rivelò distruttivo, avendo provocato la terribile scomparsa degli affreschi giotteschi voluti da Roberto d’Angiò, per altri versi lo si può ritenere il degno proseguimento dell’attività paterna. Meno incline di Alfonso agli studi classici, il sovrano non mancò di iniziativa nell’ambito della letteratura, dove alla biblioteca in continua espansione si affiancavano personali iniziative di *patronage*. Dopo aver ripristinato lo

⁶⁸⁹ I due, arrivati in un momento imprecisato, vennero richiesti da Milano nel 1469. A. W. Atlas, *Music at the Aragonese court of Naples*, p. 40.

⁶⁹⁰ C. Galiano, *Nuove fonti per la storia musicale napoletana*, p.55. Per fare un confronto, basti pensare che Pietro Holi a Milano poteva vantare, da solo, uno stipendio annuo di quattromila ducati, comprensivo di casa, terre di proprietà, abiti e denaro.

⁶⁹¹ Essendo parte del paragrafo su Milano, ci si limita a rievocare brevemente la vicenda. I tre, scontenti della vita napoletana, presero contatti con la cappella sforzesca dove altri cantori napoletani avevano già trovato un nuovo protettore. Non riuscendo tuttavia a mantenere segreto il loro intento, finirono per innescare un caso diplomatico, che si risolse con la rinuncia ai loro servizi da parte di entrambe le corti. Per i tre non dovettero crearsi nuove occasioni di ingaggio data l’assenza dalle fonti. La bibliografia di riferimento è sempre quella presentata nel paragrafo su Milano, come testo di riferimento si rimanda comunque a L. Matthews, *Competition for Court Musicians*.

⁶⁹² Anche questo caso è meglio dettagliato nel paragrafo milanese. Si ritiene di richiamare solo alla mente la crisi diplomatica causata dalla sua fuga, oggetto dello studio di R. J. Walsh, *Music and Quattrocento diplomacy*.

Studium, espandendone anche il personale docente, l'aragonese si dedicò al mecenatismo verso gli scritti in volgare e alle opere a carattere educativo come i trattati politici e militari di Diomede Carafa. Oltretutto, il progressivo abbandono del catalano in favore del più diffuso dialetto napoletano di cui fu promotore favorì sia l'alfabetizzazione fra la nobiltà, sia lo sviluppo di una letteratura popolare il cui esito più alto è il *Novellino* di Masuccio Salernitano⁶⁹³. L'opera, di stile boccaccesco, venne pubblicata nel 1476 da Francesco del Tuppo, ex *puer cantor* della cappella reale⁶⁹⁴. Avviato alla carriera grazie al padre, ufficiale della cancelleria alfonsina, Francesco venne accolto a corte per essere educato sotto la guida di Pere Brusca prima di intraprendere la professione di tipografo⁶⁹⁵. Non essendo possibile ricostruirne i momenti salienti, ci si limita a riflettere su come, a questa altezza cronologica, e in questa particolare corte, la figura del *puer* fosse ancora legata al funzionariato. Morto Alfonso, il giovane Francesco si era trovato a mancare del sostegno necessario per completare gli studi universitari e dovette dunque porsi il problema di cercare un'attività di ripiego, forse incoraggiata proprio da Ferrante, decisamente favorevole alla novità della stampa⁶⁹⁶.

Le attività della cappella musicale continuavano a prosperare, così almeno tre nuovi cantori fecero il loro ingresso a corte: si trattava di Antonio Pons, Jeronimo Milecto e Bernardus Ycart. Il primo, di origine francese, passava a Napoli dopo aver lavorato alla corte degli Sforza, dalla quale molti stavano fuggendo, forse presagendo la disgraziata sorte che di lì a qualche mese sarebbe toccata al duca. Più ostico da identificare il cantore Milecto, forse il "dicto Piovano" richiesto nel 1478 da Lorenzo de Medici, o forse il frate Geronimo registrato nella capitale aragonese dal 1455, ma in ogni caso presente nell'elenco del 1480⁶⁹⁷. Inequivocabile, infine, l'attestazione di Ycart come titolare di una provvisione papale emanata il 27 ottobre del 1478 che lo identifica cantore napoletano. Ancora dalla cancelleria

⁶⁹³ A. Ryder, *Ferdinando I d'Aragona*, pp. 174-189.

⁶⁹⁴ A. W. Atlas, *Music at the Aragonese court of Naples*, pp. 9, 35.

⁶⁹⁵ Al giovane in generale vennero affiancati maestri spagnoli. Per gli studi di grammatica lo seguiva Melchiorre Miralles, mentre e per quelli di logica e filosofia il teologo Ferrante di Valenza, confessore del re.

⁶⁹⁶ P. Farenga, *Del Tuppo, Francesco*, *Dizionario Biografico degli italiani*, XXXVIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1990, pp. 317-321.

⁶⁹⁷ A. W. Atlas, *Music at the Aragonese court of Naples*, p. 44.

pontificia proviene una notizia sull'insieme dei cappellani e cantori napoletani, i quali ammontavano a 40, ciascuno destinatario in parte dei cento fiorini d'oro in benefici concessi da Sisto IV nel 1479⁶⁹⁸. Tale informazione offre la sponda per una doverosa sottolineatura. Tralasciando l'evidente ritardo di Napoli nel "mercato musicale", come l'ha definito D'Agostino, pesava sulle politiche di ingaggio aragonesi il rapporto vassallatico con Roma, un vincolo che obbligava i sovrani ad una continua contrattazione per il conferimento di benefici - disponibili solo per gli ecclesiastici - e che inibiva di fatto l'arrivo a corte di molti tra i più celebri artisti in circolazione⁶⁹⁹.

Ciò detto, almeno due compositori furono sicuramente attivi alla corte di Ferdinando: Ycard e Johannes Tinctoris. La presenza dello spagnolo Bernardus Ycard a Napoli è confermata da due documenti, l'elenco del 1480 e una sua menzione da parte di Pantaleone Melaguli, biografo di Gaffurio anche lui presente per un breve periodo a corte. Delle attività del compositore nella capitale aragonesa poco è dato sapere. Molto probabilmente produsse delle opere, tuttavia mancando di testimonianze certe o complete, anche di una eventuale attività teorica, tutto ciò che è possibile dire ricade nell'ambito delle speculazioni già avanzate da Atlas, alle quali pertanto si rimanda⁷⁰⁰.

La vita e la carriera di Johannes Tinctoris, pur se non ricostruibili perfettamente, permettono qualche considerazione in più. Nato probabilmente nella diocesi di Cambrai, Tinctoris era figlio di Martin, come indica la dedica del secondo volume del *trattato "De inventione et usu musicae"*: "*quos Iohannes Tinctoris brabantinus: iurisperitus: poeta: musicusque prestantissimus: anime beatissime Martini Tinctoris: patris eius quam plurimum honorandi: conscribendo dicauit*"⁷⁰¹.

In qualità di *iurisperitus*, Tinctoris giungeva quindi a Napoli con un bagaglio di competenze importanti, che probabilmente ne dovettero facilitare la carriera, in particolar modo una

⁶⁹⁸ *Ivi*, p. 45. Si deve prestare attenzione però, il documento successivo, una somma per le vesti da destinare ai cappellani del 1481, registra solo 21 cantori, ma lo fa perché era uso distinguere i membri della cappella in base alle funzioni, per cui i quaranta di questo elenco comprendono di fatto personale che poco aveva a che vedere con la musica.

⁶⁹⁹ G. D'Agostino, *La musica, la cappella e il cerimoniale alla corte aragonesa di Napoli, Cappelle musicali fra corte, stato e chiesa nell'Italia del Rinascimento* pp. 153-180, p. 157, 165.

⁷⁰⁰ A. W. Atlas, *Music at the Aragonese court of Naples*, pp. 77-80.

⁷⁰¹ Il padre è stato identificato in Martin le Taintenier, magistrato municipale della città - oggi belga- di Braine-l'Alleud. R. Woodley, *Iohannes Tinctoris: A Review of the Documentary Biographical Evidence*, «Journal of the American Musicological Society», 34, 2 (1981), pp.217-248, pp. 223-224.

volta raggiunta la capitale, dove la cronologia dell'attività del compositore appare alquanto fumosa⁷⁰². Atlas e Woodley concordano con l'attribuirne la presenza a Beatrice d'Aragona, sia perché il teorico fu suo maestro di musica, sia soprattutto perché a lei vennero dedicati due mottetti e tre trattati, nessuno dei quali riporta il titolo di regina d'Ungheria, il che lascia supporre una presenza a corte anteriore al 1476, anno del matrimonio tra la principessa e Matteo Corvino⁷⁰³. Con certezza si può comunque dimostrarne la presenza tra i 21 cantori dell'elenco del 1480, in cui non sembra ricoprire nessuna alta carica, a riprova della possibilità di conferire ai soli prelati posizioni di prestigio⁷⁰⁴.

A questi elementi si deve aggiungere una ulteriore prova, particolarmente interessante poiché dimostrazione di una funzione poco nota che i cantori potevano esercitare, e che oltretutto avvalorava l'ipotesi di D'Agostino circa la possibilità che Tinctoris non fosse stato ingaggiato per i suoi meriti musicali, quanto piuttosto per le sue competenze in ambito giuridico⁷⁰⁵. L'8 maggio 1473 Ferrante venne insignito del titolo di cavaliere dell'Ordine del toson d'Oro dall'allora duca di Borgogna Carlo Valois. Solo l'anno successivo, però, Antoine de Bourgogne venne incaricato di portare all'aragonese la conferma dell'investitura, con anche agli statuti dell'ordine per il giuramento. Poco dopo, a Tinctoris venne richiesto di tradurre il testo, redatto in fiammingo, in modo da permettere al sovrano di comprenderne il contenuto, la qual cosa sarebbe stata impossibile per il compositore senza un'adeguata conoscenza sia della lingua in uso a corte, sia della legge⁷⁰⁶.

⁷⁰² Tinctoris venne eletto *procurator* della nazione germanica dell'università di Orleans, ottenendo il privilegio di far parte del *Collegium doctorum et procuratorum* della stessa. Tale carica lo obbligava a presiedere le assemblee della nazione, stilando dei verbali che si conservano ancora oggi. Anche le feste ricadevano sotto la sua responsabilità, ed è probabile che in tali occasioni realizzasse delle composizioni. *Ivi*, pp. 226-229.

⁷⁰³ A. W. Atlas, *Music at the Aragonese court of Naples*, pp. 71. L'attività di insegnante di Tinctoris, con particolare enfasi sull'uso delle sue composizioni come strumento didattico, è narrata nel saggio di B. J. Blackburn, *A Lost Guide to Tinctoris's Teachings Recovered*, «Early Music History», 1 (1981), pp. 29-116.

⁷⁰⁴ A. W. Atlas, *Music at the Aragonese court of Naples*, p. 75. Pare che Tinctoris non possedesse i voti, per cui non ottenne mai la posizione di *magister*, né tanto meno incarichi di tipo amministrativo. D'altra parte, la teoria secondo cui solo il primo cappellano poteva essere inviato in missione è anch'essa priva di fondamento giacché nessuno dei tre cantori inviati, Jaume Torres Philipet Dortenche, e Tinctoris apparteneva al clero.

⁷⁰⁵ G. D'Agostino, *La musica, la cappella e il cerimoniale*, p. 172.

⁷⁰⁶ Il fatto di poter tradurre in volgare gli statuti fa pensare che Tinctoris fosse a corte almeno da un paio di anni, tempo sufficiente a impadronirsi della lingua. R. Woodley, *Tinctoris's Italian Translation of the Golden Fleece Statutes: A Text and a (Possible) Context*, «Early Music History», 8 (1988), pp. 173-244.

Quanta ammirazione guadagnò Johannes durante il soggiorno napoletano è provato appunto da episodi come questo, ma non solo. Anche l'ultimo documento noto riguardo la sua attività napoletana, una missione di reclutamento che gli venne affidata nell'ottobre del 1487, è indicativo di quanto ben inserito dovette essere; benchè assai noto e riprodotto in diversi studi, si ritiene utile riportarne il testo:

“Ioanni Tentori. Havendo nui bisogno per lo servitio del cultu divino in la nostra cappella de alcuni cantori della conditione a bucca vi havimo detto, et non trovandoli in queste nostri parti de qua, volimo che andate ultra monti in Franza, et in qualunque altra regione paese et loco ve parera posserne trouare, et portate con vui le littere scriuemo in raccomandatione vostra al Serenissimo et illustrissimo Signore Re de Franza, et Re de Romani; et ve affaticate et travagliate trovare alcuno cantore buono et che habbia la conditione et parte vi havimo dicto, et trovandoli, li conducerete con vui per servitio nostro, et de dicta nostra cappella, et tutto quello si promettera per vui a dicti cantori conducerite tanto per via de provisione quanto per qualunche altra via, haverimo rato et firmo et farrimo obseruare.

Averterite bene pero ad fare la spesa utile et que ne habbiamo a restare contenti et satisfacti, il che a vui per essere tanto intendente in tale arte de canti, et per sapere quale sia lo desiderio nostro, et de che ne aggravamo sera facile si che operarite secundo speramo in vui”⁷⁰⁷.

Molti elementi di interesse emergono dal testo. Innanzitutto, il sovrano faticava ancora a trovare dei validi cantori, per cui riteneva di dover specificare la possibilità di conferire altro, oltre a delle provvigioni, agli eventuali candidati d'Oltralpe. In secondo luogo, la lettera sembra confermare la buona disposizione della corte verso il giurista, al quale venne garantita una insolita autonomia nella questione, indizio della piena fiducia lui accordata. Analizzando i documenti per il periodo 1482-1488 in cui un cospicuo numero di italici era registrato, Atlas ha fornito la prova decisiva di come la missione di Tinctoris non avesse avuto esito felice. A Napoli si seguiva ad osservare la tradizione di conferire la più alta carica della cappella musicale ad uno spagnolo, per esempio lo Jacobo da Valenza eletto nel 1492, questo sebbene per almeno tre anni, a occupare tale posizione - per altro non più destinata a due figure distinte - fosse stato un italiano, tale Juliano de Caiacza vescovo di Tropea⁷⁰⁸.

⁷⁰⁷ Atlas la riporta in traduzione A. W. Atlas, *Music at the Aragonese court of Naples*, p. 73; Per l'originale si rimanda a R. Woodley, *Iohannes Tinctoris*, p. 245.

⁷⁰⁸ A. W. Atlas, *Music at the Aragonese court of Naples*, p. 50.

Se i tentativi di Ferrante venivano continuamente frustrati, spingendolo alla nomina di conterranei, questo avvenne solo dopo l'ennesimo fallimento nella ricerca di cantori al Nord. Eppure, la possibilità di poter contare alle sue dipendenze una vera stella del panorama musicale dell'epoca non lo abbandonò mai del tutto, così, ancora nel 1492, il re di Napoli guardava al francese Alexander Agricola con grande interesse.

Agricola giunse troppo tardi a Napoli, suscitando con le sue *performance* l'entusiasmo della corte, desiderosa di convincerlo a restare, cosa del tutto impossibile dato l'ordine di rientro emanato da Carlo VIII⁷⁰⁹. Quella che raccontano le cinque missive conservate all'interno di un'edizione Ottocentesca riportata alla luce da Atlas è in effetti la storia di una speranza delusa, crollata sotto il peso degli eventi e destinata a rimanere irrealizzata. Come si è potuto intuire nel corso della narrazione, Ferrante desiderava ardentemente una stella che permettesse alla sua cappella musicale di brillare al di sopra di tutte le altre, e pensava di averla trovata in Agricola, al quale era arrivato ad offrire l'esorbitante cifra di 300 ducati l'anno di provvisione: "nui simo contenti donare ad alexandro cantore, tricento ducati l'anno de provisione, et providerlo de denaro ad cio se possa condurre ad nui", una somma impressionante se si considera che solo qualche anno prima l'intera istituzione veniva mantenuta con soli 190 ducati⁷¹⁰. Il rapido precipitare degli eventi costrinse però l'aragonese ad un ripensamento, perfettamente sintetizzato nella penultima delle lettere scritte al procuratore d'istanza a Parigi, Giovanni Battista Coppola: "non havevamo bisogno de alexandro cantore per le occurrentie de Italia"⁷¹¹. Solo un anno dopo Ferdinando moriva, prima di poter vedere i suoi figli in fuga da una Napoli ormai persa.

⁷⁰⁹ La lettera è riportata in M. Picker, *A letter of Charles VIII of France concerning Alexander Agricola, Aspects of medieval and Renaissance music: a birthday offering to Gustave Reese*, ed. J. La Rue, New York, Pendragon, 1978, pp. 665-672, pp. 668-669.

⁷¹⁰ W. Atlas, *Alexander Agricola and Ferrante I of Naples*, «Journal of the American Musicological Society», 30, 2 (1977), pp. 313-319, p. 317. Ulteriori scavi documentali hanno permesso di appurare la permanenza a Napoli di Agricola anche in seguito alla morte di Ferrante, tra il febbraio e il marzo 1494. W. Atlas, A. M. Cummings, *Agricola, Ghiselin, and Alfonso II of Naples*, «The Journal of Musicology», 7, 4 (1989), pp. 540-548.

⁷¹¹ *Ivi*, p. 318

VI- Conclusioni

Se si volesse riassumere a grandi linee cosa furono le cappelle musicali tra il XIV e il XV secolo, si dovrebbe innanzitutto prendere atto dell'esistenza di due comuni funzioni di base: il servizio liturgico quotidiano per il principe, e l'assolvimento di determinate responsabilità amministrative all'interno o all'esterno della corte. Allo stesso modo, ci si troverebbe a dover constatare l'esistenza di una spinta verso una maggiore formalizzazione gerarchica, il cui esito ultimo risiede nella creazione della figura di "*magister cappelle*", posta a capo dell'*ensemble*. Ora, leggendo i singoli studi dedicati alle istituzioni musicali si potrebbe essere tentati di riconoscere a ciascun centro una posizione di rilievo nella definizione delle competenze del maestro di cappella o in altre innovazioni di questo tipo, tuttavia, è utile sottolineare quanto sia invece doveroso parlare di un percorso graduale e condiviso, portato avanti da più centri contemporaneamente, e che, nel caso del *magister* portò a ricondurre sotto l'autorità di un singolo, dei compiti precedentemente spartiti da diversi membri del personale⁷¹². Tale precisazione serve a rendere noto fin da ora che, diversamente da quanto ci si potrebbe aspettare, gli elementi comuni a ducati e regni furono molti e della più varia natura, sebbene per comodità in questa sede vengano riassunti nelle macrocategorie economica e politico-culturale.

1. Salari

Per quanto riguarda i sistemi di pagamento, si osserva, da parte dei ducati come Milano o Borgogna, la precoce scelta di corrispondere ai cantori una somma in denaro, scelta probabilmente influenzata dalla giovane età delle stesse entità politiche. Al contrario, l'impulso che portò all'introduzione dei compensi in forma di stipendio (più gestibili e di facile rendicontazione) nei regni come Francia e Napoli andava piuttosto a sostituire la precedente forma di indennizzo in natura, non diversamente da quanto era avvenuto nella curia romana sotto il pontificato di Clemente V, il quale nel marzo 1307 aveva implementato

⁷¹² La carica di *magister*, nei primi anni di vita, racchiudeva in sé dei compiti che potevano essere svolti da diversi curialisti poiché quelle che sarebbero divenute le sue responsabilità non erano ancora state chiaramente differenziate da quelle degli altri uffici. Tant'è che né nella cappella papale né altrove è possibile osservare una introduzione formale della carica come diretta causa dell'assimilazione da un'altra corte.

l'antico sistema della "*vadia*" per sostituire i pagamenti in beni, poco pratici per i cappellani non risiedenti a corte⁷¹³. Ciò detto, una parte consistente della spesa sostenuta dai principi continuava ad essere il cibo, basti considerare quanto spesso i cantori compaiono, nei documenti, tra coloro i quali erano ammessi alla mensa del duca o del sovrano.

Tre dei quattro casi esaminati, mostrano anche, oltre al reddito derivante dallo stipendio, l'esistenza di una forma di salario sotto forma di prebenda⁷¹⁴. La possibilità di poter contare su questa speciale modalità di retribuzione rappresentava in effetti un doppio vantaggio per il principe: non solo perché in questo modo la cappella pesava meno sulle finanze di corte, ma anche perché la nomina di membri fidati in posizioni ecclesiastiche di prestigio ne rafforzava l'influenza in seno all'amministrazione ecclesiastica stessa. Si prenda ad esempio il caso del tesoriere di S. Martin Johannes Ockeghem il quale, insignito della posizione dal re di Francia, poteva disporre di benefici lucrativi da destinare ai membri della cappella reale come Jehan Fresneau⁷¹⁵. Tali considerazioni, piuttosto generali e adattabili ai diversi contesti, non sono però applicabili al caso napoletano. Aragonesi e angioini, infatti, preferirono pagare da molto presto una somma in denaro, senza ad essa associare una prebenda, verosimilmente perché la corte non poteva disporre a suo piacimento essendo soggette all'autorità pontificia, o anche perché la presenza di tanti frati dell'ordine minorita ne impediva l'assegnazione. Detto questo, nei casi in cui comunque si sceglieva di dotare un cappellano di un beneficio, questo non era mai particolarmente lucrativo, o se lo era veniva concesso per un tempo determinato, in modo che potesse tornare nelle disponibilità della corona il più presto possibile.

Affiancavano i due sistemi principali tutta una serie di doni, tra cui alcuni di carattere pratico, come le cavalcature, e altri relativi a beni di lusso come i tessuti. In queste

⁷¹³ Il termine "*vadia*" indicava la somma di denaro data in sostituzione di *vidandae* e *prebendae*. Infatti, i primi pagamenti salariali erano elargiti dando una somma di denaro corrispondente al prezzo dei beni spettanti ai cappellani.

⁷¹⁴ Trattandosi della forma più diffusa di indennizzo disponibile per i cantori, a essa sono stati dedicati diversi studi, nonché parti di lavori relativi a specifiche istituzioni o singoli cantori. Alcuni esempi possono essere P. F. Starr, *Rome as the Centre of the Universe: Papal Grace and Music Patronage*, «Early Music History», XI (1992), pp. 223-262.; P. F. Starr, *The benefical system and Fifteenth-Century polyphony*; A. E. Planchart, *Guillaume Du Fay's Benefices*; C. Reynolds, *Musical Careers, Ecclesiastical Benefices*.

⁷¹⁵ L. Perkins, *Musical Patronage at the Royal Court of France*, p. 537.

circostanze, tutte le corti si comportavano allo stesso modo, elargendoli in occasione delle feste comandate, o al momento dell'ingresso a corte. A lato, però, se ne segnalano alcuni di carattere più personale, come quelli scambiati tra il re di Francia e Ockeghem, sintomatici di una possibile amicizia tra i due, o quelli offerti a Tapissier dal duca di Borgogna per aiutarlo a raccogliere la dote per la sorella, quasi vicini a una primitiva forma di "welfare". In sostanza, per quanto riguarda i metodi con cui i principi ricompensavano i loro cappellani, si può parlare di un modello generale, composto da più sistemi intercambiabili e sovrapponibili, i quali non andarono del tutto a sostituire le originali forme in natura, bensì le integrarono con altre di maggior valore, un valore che in alcuni casi corrispondeva allo svilupparsi dello *status* del cantore.

Il dato più interessante riguardo il sistema dei benefici, riguarda infatti il rapporto tra le dimensioni di ciascuna cappella e il sistema di valori economici con cui i cantori stessi si vedevano attribuire un valore, il quale a sua volta andava a definirne lo *status*. Quando, nel XIV secolo, le cariche avevano ancora una connotazione prettamente funzionariale, le somme più alte venivano pagate a dei personaggi che di fatto non facevano nemmeno parte dell'*ensemble*, intrattenendo piuttosto rapporti di familiarità con i signori. Non essendo ancora stata riconosciuta la figura di "cantor", la loro posizione nell'istituzione rispecchiava fedelmente quella dell'ente religioso, per cui anche a corte i cappellani potevano essere meglio retribuiti solo quando in possesso di dignità ecclesiastiche di corrispondente valore. Solo durante il secolo successivo, favoriti da una nuova sensibilità per il fatto sonoro, i *cantores* furono in grado di intraprendere la scalata per l'innalzamento del proprio *status* sociale, questo grazie a due variabili altamente subordinatamente alle competenze individuali. La prima, piuttosto scontata, riguardava i capricci di carattere personale, nepotistico o il favore politico del principe, per cui gli aspiranti prebendari in cerca di benefici lucrativi -dai quali derivava il prestigio- dovevano sfruttare le loro abilità nell'individuare o nel negoziare le nomine, spesso dimostrando di possedere delle non comuni doti in ambito finanziario e giuridico. Per la Borgogna è possibile richiamare alla mente il caso Pierre Bonsaux, accolto tra i *sommelier* ducali e beneficiario di parte del ricavato di ben cinque prebende, condivise con un medico di corte. La capacità o meno di ottenere

un compenso dipendeva dunque da fattori esterni, la benevolenza del principe o dell'istituzione ecclesiastica, ancora poco inclini a ricompensare le competenze artistiche; tant'è vero che una posizione rilevante si configurava sì come servizio al principe, ma in forma di segretario, come nel caso di Binchois.

Fermo restando che anche successivamente la volontà dei signori rimase fondamentale nella vita dei cappellani, il XV secolo vide una sorta di piccola rivoluzione, riconducibile al secondo dei fattori analizzati e legata saldamente alle capacità artistiche dei singoli. Josquin, Cordier, Joye, Agricola, molti dei personaggi più ricchi nel panorama musicale del Quattrocento dovettero infatti il loro *status* non alla loro posizione nella scala gerarchica, né tantomeno a un rapporto di lungo corso con le corti, bensì solo alle loro abilità di compositori, nonché al prestigio ricavato dal principe nel poterne vantare il possesso. Questo aspetto, che è la base del più grande cambiamento culturale osservabile nelle cappelle del tardo-medioevo, segnò l'emergere di un notevole specialismo musicale tra i cappellani, reso possibile solo grazie ad una più ampia differenziazione -originata dall'esterno- tra ambito liturgico e ambito musicale. Una differenziazione che portava ora a favorire i professionisti, a loro volta più consapevoli delle loro possibilità, senza per questo obbligarli ad una lunga scalata all'interno del sistema gerarchico cortigiano. Le posizioni di *familiars* potevano ora venire assegnate già al momento dell'ingresso nella cappella, questo nonostante si fosse consci dell'eventualità che il beneficiario lasciasse presto la corte per cercare un nuovo impiego. La competizione per la ricchezza o per uno *status* sociale superiore che ne scaturì, molto ben attestata a Milano e in Borgogna, meno a Napoli o in Francia, ha lasciato traccia nella storia culturale e materiale europea e, data la sua importanza, essa verrà indagata nel capitolo relativo alla costruzione della fama.

2. Il ruolo della cappella nella costruzione degli ideali di potere

Se il confronto tra i sistemi di organizzazione e retribuzione delle cappelle non ha evidenziato le discrepanze che si pensava esistessero, lasciando intendere al contrario un'uniformità di fondo, il ruolo delle singole istituzioni nell'affermare l'autorità permette

degli interessanti affondi sulla natura della connessione tra cappella domestica e sovrano nella costruzione degli ideali di potere.

In qualità di più antica istituzione musicale patrocinata da un principe laico, la *chapelle royale* si distingue per l'ininterrotta permanenza durante tutti i regnanti succedutisi al trono. Presente già con Clodoveo, prima ancora che ne venisse istituita una a Roma, essa appare come un solido elemento della politica di autocelebrazione dei sovrani francesi, i quali ad essa affiancarono la *Sainte Chapelle*⁷¹⁶. Una condivisione di mansioni, quella tra cappella reale e la *Sainte Chapelle*, attestata almeno fino alla seconda metà del XIV secolo, quando quest'ultima divenne principalmente un bacino di reclutamento di cantori per la cappella regia⁷¹⁷. Spettava appunto alla cappella voluta da re Luigi il compito di educare i *pueri cantores*, compito al quale i sovrani dedicarono sempre una particolare attenzione, sia finanziando personalmente una *maîtrise*, sia regolando attraverso le *ordonnance* la vita dei futuri cappellani⁷¹⁸. Pare in effetti che l'interessamento dei re francesi fosse rivolto principalmente alla formazione che non ai successivi sviluppi delle carriere dei cantori. Fatti salvi casi eccezionali come quello di Ockeghem, o Machaut, ben pochi cappellani sembrano essere stati capaci di giungere ad elevati status all'interno della corte. Tra le cause, una potrebbe collegarsi al sistema di progressione all'interno della cappella, il quale prevedendo in sostanza un percorso di crescita regolare dallo status di *enfants* all'ottenimento di una cappellania perpetua o altro beneficio, non favoriva gli exploit dei singoli talentuosi. Oltretutto, la presenza di uffici ben regolati all'interno della corte non dovette rendere necessario fare affidamento su tali figure, le quali piuttosto si rivelavano utili nei rapporti con la Chiesa. Basti pensare che il Ockeghem poté giungere alla carica di tesoriere di S. Martin in quanto essa era utile alla corona per esercitare una maggiore influenza all'interno del capitolo del monastero. Salvo questo, però, appare ben scarsa la capacità di altri di porsi in maniera tale da innalzare la propria condizione. Osservati nel loro insieme, infatti, i

⁷¹⁶ Istituita per volere di Luigi IX, la *Sainte Chapelle* appare sin dalle sue origini indistinguibile dalla più antica *chapelle*, tant'è che dalle fonti si fatica a ricostruire un gruppo e ad attribuirgli determinate funzioni a discapito della cappella regia, non diversamente da come accadde per i suoi funzionari, spesso scambiati tra le due.

⁷¹⁷ Nota Szpirglas come nel lungo periodo da lui considerato, fino al XVII secolo, non meno di 125 cantori siano passati da *Sainte Chapelle* a *chapelle Royale*. J. Szpirglas, *Prosopographie des musiciens*, p. 327.

⁷¹⁸ *Ivi*, p. 370.

cappellani del re si caratterizzano per una inusuale sedentarietà che li portava a nascere, crescere e morire all'interno dell'istituzione parigina, motivo per il quale anche la loro fama all'esterno delle mura cittadine dovette essere decisamente scarsa, sempre fatti salvi alcuni casi eccezionali⁷¹⁹.

Anche dopo la metà del XV secolo Carlo VII, che aveva passato parte della sua vita alla corte di Borgogna dove era uso vedere gli artisti lasciare il servizio o venire ingaggiati dall'esterno, non scelse di avventurarsi sul sentiero della ricerca di nuovi talenti, pur essendo conscio della possibilità di perdere i suoi dato il richiamo fatto ad Alexander Agricola perché tornasse in patria prima di abituarsi troppo alle comodità napoletane.

A rappresentare cosa fu la *chapelle Royale* sono piuttosto i casi come quello di Toussaint de La Ruelle, *enfant de chœur* nel 1410 alla *Sainte Chapelle* di Parigi, poi a servizio della regina Isabeau de Bavière nel 1416, poi ancora del duca di Borgogna dal 1419, proprio perché in Francia egli ricevette l'educazione, punto focale del programma regio, ma non benefici per invogliarlo a restare, né tantomeno delle prospettive per il futuro⁷²⁰. Lo stesso epitaffio del cantore, nella chiesa di Sant'Omer, non indica altro se non i nomi dei patroni del cui favore La Ruelle godette, evidenziando al contempo la straordinarietà della sua vita di cantore parigino girovago poco incline a un futuro già stabilito:

*“Chy gist sire Toussains de Le Ruelle Jadis en son vivant chanonne; de ceste eglise de Saint Aumer et de plusieurs aultres lieux le quel fust en son tamps chappelain es chapelles des papes Martin et; Eugene, de Ysabel royne de Franche et de messeigneurs les; ducs de Bourgoigne Jehan et Phelippe qui trespassa l'an mil CCCC & LXX le XIX jour de septembre priés pour son ame.”*⁷²¹.

Con ciò non si certo negare del tutto l'eventualità di una attrattiva che la capitale poteva esercitare sugli artisti. Compère, ad esempio, fu insignito della cittadinanza francese quando scelse di prendere servizio alla corte di Carlo VIII, ottenendo durante il suo

⁷¹⁹ Tra gli altri celebri compositori che potrebbero mettere in discussione le precedenti osservazioni si trovano Vitry, Machaut o Créatin, i quali appartengono piuttosto alla genia dei poeti e letterati e pertanto possono difficilmente essere presi a modello per le osservazioni circa la mobilità sociale dei cantori, tra cui si annoverano Jehan Fresneau e Jehan Sohier, entrambi fuggiti in Italia in cerca di fortuna.

⁷²⁰ Toussaint passò un periodo alla corte Pontificia, tra 1420 e 1431, prima di tornare in Borgogna tra 1432 e 1451.

⁷²¹ *Saint-Omer gothique: les arts figuratifs à Saint-Omer à la fin du Moyen Age, 1250-1550*, ed. M. Gil, L. Nys, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2004, pp. 232-233. Riportato anche in Szpirglas, *Prosopographie des musiciens*, p.189.

soggiorno benefici ecclesiastici come il canonicato ad Arras, tutto ciò senza mai prender parte alle attività di governo nonostante una laurea in diritto civile e una in diritto canonico⁷²². Si vuole piuttosto render conto di quanto, a differenza di altre cappelle contemporanee, la *chapelle Royale* non rappresentasse un'occasione invitante per i cantori in cerca di fama o fortuna, rivelandosi piuttosto l'opzione più sicura per coloro i quali erano cresciuti al suo interno.

Quanto a Napoli, sebbene la sua cappella musicale venga ritenuta generalmente di dimensioni provinciali, isolata dal contesto delle corti europee e poco ricettiva agli influssi provenienti da Nord, essa fu in grado di attirare l'attenzione delle corti più preparate come Milano, ed anche di fungere da modello per altre, segnatamente quella fiorentina dei Medici⁷²³. Un'esagerazione, forse, paragonare l'*ensemble* napoletano a quello del duca di Borgogna, e tuttavia è impossibile negare lo sforzo che venne compiuto verso l'internazionalizzazione, uno sforzo ripagato dal posto di riguardo che ancor'oggi viene riconosciuto al regno nello sviluppo della polifonia sacra, specialmente sotto il governo di Ferrante. D'altra parte, sarebbe errato non tenere in considerazione il vero ruolo che la cappella musicale assolveva all'interno del Regno. Pur tenendo ben presente la difficile situazione documentaria, si intuisce perfettamente quanto entrambe le dinastie, mai pronte ad abdicare al loro ruolo direttivo, vedessero nell'istituzione soprattutto uno strumento per la formazione dei *pueri*. Borbo, Tuppo, e lo stesso Tinctoris partecipavano tutti di un fitto programma educativo, abbozzato già dagli Angiò, volto sia a ricompensare i fedeli servitori con la garanzia di un prospero futuro per loro figli, sia a creare dei futuri funzionari a uso della corte⁷²⁴.

Nata come un prolungamento della cappella francese, dalla quale gli Angiò ripresero struttura, funzioni, e anche il personale, Napoli non vide mai una istituzione simile a quelle dei ducati proprio perché, succeduti ai francesi, anche gli Aragona cercarono di ricostruire quello che avevano lasciato nella Penisola Iberica, cioè una cappella creata per educare

⁷²² J. Rifkin, J. Dean, D. Fallows, & Hudson, *Compère, Loyset*, in *Grove Music Online*, (disponibile all'URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.06205>).

⁷²³ *Ivi*, p. 52-53.

⁷²⁴ N. Pirrotta, *Music and Cultural*, pp. 132-133.

piccoli funzionari o futuri prelati. Lo dimostrano bene la massiccia presenza dei frati, incoraggiata nonostante questo significasse rimanere all'oscuro delle più innovative tecniche compositive, o dei moderni repertori, e la scelta di conservare il catalano come lingua, tutti deterrenti per degli artisti in cerca di fortuna. La stessa invadenza di Roma dovette scoraggiare dei possibili candidati, consci di quanto poco avrebbero potuto trarre da una corte che non li poteva ricompensare a differenza di altri principati che, pur non potendo vantare un titolo altisonante, riuscivano a garantire ai professionisti della musica una vita più agiata. Il *patronage* musicale all'interno della corte napoletana appare dunque contraddittorio, diviso tra una corte angioina decisa a preservare una parvenza francese - poi spagnola sotto il governo del nostalgico Alfonso- e l'urgenza di internazionalizzarsi sentita da Ferrante, il quale però non seppe, o forse non volle fino in fondo, dare un seguito. Internazionalizzazione che invece fu la caratteristica principale della cappella musicale milanese, la quale venne ideata e progettata come apparato celebrativo utile al duca per presentarsi sotto la veste di principe colto e cristianissimo (proposito riassunto dallo Sforza con la formula "celebre et digna capella")⁷²⁵. In questo caso, a differenza sia di Napoli, sia della Francia, l'investimento di tempo e considerevoli risorse serviva a uno scopo politico che non era il semplice perpetrarsi di una tradizione - che già c'era-, o il formare dei cappellani, ma si configurava piuttosto come la ricerca di un predominio in ambito culturale al quale avrebbe dovuto far seguito quello politico. Fu o slancio profuso per raccogliere i migliori elementi a favorire lo sviluppo di diverse strategie di acquisizione di cantori, accomunati dalla fondamentale caratteristica di una eccellente reputazione. Da questo punto di vista Milano rappresenta il perfetto banco di prova per osservare lo sviluppo di quel notevole specialismo musicale che si accompagnava alla crescita della consapevolezza circa il valore del proprio talento. Assumere Jean Cordier costò al duca non poco in termini di rapporti diplomatici, ma evidentemente il gioco doveva valere la candela; e lo stesso pensò probabilmente il compositore, per il quale raggiungere il ducato significava passare

⁷²⁵Il testo è riportato in E. Welch, *Sight, Sound and Ceremony*, p. 165.

di servire una corte poco avvezza a ricompensare il talento, come veniva ritenuta Napoli, ad una, Milano, in cui la bravura rappresentava il metro di giudizio supremo⁷²⁶.

Analizzando la cappella sforzesca, una ulteriore considerazione si impone. L'esperienza sforzesca fu l'unico in cui il processo di definizione delle cariche non seguì una formalizzazione spontanea, componendosi piuttosto degli elementi importati dalle altre corti, in particolare dalla Borgogna e da Napoli, assimilati allo scopo di ottenere quel riconoscimento sovranazionale che ancora mancava. Alcune cariche, o la stessa suddivisione in più cappelle, non trovano in effetti motivo di esistere se non si osserva con attenzione l'insieme dei rendiconti inviati dagli ambasciatori a Milano, i quali riportavano fedelmente cerimoniali e altri apparati, che poi comparivano nella stessa corte. Da Napoli vennero ripresi i canti, per esempio i salmi di Alfonso, mentre la Borgogna funse da modello per la definizione più compiuta delle strutture delle due cappelle, e anche per questioni più mondane come la scelta dei colori per le vesti. Se a un occhio esterno l'esperienza sforzesca non pare essere troppo riuscita poiché di fatto troppo estremo e sovradimensionato rispetto all'entità politica, ciò nondimeno il prodotto culturale che ne scaturì fu sicuramente di prim'ordine, e, nel caso dei *mottetti missales*, anche originale.

Come Galeazzo, Carlo il Temerario poteva essere un grande principe, ma non un re. Pertanto, anche per lui diventava fondamentale creare una corte che fosse anche una proiezione della sua *magnificentia*. A differenza degli Sforza, però, i Valois di Borgogna potevano contare sulla consolidata tradizione dei re di Francia, riproposta nella cappella che non presenta differenze rispetto a quella parigina, se non per una quantità decisamente maggiore di cantori impiegati. Esaminandola si notano molti elementi di importazione, come i sistemi di pagamento o la stessa struttura dell'*ensemble*, mantenuto stabile nonostante l'intermittenza della stessa istituzione, la quale veniva oltretutto regolata, come in Francia, da una serie di *ordonnance*⁷²⁷. Unica novità, benché tarda e di fatto condivisa da più centri, la scelta di assegnare al merito musicale un valore preponderante nell'assegnazione della

⁷²⁶ Per la vicenda si rimanda sempre a R. J. Walsh, *Music and Quattrocento diplomacy*.

⁷²⁷ Per quanto riguarda le influenze dall'Inghilterra, esse non dovettero riuscire a penetrare, o quanto meno non così a fondo da influenzare nel lungo periodo la corte.

posizione gerarchica, in sostituzione del consolidato sistema che ricalcava la i gradi attribuiti dalla Chiesa: “*et selon les merites disponibles de voix et bons services*”⁷²⁸.

Se di una caratteristica peculiare dei borgognoni si può parlare, essa sembra risiedere nella loro capacità di utilizzare il mezzo musicale solo quando finanziariamente sostenibile, o quando ormai la posizione del nuovo duca era abbastanza solida da permettergli di concedersi distrazioni in tal senso. Si trattava dunque di quella che si potrebbe definire un’istituzione “di convenienza”, non ritenuta necessaria se non nella sua parte strettamente liturgica, ma tanto ben regolata da poter essere costituita e dismessa senza modifiche alla sua struttura. Quasi ogni duca, infatti, all’inizio si accontentava di un piccolo numero di cappellani, peraltro non particolarmente esperti in musica, e solo una volta assicurato il proprio predominio si dedicava all’ampliamento, impiegando le medesime modalità di reclutamento osservate negli altri casi, spesso incorporando anche i membri che erano stati allontanati dopo la morte dei diretti predecessori. Il rapporto dei compositori con la corte veniva probabilmente favorito dalla diffusa presenza sul territorio di *maîtrise* particolarmente votate alla formazione, anche perché, contrariamente a quanto accadde a Milano, o nella Napoli di fine XV secolo, il ducato non ideò né particolari strategie per attirare i cantori, né tantomeno offrì loro lauti compensi. Eppure, nonostante nessun vero sforzo per accrescere il prestigio della cappella venisse compiuto, i Valois potevano vantarsi comunque della loro *chapelle*, universalmente ritenuta una delle migliori al mondo.

Quanto alla funzione ultima, ravvisabile in tutti e quattro i casi, essa riguardò certamente l’esito di un portato culturale che voleva il principe amante delle arti. A questo si aggiungeva una funzione pedagogica della musica, la quale aiutava il principe a imparare le altre lingue come il francese, la più diffusa tra le lingue musicali del rinascimento. Dal punto di vista prettamente celebrativo invece, la ricerca di un collegamento tra il proprio *entourage* spirituale e l’espressione di un ideale di regalità militare dato da Dio. Un collegamento che si esplicitava nelle celebrazioni di S. Giorgio, nei solenni ingressi, o ancora nell’intonazione del *Te Deum*. Naturalmente queste cerimonie non richiedevano per forza di cose la presenza di personale musicalmente esperto; nondimeno, se confrontate con la

⁷²⁸ D. Fallows, *Specific information*, p. 146.

varietà di istituzioni cui la curia affidava l'espressione della propria idea di sovranità, le corti parvero affidare la propaganda relativa agli ideali di potere solo al mezzo musicale, trasformatosi in una entità corporativa separata e dotata di una propria identità.

PARTE SECONDA:

I Cantori

Introduzione

*“Nonus decimus effectus est: Musica peritos
in ea glorificat.”*
(Johannes Tinctoris, *Opera theoretica*, II, p. 176)

L'epoca medievale e il Rinascimento europeo furono stagioni caratterizzate da profonde trasformazioni sociali, culturali ed artistiche. In questo contesto di mutamento, un aspetto particolarmente affascinante e ancora relativamente poco esplorato riguarda la figura dei cantori e la loro mobilità sociale. A tal proposito, la prosopografia, metodo di ricerca che mira a delineare il profilo collettivo di una categoria di individui, emerge come uno strumento fondamentale per l'analisi delle storie di questi compositori itineranti; essa, applicata allo studio dei *cantores* medievali, si dimostra essere uno strumento di ricerca fondamentale poiché, integrando l'analisi complessiva delle biografie, delle caratteristiche sociali, culturali e artistiche di un gruppo specifico, consente di gettare luce sia sul contesto storico e culturale in cui operavano i protagonisti di questo studio, sia sulle loro origini, e ancora sulle reti di patronato, le influenze culturali, le produzioni artistiche e le profonde trasformazioni cui andarono incontro nel periodo tra XIV e XV secolo⁷²⁹. Un campo di studio, quello della prosopografia, in grado di aprire uno spiraglio sulla società medievale per rendere evidenti le reti connettive che non solo legavano i compositori tra di loro, ma favorivano anche la formazione di relazioni con le corti nobiliari e le istituzioni religiose. Produttori di opere capaci di riflettere tanto le tendenze musicali e poetiche, quanto determinati aspetti sociali, politici e religiosi, i cantori, una volta posti sotto la lente prosopografica, rivelano una sorprendente mobilità sociale; molti, infatti, nascevano da famiglie di estrazione sociale modesta, nondimeno riuscirono a ritagliarsi un posto di tutto rispetto al fianco dei potenti⁷³⁰.

⁷²⁹ Un saggio utile a comprendere le possibilità dell'approccio prosopografico applicato alla musica è quello di M. E. Fassler, *Music and prosopography, The Cambridge history of medieval music*, I, pp. 176-209.

⁷³⁰ A. E. Planchart, *Institutional Politics and Social Climbing through Music in Early Modern France, Institutionalisation als Prozess: Organisationsformen musikalischer Eliten im Europa des 15. und 16. Jahrhunderts*, ed. B. Lodes, L. Lütteken, Laaber, Laaber Verlag, 2009, pp. 115-152; M. P. J. Martens, *The Position of the Artist in the Fifteenth Century: Salaries and Social Mobility, Showing status: representation of social positions in the Late Middle Ages*, ed. W. Blockmans, A. Janse, Turnhout, Brepols, 1999, pp. 387-414.

La carriera di questi professionisti della musica, inoltre, era spesso facilitata dalle reti di mecenatismo, tali per cui un nobile o un membro del clero poteva riconoscere il talento di un cantore e offrirgli sostegno finanziario e protezione, portandolo non solo a prosperare come artista, ma anche ad acquisire una considerevole influenza, per esempio divenendo confidente del suo signore, partecipando attivamente alle decisioni di corte, oppure ricoprendo posizioni ecclesiastiche di rilievo come nel caso di Johannes Okeghem, tesoriere dell'abbazia di Tours e fedele consigliere di Carlo VII e Luigi XI⁷³¹.

Tale mobilità sociale, se posta in relazione alla società medievale, consente tra le altre cose di integrare nella ricerca l'approccio prosopografico, l'unico in grado di evidenziare le complesse dinamiche tra talento individuale, mecenatismo e gerarchie sociali. Per raccogliere le informazioni necessarie, in questo caso, ci si è rivolti a una messe eterogenea di fonti che vanno dai registri ecclesiastici, particolarmente utili per quanto riguarda le ordinazioni e la gestione dei benefici, ai documenti di carattere burocratico come i *comptes de l'argenterie* e le *ordonnances*, ricchi di dati di carattere finanziario⁷³².

In totale il campione analizzato si compone di 122 cantori attivi nelle corti di Milano, Napoli, Borgogna e Francia tra il XIV e il XV secolo. Di questi, oltre ai dati biografici, sono stati registrati tutti quegli elementi utili a comprendere il loro ruolo nelle istituzioni in cui prestarono servizio, come ad esempio i periodi di impiego, le cariche ricoperte, o anche i compiti straordinari. Suddivisa in tre paragrafi relativi a nascita, formazione e carriera, dei *cantores*, la presente sezione vedrà dunque le metodologie di studio della mobilità sociale e della prosopografia integrarsi grazie all'ausilio del software Nodegoat, particolarmente efficace nella gestione dei dati e nel successivo sviluppo dell'analisi, allo scopo di delineare la carriera-tipo del cantore e proporre una sintesi dei percorsi effettivi dei singoli.

⁷³¹ Si rimanda agli atti del colloquio dedicato al compositore *Johannes Okeghem: actes du XLe colloque international d'études humanistes, Tours, 3-8 février 1997*, ed. P. Vendrix, Parigi, Klincksieck, 1998, in particolare il saggio G. Kirkwood, *Kings, confessors, cantors and archipellano: Okeghem and the Gerson circle at St-Martin of Tours*, pp. 101-137.

⁷³² A questi si devono aggiungere i riferimenti presenti nelle missive, a volte composte dagli stessi protagonisti, le quali spesso necessitano di essere confrontate con le informazioni già disponibili al fine di ottenere una visione accurata della cronologia degli eventi. Nel capitolo precedente ogni centro musicale analizzato riporta, in introduzione, una più compiuta definizione delle fonti disponibili comprese eventuali lacune, alla quale si rimanda per approfondimenti.

I- Nascita

«Fa quodlibet intellige
tonum ac semitonium discutere
Si cupis, quam faciliter
et non mutando canere.».

(Johannes Gallicus, Ritus canendi, XV s., f. 50 r.).

1. Umili origini o nobili natali

“Nello squallore sono nato, completamente nudo, nessun privilegio avevo - Ululando, piangendo fin dall’inizio, assediato come tutta l’umanità sotto il cielo / Eppure sono nato legittimo - Dio in cielo sia ringraziato per questo!”⁷³³. La notevole enfasi con cui il compositore Johannes von Soest sottolineava, in apertura della sua autobiografia in versi, l’esser nato dal matrimonio tra lo scalpellino Rotcher Grumelkut e Wendel Husselin, lascia intendere abbastanza chiaramente come la legittimità della parentela fosse un prerequisito di un certo peso per coloro i quali intendevano intraprendere la carriera di cantore. Non diversamente dalla maggior parte dei suoi colleghi, infatti, Soest era ben conscio dell’importanza di uno status il più possibile conforme alle aspettative sociali, a maggior ragione se il successo professionale dipendeva dalla possibilità o meno di poter accedere a determinate cariche ecclesiastiche. Eppure, a ben guardare, l’appartenenza ad un nucleo familiare composto da un padre e da una madre non uniti nel sacro vincolo matrimoniale rappresentava un ostacolo facilmente superabile, come le vicende di alcuni tra i più celebri esponenti dell’*Ars musicae* attivi tra XIV e XV secolo ben dimostrano.

Di Guillaume Dufay, ad esempio, si conosce la condizione di figlio illegittimo “*presbytero genitus et soluta*” e apparentemente non riconosciuto di un parroco e di una donna, tale Marie Du Fayt, dalla quale il compositore prese il cognome⁷³⁴. Guillaume, in seguito partecipe al concilio di Costanza, aveva scelto di spostarsi probabilmente al fine di ottenere

⁷³³ Riportato qui nella traduzione in italiano dalla versione inglese di K. Pietschmann, S. Rozenski, *Singing the Self: The Autobiography of the Fifteenth-Century German Singer and Composer Johannes von Soest*, «Early music», 38 (2010) pp. 119-159, p. 152.

⁷³⁴ A. E. Planchart, *The Early Career of Guillaume Du Fay*, pp. 347-348.

una dispensa atta a regolare il suo “difetto di nascita”; così, abbandonare la propria patria dovette configurarsi come un saggio investimento, soprattutto se le prospettive future apparivano molto limitate⁷³⁵. Allo stesso modo, Alexander Agricola, figlio illegittimo di un patrizio, Heinric Ackerman, e di un’abile imprenditrice, Lijsbette Naps, poté formarsi in una *maîtrise* prestigiosa prima di intraprendere la carriera di cantore nonostante l’assenza di un padre, grazie soprattutto al supporto finanziario della madre⁷³⁶. Di conseguenza, i timori di Soest, pur se comprensibili, non risultano confortati da una effettiva difficoltà nel raggiungere posizioni di prestigio, tant’è vero che anche Gilles Joye, malgrado la sua condizione di indisciplinato figlio naturale, fu in grado di ottenere incarichi importanti, nonché un certo benessere economico⁷³⁷.

Ora, se nei casi qui sopra riportati superare l’ostacolo dato della legittimità di nascita era stato possibile, ciò era dovuto essenzialmente all’esistenza, in seno all’amministrazione pontificia, di un’istituzione giuridica atta a premiare l’onestà dei giovani nati al di fuori del matrimonio concedendo loro la possibilità di accedere agli ordini superiori⁷³⁸. La dispensa per “*defectum natalium*”, benché non destinata, in origine, agli aspiranti compositori, divenne presto uno strumento indispensabile per i cantori in cerca di fortuna, ma anche per gli stessi mecenati che grazie ad essa potevano continuare a remunerare i loro cappellani attraverso il sistema delle prebende. Così fu per Gaspar Weerbeke, il quale ottenne l’esenzione dopo essere arrivato a Milano, fatto che non ha mancato di suscitare una serie di domande dal momento che il compositore aveva dichiarato di essere in possesso degli

⁷³⁵ Si può ragionevolmente ritenere, infatti, che dopo aver ricevuto a diciassette anni un piccolo beneficio in una cappellania, la posizione di Dufay in seno al capitolo della cattedrale si sarebbe per forza di cose assestata; perciò, lasciare Cambrai significava soprattutto assicurarsi la possibilità di una carriera decisamente più proficua attraverso la regolarizzazione della condizione di figlio illegittimo.

⁷³⁶ R. C. Wegman, “*Pater meus agricola est*”: *The Early Years of Alexander Agricola*, «Early Music», 34 (2006), pp. 375-389, pp.378-380.

⁷³⁷ H. Callewier, “*What You Do on the Sly*”, pp. 90-01.

⁷³⁸ Sull’istituto giuridico, creato per favorire la trasmissione delle cariche di padre in figlio, si veda A. Fossier, “*A propos du defectus natalium*.” *Un cas paradigmatique du pouvoir pontifical de dispense (XIe-XVe siècle), Bâtards et bâtardises dans l’Europe médiévale et moderne*, ed. C. Avignon, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, pp. 115-124.

ordini già prima di giungere nel capoluogo lombardo⁷³⁹. La migrazione verso sud allo scopo di ottenere la dispensa è stata identificata da Pietschmann come la prima “ragione per l’Italia”⁷⁴⁰. In effetti però, la richiesta di regolarizzazione avrebbe potuto essere inoltrata da Tournai, perciò, come per Dufay, la vicinanza fisica alla curia veniva intesa come un requisito che poteva aumentare notevolmente le possibilità di successo, specialmente per i nati di umili origini. Ora, fino al 1473 Weerbeke veniva registrato dalla cancelleria sforzesca come “presbitero”, eppure il duca Galeazzo Maria si trovò a dover intercedere presso la Santa Sede per regolarizzarne la posizione, forse perché il compositore aveva rilasciato una falsa dichiarazione presentandosi come prete ordinato senza averne il diritto. Tale ipotesi, corroborata oltretutto dall’assenza dell’appellativo “presbitero” nei documenti successivi, lascia intuire che tra le ragioni più profonde della menzogna vi fosse stato il timore di vedersi rifiutare l’ingresso a corte, un ingresso che al compositore serviva per porre rimedio proprio alla stessa condizione che ne avrebbe ostacolato l’ingaggio⁷⁴¹. Infatti, una volta ottenuta la dispensa Weerbeke fu in grado di far carriera rapidamente, beneficiando oltretutto di una migliorata posizione sociale venutasi a creare grazie alle maggiori responsabilità generate dalle prebende più remunerative, come ad esempio il canonicato di S. Donatian a Bruges ottenuto nel 1489. In sostanza, nonostante la scalata al successo non si possa considerare irrealizzabile per un giovane figlio naturale, essa poteva realizzarsi solo a patto di regolarizzare la propria condizione, mentre per i nati da genitori sposati il percorso di crescita doveva essere sicuramente più semplice.

Come in altri ambiti, il possesso di un titolo nobiliare poteva fare la differenza, e la vita di Pietro de Holi, nato in una famiglia blasonata, lo dimostra palesemente. Holi, durante il suo soggiorno milanese, godette di non pochi privilegi, quasi sicuramente dovuti al suo status. Difatti, oltre al titolo di familiare ducale, Pietro poteva contare sull’esorbitante cifra di quattromila ducati con cui veniva valutato il suo patrimonio, cifra non motivata da una

⁷³⁹ Oltretutto, i genitori di Weerbeke risultano sposati, per cui la spiegazione più logica è che il compositore fosse nato prima del matrimonio e dunque non avesse potuto regolarizzare la sua posizione nei confronti del capitolo.

⁷⁴⁰ K. Pietschmann, *Seven Reasons for Italy: Gaspar van Weerbeke’s Career between Flanders, Milan, and Rome*, *Gaspar van Weerbeke: New Perspectives*, pp. 35-46, pp. 38-39.

⁷⁴¹ *Ibidem*.

fervida attività compositiva. Ciò nondimeno, si ritiene che l'ipotesi di una corrispondenza tra status sociale e privilegi goduti non possa reggere, poiché nello stesso periodo Leporis, anch'egli di famiglia nobile francese, non riceveva più di quanto spettasse ai suoi colleghi⁷⁴². Sostanzialmente l'esser nobile, per quanto utile, non rappresentava il discrimine definitivo tra una carriera di successo e una mediocre; anzi, gli esempi riportati mostrano semmai il contrario, ovvero che i membri delle classi meno abbienti erano più motivati a migliorare la loro condizione, ragion per cui si impegnavano maggiormente al fine di ottenere un riconoscimento, anche economico, del loro valore.

Accanto ai nobili non mancavano comunque i rappresentanti delle famiglie della piccola borghesia, come Johannes Obrecht, Egidius Cosse o Gilles Binchois; questi, allo stesso modo di Soest, potevano vantare una legittima origine e le loro possibilità di successo in ambito ecclesiastico erano sicuramente migliori rispetto a quelle dei figli naturali, se non altro perché il possesso degli ordini maggiori non dipendeva da una dispensa pontificia. Anche in questo caso, però, il talento e l'ambizione dovevano avere un peso non indifferente negli sviluppi successivi della professione.

Purtroppo, nella maggioranza dei casi esaminati, non è stato possibile identificare l'esistenza e la natura della parentela; dei 123 soggetti, infatti, tre risultano aver avuto famiglia, due un'origine nobile, mentre altri tre dovettero richiedere la dispensa, lasciando dunque un totale di 115 elementi difficili da esaminare⁷⁴³. Ciò nonostante, delle considerazioni generali paiono d'obbligo. Innanzitutto, si ritiene che la possibilità di vedersi "graziata" l'origine dovette favorire, nel corso del Quattrocento, oltre allo spostamento verso sud, una crescente diversificazione delle classi sociali ammesse a far parte delle scuole cattedrali. Una diversificazione concretizzata in una maggiore partecipazione da parte dei

⁷⁴² Basti pensare che lo stipendio goduto da Leporis nel 1454 alla corte di René d'Anjou, di 6 scudi per mese, non era poi così diverso da quello pagatogli a Milano nel 1473, ammontante a 10 ducati. Riferimenti ad entrambi i cantori, attivi a Milano durante gli anni Settanta del Quattrocento, si trovano in *Music and Patronage in the Sforza court, passim*.

⁷⁴³ Considerando però l'assenza, in questi casi, di richieste di dispensa, si può ragionevolmente supporre che una parte provenisse da nuclei familiari legittimi. Si ritiene comunque di dover prestare una certa cautela dal momento che l'assenza di una testimonianza documentaria giunta fino ad oggi non implica per forza l'inesistenza della stessa. Si rimanda all'appendice II, tabella figura 6 per i dati.

figli delle famiglie umili, o anche borghesi, e solo in minima parte aristocratiche⁷⁴⁴. Tale apertura, che riflette la crescente domanda di professionisti di musica sacra, si lega ad un rinnovato interesse per il mezzo sonoro inteso come strumento di auto celebrazione al di fuori del contesto religioso, incoraggiato dai principi ben disposti a sostenere e promuovere la carriera dei professionisti della musica indipendentemente dalla condizione d'origine, alla quale anzi potevano essi stessi porre rimedio.

Quindi, accanto alle motivazioni fornite da Reynolds circa i motivi della presenza massiccia di fiamminghi nelle corti italiane durante soprattutto il XV secolo, si dovrà necessariamente considerare la vicinanza alla curia, non tanto come possibile corte d'impiego, quanto piuttosto come passaggio obbligato per la ridefinizione della propria condizione⁷⁴⁵.

2. Le istituzioni ecclesiastiche e l'insegnamento della musica

Nel processo di crescita dei *cantores* di qualsivoglia estrazione sociale, la formazione occupa sicuramente un posto importante. Considerando come gran parte della vita musicale fosse da sempre legata alla religione, non sorprenderà constatare che la Chiesa fu la prima ad interessarsi della questione creando all'interno delle istituzioni delle scuole atte a educare i giovani al canto liturgico. I cantori potevano essere formati indistintamente all'interno di una cattedrale o in un monastero, ma indipendentemente il prototipo da cui tutti ispirazione fu la *schola cantorum* di Roma, voluta da papa Leone e instaurata presso una comunità monastica non lontana dalla basilica di S. Pietro allo scopo di assicurare il corretto svolgimento della liturgia delle ore⁷⁴⁶.

⁷⁴⁴ Non si può evitare di fare un paragone tra il fenomeno dei cantori e quello, di molto precedente, dei trovatori e trovieri provenzali, sovente figli della nobiltà.

⁷⁴⁵ C. Reynolds, *Southern Pull or Northern Push? Motives for Migration in the Renaissance*, Atti del XIV Congresso della società internazionale di musicologia. *Trasmissione e ricezione delle forme di cultura musicale*, 3 vol., ed. A. Pompilio, Torino, Edizioni di Torino, III, pp. 155-162.

⁷⁴⁶ Si ritiene importante chiarire come anche prima -lo dimostra il *Liber Pontificalis*- i giovani assolvessero il compito di leggere durante le celebrazioni fin più tenera età poiché si stabilisce un precedente nella pratica dell'insegnamento. All'inizio dell'VIII secolo, le funzioni liturgiche della *Schola cantorum* furono descritte dettagliatamente nei libri cerimoniali romani, si apprende così che la scuola era collegata anche ad un orfanotrofio, probabilmente per facilitare la formazione di orfani musicalmente dotati. O. F. Becker, *The maîtrise in northern France and Burgundy*, pp. 2-3. Sulla tradizione della *schola cantorum* si veda J. Dyer, *The boy singers of the roman schola cantorum, Young Choristers*, pp. 19-36.

Tale *schola*, divenuta celebre dopo le riforme di papa Gregorio Magno, prevedeva un percorso di formazione lungo nove anni fatto di educazione pratica e teorica, impartite esclusivamente su base mnemonica. Dunque, quando i pipinidi scelsero di adottarne il modello, l'unica soluzione possibile fu far venire dalla Santa Sede dei maestri perché insegnassero la pratica vetero-romana ai ministri di culto avvezzi al rito gallicano⁷⁴⁷. Una volta fissatosi, però, il modello di istituzione romana si dovette gioco forza modificare, anche per accogliere delle importanti innovazioni come l'introduzione della notazione musicale o l'avvento della polifonia. Diventata infine *maîtrise* durante il XIII secolo, la scuola assunse la fisionomia di una fondazione privata, gestita dalla Chiesa e diffusa su tutto il territorio, in cui i giovani potevano imparare le arti del quadrivio e la liturgia⁷⁴⁸.

Proprio da questi stessi centri, durante il XIV e XV secolo, si sarebbe sviluppata la polifonia nella sua forma più elaborata, tant'è vero che molti dei cantori oggetto di questo studio appartengono alle generazioni dei compositori della cosiddetta "scuola franco-fiamminga". Tenendo in considerazione come nella maggior parte dei casi i *cantores* ottenessero il loro primo vero incarico all'interno della diocesi in cui si erano formati, è possibile stabilire quali siano stati i centri più prolifici sotto il punto di vista formativo, i quali risultano essere Cambrai, Notre Dame di Parigi, e le scuole delle cattedrali di Turnai e Gand⁷⁴⁹. Già note ai musicologi, queste scuole videro non solo la nascita dei cantori, ma ne assecondarono le inclinazioni, rappresentando per alcuni di loro una vera e propria famiglia.

⁷⁴⁷ Sebbene la fondazione leonina non sia completamente assimilabile alla più celebre scuola gregoriana, sorta due secoli dopo, ciò nondimeno le evidenze documentarie suggeriscono che nello stesso periodo l'uso di istruire dei *pueri* si stesse diffondendo anche nel resto d'Europa, configurandosi dunque come un'esigenza generale. Comunque sia, l'importanza della scuola gregoriana nel progetto di unificazione del regno franco attuato da Carlo Magno è un fatto ben noto, ed è stato ripreso nella prima parte di questo studio, nel paragrafo relativo alla cappella musicale dei re di Francia. O. F. Becker, *The maîtrise in northern France and Burgundy*, pp. 4-6.

⁷⁴⁸ Interessanti sono le considerazioni circa la definizione di "fondazione" o "istituzione" da applicare alle cappelle e alle scuole cattedrali. In questa sede si è preferito il termine "istituzione", poiché le fondazioni si mantengono grazie al contributo di differenti entità sociali, cosa non vera nel caso delle cappelle musicali laiche. B. Haggh, *Foundations or institutions? On bringing the Middle Ages into the history of medieval music* «Acta musicologica», 68 (1996), pp. 87-128.

⁷⁴⁹ Un ottimo punto di partenza per esplorare la vita e l'importanza di alcune *maîtrise* è sicuramente lo studio di O. F. Becker, *The maîtrise in northern France and Burgundy*.

II- Formazione

«*Pueri sedent in capitulo, et per aliquem praecinentem cantum addiscunt*».
(Ulrico di Zell, *Consuetudines antiquiores Cluniacenses*, co. 687).

“*Musicorum et cantorum magna est distantia: Isti dicunt, illi sciunt, quae componit musica. Nam qui facit, quod non sapit, diffinitur bestia*”⁷⁵⁰. Con queste parole, riportate all’interno del trattato *Regulae rhythmicae*, il monaco e teorico Guido d’Arezzo dichiarava l’esistenza di una netta separazione tra coloro i quali si limitavano a suonare, le bestie, e i periti di *Ars Musicae*, ossia i teorici o *cantores*. Guido, fermamente convinto della necessità di elevare la figura del professionista della musica dal rango di *techne* al quale era stata rilegata, aveva dunque ben chiara l’importanza della formazione nel processo di nobilitazione della professione di cantore, un processo che doveva iniziare fin dalla più tenera infanzia, quando i piccoli venivano affidati alle istituzioni ecclesiastiche.

Prima, però, di addentrarsi nella narrazione del modello educativo tipico per un aspirante *cantor*, si ritiene doveroso precisare la presenza di terminologie differenti per quanto riguarda la designazione degli apprendisti compositori nelle fonti coeve, che riflettono in maniera parziale l’esistenza di due concezioni diverse della stessa figura di cantore. Le consuetudini monastiche si riferivano ai *pueri cantores* come a degli oblati, intendendo enfatizzare attraverso il termine sia l’idea che attraverso l’accoglienza dei piccoli la comunità monastica potesse sopravvivere, sia l’impegno preso dai genitori dei giovani offerti in dono al monastero⁷⁵¹.

Nelle collegiate delle cattedrali, invece, ci si riferiva ai giovani studenti come *scholares* (se una scuola era presente), *chorales* o semplicemente *pueri*, per rimarcare il fatto che fossero unicamente educati, in previsione anche di un futuro al di fuori della comunità religiosa di

⁷⁵⁰ *Guidonis Aretini "Regulae rhythmicae", Divitiae musicae artis collectae*, vol. A/IV, ed. J. S. van Waesberghe, E. Vetter, Buren, Knuf, 1985, pp. 92-133, p. 95.

⁷⁵¹ Le responsabilità affidate agli oblati includevano l’intonazione dei salmi, la lettura e il canto. S. Boynton, *The liturgical role of children in monastic customaries from the central Middle Ages*, «*Studia Liturgica*», 28 (1998), pp. 194-209.

riferimento e, forse anche per questo, la maggior parte dei compositori analizzati nel corso della trattazione risulta aver ricevuto la propria formazione nelle scuole annesse alle cattedrali⁷⁵².

1. Ammissione e selezione

Selezionare i piccoli da ammettere alla scuola era uno dei compiti più importanti per il capitolo, il quale solitamente si affidava al maestro di coro, sebbene fosse prevista una certa apertura verso i candidati sostenuti da un membro del collegio⁷⁵³. Ogni nuova ammissione veniva per forza di cose preceduta da una dichiarazione di “vacanza”, la quale si rendeva possibile al momento della muta della voce di un *puer*, che ormai troppo grande doveva lasciare il coro. Una volta accertata la disponibilità di un posto, dunque, essa veniva resa pubblica in modo da favorire la partecipazione di più candidati possibili, condotti in chiesa assieme ai loro genitori o tutori per essere provinati⁷⁵⁴. Ai giovani, accolti nella comunità verso i sette-otto anni, era richiesto di dimostrare una disposizione religiosa e di sostenere un'audizione in fronte al maestro di coro e ai canonici. Gli aspiranti dovevano provare di possedere un talento naturale per il canto, una memoria musicale solida e la capacità di apprendere rapidamente la musica liturgica⁷⁵⁵. Inoltre, anche la condotta personale e la reputazione morale erano oggetto di valutazione, poiché la vita in una scuola cattedrale richiedeva una rigorosa osservanza delle regole della comunità religiosa⁷⁵⁶. Comunque, si ritiene utile precisare quanto fossero le singole istituzioni a decidere cosa privilegiare, se

⁷⁵² In questo paragrafo si prediligerà la formazione della *maîtrise*, tuttavia, non si deve dimenticare la presenza delle scuole monastiche, di lunga tradizione, ma dalla differente vocazione. Si veda a riguardo S. Boynton, *The liturgical role of children*. S. Boynton, *Boy Singers in Medieval Monasteries and Cathedrals, Young Choristers*, pp. 37-48.

⁷⁵³ Oltre al *magister*, anche il tesoriere poteva avanzare delle richieste di nomina, e così anche i canonici, i quali potevano incoraggiare l'ingresso di parenti e figli di amici, o anche di bambini ritenuti molto talentuosi.

⁷⁵⁴ Il procedimento poteva durare giorni, per cui i bambini venivano trattenuti. Se respinti, era cura del capitolo rimandarli a casa, mentre per i selezionati si procedeva con le pratiche di ammissione. O. F. Becker, *The maîtrise in northern France and Burgundy*, pp. 139-140.

⁷⁵⁵ L'importanza del talento vocale crebbe durante il XV secolo, tant'è vero che ad Anversa, nel 1460, un'*ordonnance* obbligava il *magister* a presentare i candidati al capitolo prima di accoglierli o rifiutarli, in modo che questi potessero valutarne la voce, *Ivi*, p. 141.

⁷⁵⁶ Le scuole cattedrali venivano a volte impiegate dai nobili come istituzioni a cui affidare i secondogeniti, in modo che potessero poi intraprendere la carriera ecclesiastica. S. Boynton, H. Rice, *Introduction: Performance and Premodern Childhood, Young Choristers*, pp. 1-18, p. 9.

una buona voce, se ammettere solo i figli delle classi più povere della regione, oppure riservare l'accesso ai membri delle classi più abbienti⁷⁵⁷. Per fare un esempio, pare che a Lione venissero favoriti i parenti dei canonici, generalmente i nipoti, ovviamente a patto che fossero qualificati; dunque, a seconda dell'istituzione, figli delle classi nobili, della borghesia, o anche orfani, potevano trovare posto nelle *maîtrise*⁷⁵⁸. Sicuramente si trattava di un processo competitivo, soprattutto se si considera che per le famiglie rappresentava un onore poter contare un proprio esponente all'interno dei ranghi della Chiesa; eppure, non si può fare a meno di ritenere che la preminenza di alcuni centri fosse dovuta, almeno parzialmente, ad una maggiore apertura verso le differenti estrazioni sociali⁷⁵⁹.

Una volta accettati, i bambini venivano posti sotto contratto dall'ente religioso, impegnandosi a rimanere per almeno dieci anni e, trattandosi di un vero e proprio investimento, la cattedrale o il monastero potevano fare causa in caso i genitori reclamassero il bambino prima del tempo⁷⁶⁰. Per le istituzioni come Cambrai la presenza di una famiglia poteva addirittura essere un problema, specialmente se vicina; infatti, ancora nel XVIII secolo, le regole della cattedrale limitavano al minimo i rapporti con i nuclei di origine, scoraggiando perfino le visite in città per evitare distrazioni agli alunni⁷⁶¹. Tali limitazioni, si capisce, potevano valere in caso di figli legittimi, mentre per i nati al di fuori dal matrimonio la questione risulta essere più complessa.

Un caso esemplare, utile ad aprire uno spiraglio sulle modalità di ammissione per i nati al di fuori del matrimonio, è quello del già citato Alexander Agricola, ricostruito da Wegman nel saggio "*Pater meus Agricola est*" e di seguito riassunto⁷⁶². Negli anni Quaranta del XV secolo Lijspette, la madre del compositore, aveva conosciuto Heinric e, benché

⁷⁵⁷ I canonici delle cattedrali francesi dal XII alla prima metà del XIV secolo erano, ad esempio, in larga parte membri della nobiltà. Le carriere ecclesiastica e militare rappresentavano i due sbocchi principali per i non destinati al governo e, a fianco, dal XIII secolo si diffuse la presenza dei figli della borghesia, i quali avrebbero poi frequentato l'università per divenire funzionari.

⁷⁵⁸ O. F. Becker, *The maîtrise in northern France and Burgundy*, pp. 136-138.

⁷⁵⁹ S. Boynton, H. Rice, *Introduction*, p. 9.

⁷⁶⁰ I genitori, tra l'altro, dovevano coprire parte delle spese, come i doni al maestro di musica o il pagamento della prima tonsura. O. F. Becker, *The maîtrise in northern France and Burgundy*, pp. 142-144.

⁷⁶¹ A. E. Planchart, *Choirboys in Cambrai in the Fifteenth Century, Young Choristers, 650-1700*, ed. S. Boynton, E. Rice, Woodbridge, Boydell & Brewer, 2008. pp. 123-145, p. 128.

⁷⁶² R. C. Wegman, "*Pater meus agricola est*".

intrattenessero rapporti superficiali, insieme avevano concepito due figli, forse gemelli. Lijsbette era una donna abile negli affari, tant'è vero che fu in grado, nel 1464, di assicurarsi una casa di fronte alla cattedrale di S. Bavone a Gand e, salvo un unico caso, non ebbe debiti per tutta la sua vita. Lo stesso debito suscitò poi l'interesse di Wegman. Riportata in un documento del dicembre 1467, tale somma sarebbe bastata a coprire le spese per l'acquisto di due appartamenti nel centro di Gand, eppure venne impiegata per finanziare le *cotidiane* della parrocchia di S. Nicola⁷⁶³. Ora, non trattandosi della parrocchia dove risiedeva, e potendo escludere l'ipotesi di una donazione dal momento che in tal caso non ci sarebbe stato motivo di indebitarsi, Wegman ha ipotizzato che il denaro fosse servito a coprire le spese di un accordo tra l'istituzione e la stessa donna, un accordo che riguardava l'istruzione dei suoi figli⁷⁶⁴. Probabilmente, infatti, i soldi dovevano andare a coprire le spese, altrimenti a carico del capitolo, per l'educazione di entrambi i bambini ormai in età scolare (il piccolo Alexander aveva dieci anni) e impossibilitati ad accedere se non pagando⁷⁶⁵. Dunque, per gli stessi genitori la vita all'interno di una *schola* rappresentava un valido investimento, utile per permettere ai figli di godere di una vita rispettabile.

2. Formazione

Una volta confermata l'ammissione e firmato il contratto, i giovani iniziavano un percorso di formazione comprensivo dello studio della teoria musicale, della notazione, dell'apprendimento di canti liturgici e del cerimoniale⁷⁶⁶. In effetti, il primo rito cui prendevano parte era proprio quello relativo al loro ingresso tra le fila dei cappellani, generalmente in presenza dei familiari e del capitolo.

⁷⁶³ La *cotidiane* è una istituzione musicale responsabile del mantenimento delle funzioni giornaliere nelle navate delle chiese e del pagamento dei cantori che vi prendevano parte.

⁷⁶⁴ R. C. Wegman, "Pater meus agricola est", p. 381.

⁷⁶⁵ Come altre realtà, la chiesa di S. Nicola doveva aver deciso porre tra i requisiti la nascita legittima. Ad Amiens, ad esempio, i *pueri* venivano ammessi dopo averne indagato il retroterra familiare.

⁷⁶⁶ In questa sede non si ritiene importante indagare le modalità di insegnamento del canto piano, basato ancora prevalentemente sugli insegnamenti di Guido d'Arezzo. Sembra comunque che ai genitori fosse permesso avanzare esplicita richiesta affinché i loro figli imparassero il discanto, forse per avvantaggiarli nel mercato del lavoro; inoltre, anche alle femmine era dato accesso all'istruzione musicale. R. C. Wegman, *From Maker to Composer*, p. 414.; per una panoramica sulle tecniche di insegnamento e la loro evoluzione si veda *Music education in the Middle Ages and the Renaissance*, ed. R. E. Murray, Jr., S. Forscher Weiss, C. J. Cyrus, Bloomington, Indiana University Press, 2010.

Tenendo conto che, sostanzialmente, le istituzioni si rifacevano al già osservato modello di *Notre-Dame*, si ritiene comunque interessante presentare degli altri casi, se non altro per confortare quanto affermato circa l'importanza del modello parigino⁷⁶⁷. Tra i diversi esempi possibili, quello di Cambrai risulta particolarmente stimolante sia poiché da sempre culla di cantori poi divenuti celebri, sia perché molto ben documentata, il che rende possibile una ricostruzione piuttosto completa di come doveva essere strutturata una *schola*, di quali fossero le materie, e di come si svolgesse la vita dei *pueri* al suo interno. Esistevano a Cambrai due collegiate con annesse delle *maîtrise*; in entrambe, ad insegnare, erano chiamati un *magister puerorum* (per l'insegnamento della musica), un maestro di grammatica (ma anche di aritmetica), e un *dominus* preposto alla catechesi; ad essi si aggiungeva una serva, addetta alla preparazione dei pasti e alla pulizia della *maison des enfants d'autel*⁷⁶⁸. Naturalmente la vita dei piccoli cantori era severamente regolata, per cui si insisteva affinché imparassero perfettamente la liturgia, si comportassero sempre decorosamente e imparassero il canto piano⁷⁶⁹. A fianco degli aspetti più formativi, il *magister* si doveva però occupare della loro salute, per esempio assicurandosi sia che mangiassero cibo sano, sia che dormissero in un posto caldo e sicuro⁷⁷⁰. In qualità di solo e principale responsabile dei *pueri*, il maestro poteva naturalmente divenire oggetto di valutazione e, se ritenuto manchevole, essere punito o destituito come accadde a Obrecht. Il celebre compositore, infatti, pur possedendo uno spiccato talento musicale non era in grado di mantenere la disciplina, né tantomeno di occuparsi dell'igiene dei suoi alunni, tant'è che durante il suo mandato si propagò un'infestazione di pulci talmente grande da obbligare i canonici a bruciare tutte le

⁷⁶⁷ Quanto fosse diffuso il modello parigino lo dimostra la stessa tradizione italiana, dove le scuole al tempo di papa Eugenio IV riprendevano perfettamente il modello d'Oltralpe. O. Gambassi, *Pueri cantores nelle cattedrali d'Italia tra Medioevo e età moderna: le scuole eugeniane: scuole di canto annesse alle cappelle musicali*, Firenze, L. S. Olschki, 1997, pp. 53-65.

⁷⁶⁸ A. E. Planchart, *Choirboys in Cambrai*, pp. 125-126.

⁷⁶⁹ La routine quotidiana era scandita da specifici brani: dopo essere stati svegliati, i *pueri* cantavano l'inno mattutino *Primo, Iam lucis orto sidere*; a fine giornata, invece, la compieta *Christe qui lux es et dies*, e prima di andare a dormire il *De profundis*. Queste melodie quotidiane molto probabilmente venivano imparate a memoria quando erano molto giovani, ma a fianco venivano loro insegnati il canto piano e polifonia. M. J. Bloxam, *The late medieval composer as cleric. Browsing chant manuscripts with Obrecht, Exploring Christian Song*, ed. M. J. Bloxam, A. Shenton, Lanham, Lexington Books, 2017, pp. 29- 52, p. 31.

⁷⁷⁰ Doveva inoltre informare il capitolo circa l'andamento degli alunni, in modo che questi potessero essere puniti o incoraggiati a proseguire la carriera.

stoffe nel dormitorio dei bambini. In seguito, dimesso dall'incarico, Obrecht continuò comunque la propria carriera, a differenza di Malin Alixander, *magister* di S. Omer accusato di aver troppo duramente picchiato i piccoli e allontanato dopo aver ottenuto una prebenda in sostituzione di quella riservata al maestro⁷⁷¹.

Oggettivamente, la precaria salute degli studenti rappresentava un problema reale, specialmente considerando il tasso di mortalità piuttosto alto, ragion per cui, se malati, i *pueri* venivano portati da un medico perché se ne prendesse cura, evitando in questo modo di esporre gli altri al pericolo di contagio⁷⁷². Contemporaneamente, il capitolo manteneva dei *supernumeraries*, cioè dei piccoli cantori in più, per i quali il responsabile riceveva del denaro extra, nonostante non fosse lui ad occuparsene direttamente; il più celebre di questi fu sicuramente Guillaume Dufay, educato da Jehan Roger de Hesdin per diverse settimane prima di poter prendere posto tra i cantori⁷⁷³.

Quanto alla vita all'interno della comunità religiosa, si sa che a S. Omer il crescente ruolo dei *pueri* all'interno della celebrazione liturgica garantì loro, oltre al mantenimento da parte della Cattedrale, una serie di donazioni private. Queste, nel caso specifico, vennero impiegate per ingrandire la parte del dormitorio, ma anche per comprare nuove vesti e riparare i libri. Si può quindi ragionevolmente supporre che all'interno della *schola* gli allievi conducessero una vita abbastanza agiata, sebbene soggetta come tutto ai tragici esiti della peste o delle carestie⁷⁷⁴. A lato, una piccola nota in un documento del 1446, riguardante la riparazione di due finestre rotte nel dormitorio dei *pueri* della cattedrale di S. Omer, lascia

⁷⁷¹ A. Kirkman, *The seeds of medieval music: choirboys and musical training in a Late-Medieval Maîtrise, Young choristers*, pp. 104-122, pp. 104-105. Tristemente, i casi di maltrattamenti non sembrano essere stati sporadici. Anche a Rouen, nel 1441, il *magister* dovette essere ripreso a causa dei maltrattamenti a cui sottoponeva i piccoli, per altro mal nutriti. *Histoire de la Maîtrise de Rouen: depuis les origines jusqu'à la révolution par l'abbe A. Collette, 1. Depuis la révolution jusqu'à nos jours*, 2 vol., ed. A. Bourdon, A. Collette, Rouen, Imprimerie Esperance Cagniard, 1892, I, p. 107.

⁷⁷² A. E. Planchart, *Choirboys in Cambrai*, p. 129.

⁷⁷³ *Ivi*, p. 130. Quella di Dufay fu in effetti la carriera di un figlio naturale talmente ricco di talento da meritarsi di ricevere in dono un libro da parte dei canonici desiderosi di premiarne la bravura. Successivamente, si interessò dei *pueri* occupandosi ad esempio di far avere loro le vesti necessarie, o sovrintendendo alla copiatura dei libri che servivano alla loro istruzione. Anche in punto di morte il compositore ricordò i piccoli cantori menzionandoli in uno dei suoi sette obiti, quello per S. Antonio da Padova.

⁷⁷⁴ A. Kirkman, *The seeds of medieval music*, pp. 108-109.

intravedere la possibilità che esistesse anche uno spazio per il gioco, o che quantomeno che parte della loro giornata non fosse impegnata⁷⁷⁵.

Con il passare del tempo, l'importanza dei *pueri* all'interno della liturgia sarebbe cresciuta, grazie soprattutto alla necessità di voci acute per l'esecuzione della polifonia, così le funzioni ricoperte all'interno delle fondazioni si fecero più varie ed articolate, venendo anche meglio retribuite.

3. Partecipazione attiva alla liturgia

Spesso impegnati nella celebrazione delle funzioni liturgiche quotidiane come l'intonazione delle preghiere, dei salmi o anche dei canti liturgici, i piccoli cantori venivano coinvolti attivamente nella celebrazione del rito, la qual cosa contribuiva tanto alla loro formazione spirituale, quanto alla comprensione della profondità e del significato della musica sacra. Specialmente dal XV secolo, quando il cerimoniale divenne più sontuoso, la necessità di molteplici voci doveva andare a soddisfare una richiesta multiforme, fatta sia di tradizione latina, per la maggior parte della popolazione incomprensibile, sia di *plebs fidelium* devota ai santi, con le sue confraternite e le *artes*⁷⁷⁶. L'attitudine della Chiesa a riguardo, in ogni caso pragmatica, si risolveva appunto nella formazione di professionisti che fossero in grado di fornire una prestazione soddisfacente, quindi, data la moda polifonica, l'istruzione venne a concentrarsi sul canto a più voci⁷⁷⁷.

All'interno della cattedrale o della collegiata i *pueri* partecipavano ai riti in molti modi, servendo come accoliti, portando le candele o dispensando gli incensi, ma ovviamente la

⁷⁷⁵ *Ibidem*. Nello stesso periodo, anche altrove, le cattedrali si stavano dotando di apposite stanze dove insegnare, poiché fino a quel momento i maestri si erano dovuti accontentare di spazi comuni, del retro dell'altare o della strada. La crescente importanza dei cantori, dunque, si riflette nel bisogno di dotare loro di spazi per l'insegnamento della pratica. O. F. Becker, *The maîtrise in northern France and Burgundy*, pp. 72-73.

⁷⁷⁶ I posti tradizionali di *cantor* e *praecantor* si trovano ancora, ma solo con compiti amministrativi. In ambito polifonico i fiamminghi erano i più preparati, per cui la loro presenza nelle corti e nei centri della Penisola poteva essere utile a educare gli stessi cantori italiani. G. Cattin, *Church patronage in fifteenth-century Europe, Music in medieval and early modern Europe*, ed. I. Fenlon, p. 22, pp. 32-33.

⁷⁷⁷ Ivi, p. 36. Questo naturalmente diede luogo a delle rimostranze. Erasmo, ad esempio, si lamentava dell'insegnamento loro impartito, di poco o nullo valore: "*puerorum greges, quorum omnis aetas in perdiscendis huiusmodi gannitibus consumitur, nihil interim bonae rei discentium.*" Citato in R. C. Wegman, *The Crisis of music*, pp. 161-165.

funzione principale loro riservata era il canto⁷⁷⁸. Ciò era dovuto in parte ad un portato simbolico, per cui si credeva che le voci dei bambini fossero vicine a quelle degli angeli; dunque, più degne di cantare la parola del Signore, ed anche per questo i più piccoli avevano una posizione di rilievo nelle celebrazioni solenni dei giorni di festa⁷⁷⁹. Nel resto dell'anno, invece, gli studenti si occupano del rito della messa e dei vesperi, mentre la loro presenza all'ufficio del mattutino era riservata ai giorni importanti, quando veniva loro affidato il canto di uno dei brani più complessi del repertorio (graduale o alleluia). Ovviamente, le aspettative nei confronti dei *pueri* erano assai elevate e ci si aspettava che cantassero bene come dei cantori adulti nonostante fossero ostacolati nella lettura delle partiture poste sui badaloni⁷⁸⁰.

Tralasciando di dettagliare ulteriormente la formazione, quello che si ritiene importante sottolineare, sulla scorta di Kirkman, è che una volta ammessi, i giovani entravano a far parte di un potente network in grado di favorire gli sviluppi della loro carriera⁷⁸¹. Oltre ai benefici dati dal poter ricevere un'educazione, infatti, agli studenti veniva praticamente offerta la possibilità di una più che rispettabile carriera ecclesiastica⁷⁸². Oltretutto, l'occasione di una vita migliore non dipendeva esclusivamente dalla parentela, per cui anche chi non aveva un canonico in famiglia, una volta finito il percorso educativo si poteva vedere affidata una prebenda o una borsa di studio per proseguire la propria formazione⁷⁸³.

⁷⁷⁸ A lato, si trova menzione di una loro partecipazione al dramma liturgico, dove per esempio potevano essere chiamati a suonare le trombe. A. Kirkman, *The seeds of medieval music*, p. 111.

⁷⁷⁹ Basti pensare che i *pueri* venivano vestiti con delle ali durante le festività più solenni proprio per rimarcare la somiglianza a degli angeli, *Ibidem*.

⁷⁸⁰ Oltretutto, potevano agire come solisti all'interno delle esecuzioni polifoniche. S. Boynton, H. Rice, *Introduction*, p. 13.

⁷⁸¹ Riguardo l'atto dell'insegnamento della musica nelle università si veda P. O. Kristeller, *Music and learning in the early Italian Renaissance, Studies in Renaissance Thought and Letters*, 4 vol. ed. P. O. Kristeller, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, III, 1984-1993, pp. 451-470. Si rimanda all'appendice II, figura 7 per la rappresentazione del network.

⁷⁸² A. Kirkman, *The seeds of medieval music*, pp. 115-116.

⁷⁸³ Come si accennava in precedenza, per la Chiesa investire nell'educazione dei *pueri* rappresentava la speranza di non veder morire la propria comunità che, attraverso i giovani, si assicurava per il futuro dei canonici capaci di partecipare alla liturgia.

5. Perfezionamento e specializzazione

Tre erano le principali vie che i cantori potevano intraprendere una volta raggiunta la maturità vocale: nel primo caso il capitolo finanziava la loro istruzione superiore per alcuni anni e, data la significativa presenza di cantori laureati, questo doveva essere un percorso particolarmente sfruttato; nel secondo caso, i giovani potevano decidere di divenire chierici dell'istituzione dove erano cresciuti, oppure, nel terzo caso, migrare in cerca di fortuna presso altre istituzioni, sia religiose sia laiche⁷⁸⁴. La formazione universitaria, diversamente da quanto si potrebbe credere, non prevedeva un'estesa mobilità geografica, quanto piuttosto la scelta di un centro in cui stabilirsi per specializzarsi, questo perché, quantunque possibile, frequentare diverse accademie poteva rappresentare un costo non sostenibile, specie per i cantori che non potevano appoggiarsi ad una famiglia.

In questo caso, dunque, si può affermare che essere educati ai più alti livelli dipendeva soprattutto dal proprio background sociale. Certamente, alcuni *cantores* in questo rappresentano una straordinaria eccezione; Dufay era in effetti laureato in legge, così come Tinctoris, un curriculum riservato preferibilmente ai membri delle sole classi abbienti⁷⁸⁵. Un diverso curriculum particolarmente apprezzato era quello in teologia, presumibilmente in vista di una carriera all'interno delle istituzioni ecclesiastiche. Sempre in questa fase, non avendo ancora preso i voti ed essendosi allontanati dalle uniche figure autoritarie cui erano abituati, alcuni allievi poterono aprirsi ai piaceri mondani, poi coltivati per il resto della loro vita sia in forma dissoluta, sia con delle modalità più accettabili come nel caso dei cantori regolarmente sposati.

Comunque, i membri delle *scholae* giungevano in università con un bagaglio formativo eccellente, per cui, salvo un titolo di studi spendibile, il maggiore dei benefici cui potevano aspirare rimaneva la possibilità di prender parte a una rete sociale varia e articolata, in cui i figli della nobiltà si trovavano a stretto contatto con i discendenti dei ceti sociali più deboli,

⁷⁸⁴ A. E. Planchart, *Choirboys in Cambrai*, pp. 144-145.

⁷⁸⁵ M. Schuth, *Student mobilities and masculinities: the case of the empire north of the Alps in the Fifteenth Century, Travels and Mobilities in the Middle Ages. From the Atlantic to the Black Sea*, ed. M. O'Doherty, F. Schmieder, Turnhout, Brepols, 2015, pp. 245-263, p. 247.

i quali a loro volta avrebbero potuto essere accolti nelle stesse corti in cui i primi erano cresciuti.

III. Carriera

«Cicero ponit
in prologo *Quaestionum Tusculanarum*:
“Discebant id omnes nec qui nesciebat satis
excultus doctrina putabatur.».

(Johannes Tinctoris, *Opera theoretica*, II, pp. 176-177).

Tra XIV e XV secolo una serie di fattori tra cui la diffusione della moda polifonica e il rientro della corte pontificia a Roma favorirono il proliferare dei musicisti professionisti, cantanti e compositori che consideravano il far musica una vocazione di per sé sufficiente⁷⁸⁶. Se, infatti, ancora durante il Trecento i cantori apparivano nelle vesti di uomini con talenti diversi e una vasta istruzione, basti pensare a Philippe de Vitry e Guillaume de Machaut, entrambi chierici e segretari e solo marginalmente periti dell'*Ars Musicae*; con il secolo successivo la figura del musicista professionista, come Brunet o Josquin, per il quale la musica rappresentava una professione, si diffuse⁷⁸⁷.

Certamente, lo si è appena detto, l'influsso della curia pontificia a livello di *patronage* musicale aveva contribuito in modo decisivo alla diffusione della polifonia franco-fiamminga, e dunque all'aumento della richiesta di personale specializzato, al punto tale che per i figli della borghesia divenire cantori poteva configurarsi come una via privilegiata per emergere e salire di grado nella gerarchia sociale⁷⁸⁸. Eppure, per poter fare carriera era indispensabile, una volta terminati gli studi, allontanarsi dalla *schola* e rivolgersi alle due principali istituzioni capaci di mantenere e finanziare dei compositori: la Chiesa - o meglio le altre chiese - e le corti.

⁷⁸⁶ Si ritiene indispensabile chiarire che il termine *cantor*, all'interno della tradizione monastica, non designava il compositore, bensì un ufficio vero e proprio. In origine, gli incarichi del *cantor* non erano diversi da quelli dell'*armarius*, cioè il monaco addetto alla biblioteca. Col tempo, però, venne chiarificata la funzione del *cantor* che divenne, nella regola di Bernardo, il sostituto dell'abate, vale a dire l'unico in grado di dirigere gli aspetti rituali e musicali della comunità. Sull'ufficio del *cantor* si veda M. E. Fassler, *The office of the cantor in early western monastic rules and customaries: a preliminary investigation*, «Early Music History», 5 (1985), pp. 29-51.

⁷⁸⁷ A. E. Planchart, *Institutional politics and social climbing through music in Early Modern France*, *Institutionalisierung als Prozess*, pp. 115-152, pp. 117-118.

⁷⁸⁸ *Ivi*, pp. 138-139.

1. Cattedrali e luoghi di culto

Quando si prende in considerazione la figura del *cantor*, si deve necessariamente tenere in considerazione che lo status di ecclesiastico non rappresentava semplicemente un elemento di contorno all'interno del quale esercitare la propria arte; tutt'altro, l'esperienza del rituale e del canto piano, interiorizzata nel corso degli anni, plasmava profondamente sia la vita, sia le composizioni create per adornare le funzioni religiose.

Tenuto conto della pervasività del fatto religioso, se nella maggior parte dei *cantores* esaminati quello per la cattedrale era un impiego temporaneo in previsione di altri più prestigiosi, come si intuisce dagli stessi elenchi stilati all'interno delle istituzioni dove il ricambio dei *petit vicaires* (i *pueri*) appare assiduo, per altri, come ad esempio Denis de Hollain, entrare a servizio di una istituzione ecclesiastica significava sistemarsi definitivamente. Perfetto esempio di avanzamento per gradi nella gerarchia della cattedrale, Denis passò dal ruolo di studente a quello di vicario e successivamente di *magister puerorum*, mantenendolo fin quasi alla morte quando venne nominato canonico⁷⁸⁹. A ben vedere, però, diversi furono i piccoli che, una volta maturata la voce, si ritrovano ad occupare la posizione di maestri e tra i tanti si ricordano ad esempio Obrecht, Dufay, Tinctoris e Jean du Sart. A distinguerli da Hollain, allora, era il fatto che l'incarico di *magister* non veniva mantenuto per lungo tempo, rappresentando piuttosto un ulteriore passo verso il completamento del percorso formativo. In aggiunta, per riprendere quanto già detto in precedenza, lasciare la patria per inseguire la fortuna altrove non impediva poi di ritornare, magari dopo aver accumulato una buona quantità di prebende, ragion per cui, sebbene qui appaiano divise, le possibilità di lavorare per la Chiesa o per la corte non devono essere viste come inconciliabili; anzi, nei documenti notarili compaiono diverse richieste di permutate avanzate dai possessori di benefici di collazione del principe. Queste, scambiate con altre più vicine all'istituzione religiosa presso cui stavano rientrando, sarebbero servite a garantire una vecchiaia serena ai cappellani ormai anziani e desiderosi di trascorrere l'ultima parte della

⁷⁸⁹ A. E. Planchart, *Institutional politics and social climbing*, pp. 151.

loro vita in terra natia, magari circondati dall'affetto delle famiglie che avevano lasciato molti anni prima⁷⁹⁰.

Naturalmente, tra i cantori che decidevano di restare nella cattedrale, alcuni potevano venire chiamati a dirigere il rito, o a comporre delle opere per l'istituzione; all'opposto però, poteva succedere che l'insieme degli ecclesiastici si trovasse concorde nel rifiutare un candidato che aveva contribuito a educare, soprattutto se problematico. Il caso del canonico di Cambrai Robertus Sandewyn testimonia proprio questa possibilità. In un documento firmato anche da Dufay nel 1446, infatti, erano state raccolte le volontà di tutti i canonici concordi nel non voler promuovere Robertus, il quale nonostante tutto riuscì a ottenere l'incarico, provandosi fin da subito indegno. Oltre a non presentarsi alle celebrazioni, infatti, Sandewyn intratteneva una relazione con una donna sposata e aveva contratto debiti con il capitolo, la qual cosa era stata oggetto di diverse segnalazioni e, come ultimo gesto di disprezzo dopo anni di pessimi rapporti, i canonici furono concordi nel negargli le esequie⁷⁹¹. Tale episodio ricorda molto da vicino quello del più celebre Gilles Joye, anche lui problematico membro della comunità religiosa; eppure, diversamente da Sandewyn, Joye ottenne in morte non solo di essere celebrato, ma anche di essere sepolto all'interno della chiesa. A distinguerli, allora, dovette essere la bravura poiché, mentre Joye veniva riconosciuto come un abilissimo compositore, Robertus non poteva nemmeno sperare di ascoltare le sue composizioni, rifiutate dalla comunità per punirlo delle sue intemperanze. In sostanza, il vero discrimine tra il successo o meno, all'interno, era solamente il talento. Ora, fatti salvi i due napoletani ai quali vennero donate delle cattedre vescovili, o Ockeghem, divenuto grazie al re di Francia tesoriere di Tours, si ritiene di poter affermare che chi decideva di dedicare la propria vita alla preghiera lo faceva senza speranza di gloria, ma piuttosto con la consapevolezza di aver trovato un impiego sicuro, ben remunerato e

⁷⁹⁰ Tale prassi, che può essere considerata una sorta di passo obbligato, ha permesso in più di un caso di identificare la diocesi di provenienza dei compositori.

⁷⁹¹ La vicenda è riportata in A. E. Planchart, *Concerning Du Fay's Birthplace*, «Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap», 54 (2000), pp. 225-230, p. 229.

degnò di rispetto⁷⁹². Ai più coraggiosi non restava altra strada se non rivolgersi alle corti dei principi.

2: Corti

Per avere un'idea di come un cantore potesse essere ingaggiato a corte, è sufficiente riprendere il poema autobiografico di Soest e leggere dal punto in cui il duca di Cleves venne ad ascoltarlo:

*“Subito dopo arrivò il duca di Cleves;
Lui stesso ascoltò la mia voce –
Gli fece davvero piacere; proprio lui
Dopo un momento mi chiamò nella sua camera
E disse: “Mio piccolo caro,
Desideri stare con me? Potrei
fare di te un gentiluomo”.
“Sì, signore!”, risposi senza indugio.
Poi mi prese per mano per guidarmi
dal suo cappellano – lui solo
Era vicino al Duca – e disse
“Portalo via di nascosto, sconosciuto,
In modo che non si diffonda alcuna voce
Che ora ho questo ragazzo con me
Che terrò con me fino a quando
Giacerò nel basso della mia tomba. Procuragli dei bei vestiti
Prenditi cura di lui
È davvero la mia volontà”. Allora fui felice,
Nel profondo del mio cuore, di essere almeno
caro a un così gran gentiluomo⁷⁹³.”*

Il giovane cantore era stato precedentemente avvicinato da un menestrello, il quale aveva provato a rapirlo, per fortuna senza successo dato che i soldati lo avevano riportato a casa. Una volta al sicuro, giunse il duca di Cleves, curioso di ascoltarlo e, trovandolo

⁷⁹² Ci si riferisce a Jean de Mesnil e Pierre d'Alamanon.

⁷⁹³ K. Pietschmann, S. Rozenski, *Singing the Self*, p. 154. Si è già avuto modo di vedere, nel primo capitolo, quanto i doni, anche in forma di stoffe preziose, fossero parte integrante del salario dei cantori, ragion per cui non si insisterà oltre. Resta comunque chiaro che rimarcare la necessità, da parte del signore, che il suo nuovo pupillo fosse ben vestito, si legava alla funzione di rappresentanza svolta dai cappellani tutti.

particolarmente dotato, decise di prenderlo sotto la sua ala per fare di lui un gentiluomo. Tale affermazione, che trova riscontro nella nomina a *familiars* o consiglieri di molti dei cantori del Quattrocento, rappresenta la prova di quanto l'incontro con il giusto mecenate potesse cambiarne la vita; inoltre, la frase "Poi mi prese per mano per guidarmi/ dal suo cappellano – lui solo/ Era vicino al Duca" prova l'effettiva vicinanza dei *cantores* al principe. Certamente erano possibili altre vie per arrivare a corte, e come si è avuto modo di vedere un ruolo importante lo giocavano gli stessi *cantores* impegnati nel reclutamento dei membri delle cappelle dei loro signori; nondimeno, questo episodio evidenzia perfettamente come l'essere notato grazie al proprio talento musicale fosse ormai divenuto una pratica diffusa. Si deve tuttavia prestare attenzione. A questa altezza cronologica essere compositore non era ancora una professione compiuta, e il termine implicava solamente l'atto del far musica; dunque, anche il prestigio collegato all'incarico non dipendeva tanto dalla pratica, quanto dalla vicinanza al centro del potere, o ancora alla funzione liturgica, essa sì in grado di innalzare il singolo al di sopra della massa dei cortigiani⁷⁹⁴.

Giunti a far parte delle corti, ai membri delle cappelle musicali si aprivano diverse possibilità. Alcuni, più numerosi nel XIV secolo e agli inizi del XV, entravano nelle cappelle musicali e, incarico dopo incarico, riuscivano a diventare i maestri delle istituzioni, un compito che portava con sé diversi onori, tra cui quello di divenire segretario o consigliere; la maggioranza passava molti anni in un unico centro, spesso con un salario modesto e senza grandi pretese; altri si fermavano giusto il tempo di sbrigare i propri affari, per poi rientrare in patria e riprendere posto tra i cappellani; altri ancora iniziavano una sorta di caccia, inseguendo la corte che avrebbe meglio potuto ricompensarli. Questi ultimi, in particolare, in origine migravano non per denaro, ma semplicemente perché le loro abilità non avevano ancora avuto modo di essere sfruttate. Una volta diffusa la moda polifonica, però, l'unico motivo per spostarsi divenne cercare una fonte migliore di guadagno, spesso sotto forma di prebenda.

Avendo già analizzato nella prima parte il sistema dei benefici, il suo funzionamento e la sua importanza nel processo di crescita della condizione sociale dei *cantores*, non si crede

⁷⁹⁴ R. C. Wegman, *From Maker to Composer*, p. 438.

utile riproporlo; invece, si ritiene più interessante segnalare un passaggio della fine del XV secolo, tratto dalle Annotazioni sul Nuovo Testamento di Erasmo e incentrato proprio sull'eccessiva prodigalità dimostrata nei confronti dei cantori: "*Quaeso te ut rationem ineas, quot pauperes de uita periclitantes, poteant ali cantorum salarjis?*"⁷⁹⁵. Nel contesto, avendo analizzato le pratiche di retribuzione e avendo chiaro quanto potevano ottenere i cappellani, un brano come quello del teologo olandese appare quantomeno anacronistico. Sebbene infatti le dinamiche sociali ed economiche poste in essere tra XIV e XV secolo avessero prodotto un impatto significativo sugli stipendi e sui benefici ecclesiastici, è altrettanto vero che i soggetti del presente studio, non diversamente da artigiani e artisti, potevano trovarsi in condizioni economiche considerevolmente eterogenee, con alcuni che godevano di stipendi e benefici ecclesiastici generosi, altri costretti a competere per guadagnarsi da vivere, e una maggioranza posta nel mezzo con uno stipendio da cappellano⁷⁹⁶.

Allo stesso modo, bisognerà prestare attenzione ed evitare di considerare le somme di denaro come un metro di giudizio del valore dato dai principi ai loro cantori. Il fatto che Josquin guadagnasse solo cinque ducati al mese a Milano e otto a Roma, ad esempio, non implicava né che i suoi mecenati fossero ciechi di fronte al suo talento né che le sue capacità fossero in qualche modo latenti o non sviluppate. Al contrario, oltre al salario Josquin riceveva diverse provviste per benefici, doni o altri privilegi, e come lui i suoi colleghi⁷⁹⁷. Di converso, il suo successivo compenso annuo di duemila ducati a Ferrara era stato pensato per ovviare all'assenza di prebende, vuoi perché Josquin preferiva evitare le difficoltà amministrative legate alla riscossione dei benefici, vuoi perché Ercole non aveva nulla da potergli destinare. Questo fattore, che si ripercuoteva sul generale meccanismo di *patronage* per cui ad essere favoriti erano i centri in grado di elargire il maggior numero di prebende

⁷⁹⁵ R. C. Wegman, *The Crisis of Music*, pp. 161-165.

⁷⁹⁶ Ci si limita a ricordare la vicenda degli sfortunati cantori in cerca di fortuna a Milano, cacciati e privati dei mezzi per vivere dopo aver tradito la fiducia del re di Napoli.

⁷⁹⁷ Si è detto più sopra come la possibilità di ottenere benefici dipendesse dalla condizione alla nascita. Qui se ne vedono gli effetti sui centri di impiego.

rende palese ciò che si poteva già aver intuito, cioè che l'importo dello stipendio, nella scelta del mecenate, era decisamente meno rilevante delle prebende in suo possesso⁷⁹⁸.

Se di una evoluzione della posizione del cantore all'interno del sistema corte si può parlare, essa emerge proprio dal dato economico. A differenza della tradizione del tardo Trecento, infatti, il compositore "moderno" era capace di sostentarsi grazie unicamente alle sue competenze musicali, senza dover contemporaneamente svolgere incarichi di tipo amministrativo come quelli che sono stati evidenziati, per esempio, per la Borgogna. I rendiconti, pur se incompleti, sono sufficienti a documentare tale passaggio che risulta ancor più evidente dalla seconda metà del XV secolo, quando compositori del calibro di Josquin cominciavano a muovere i primi passi nel mercato del lavoro.

5. Conclusioni

In conclusione, avendo potuto osservare come, dal XIV secolo al XV, gli incarichi collaterali dei cantori vennero via via a diradarsi, si ritiene di poter affermare che la loro mobilità sociale si restrinse durante il XV secolo, in concomitanza con l'insorgere di una più precisa professionalità che non necessitava di appoggiarsi a delle competenze ulteriori. Di questa condizione i cantori seppero approfittare benissimo, sfruttando la propria posizione a corte per raccogliere benefici in vista di un rientro in seno alla propria istituzione di formazione. Dopotutto, le stesse *maîtrise* divennero uno dei motivi alla base della mobilità geografica, poiché il discrimine tra una vita agiata e una di stenti non riguardava principalmente le competenze musicali, piuttosto l'esistenza di una domanda da parte di chi possedeva una cappella musicale.

Sostanzialmente però, la spinta a migrare giungeva dalle aree a forte vocazione educativa, come la Francia e la Borgogna, in cui le istituzioni non riuscivano a dare lavoro a tutti, sia perché le loro risorse erano limitate, sia anche a causa della concorrenza, ragion per cui le migrazioni di tipo economico una volta terminato il percorso di studi, per i cantori, diventavano imprescindibili. Due erano le possibilità: trovare una nuova cattedrale a cui

⁷⁹⁸Antoine Brumel, uno dei successori di Josquin come maestro di cappella a Ferrara, aveva salario più tradizionale costituito da mille ducati, un beneficio di 100 ducati e spese di viaggio, per un totale simile alla somma percepita da Josquin. C. Reynolds, *Musical Careers, Ecclesiastical Benefices*, pp.88-89.

unirsi, o diventare i cappellani dei signori laici. Nel primo caso, ben visibile attraverso le carte della Sainte Chapelle, gli ormai *ex pueri* progredivano gradualmente nella gerarchia ecclesiastica, ma mai fino a livelli di vero potere, eccezion fatta per Ockeghem, il quale però era supportato dal re di Francia.

Per i più ambiziosi, invece, la moda della polifonia franco-fiamminga aveva creato le condizioni perché le loro specifiche competenze musicali divenissero assai richieste, generando un incremento ulteriore della domanda di esponenti d'Oltralpe.

PARTE TERZA:

Uscire dall'anonimato: la costruzione della fama

Introduzione

*«Stat sua cuique dies
breve et irreparabile tempus Omnibus est vitae
sed famam extendere factis, Hoc virtutis opus.»*
(Virgilio, *Aeneis*, X, p. 467)

“Traceo plurimos musicos eximiis opibus dignitatibusque donatos, quoniam et si honores ex his adepti sunt, fame immortalis quam primi compositores sibi extenderunt, minime sunt conferendi”, così Johannes Tinctoris, celebre teorico del tardo Quattrocento, ammoniva i compositori della sua epoca, considerati troppo assuefatti alla fama e dunque distanti dai veri musicisti, ossia i compositori delle prime generazioni⁷⁹⁹. Ad urtare la sensibilità di Tinctoris non era il talento dei colleghi, quanto piuttosto il loro atteggiamento nei confronti dell’essere conosciuti e riconoscibili, insomma famosi.

Aperto un qualunque dizionario di lingua latina, si può leggere come il termine “fama” indichi tanto l’atto di essere oggetto (in positivo o in negativo) di discorso, quanto l’essere riconosciuto a livello più o meno popolare⁸⁰⁰. Visibilità, attenzione, status, ma anche potere, capitale simbolico, autopromozione e capacità di generare un indotto, sono tutti aspetti influenzabili dal medium della celebrità, a sua volta aspetto centrale della vita sociale moderna, in cui contribuisce alla strutturazione del complesso delle tecnologie massmediatiche⁸⁰¹. Seguire l’evoluzione della celebrità significa osservare un insieme di forze che possono essere sociali, politiche, tecnologiche, economiche o anche culturali, interagire tra di loro e, talvolta, collidere. Tali spinte, intersecandosi, creano delle connessioni tra fama e società utili a suggerire nuovi orizzonti di ricerca come quelli relativi ai meccanismi della notorietà, sfociati ad esempio nei lavori sul gusto e la sua natura, sulle

⁷⁹⁹ A. Seay, *Tinctoris Opera theoricæ*, II, pp. 176-177.

⁸⁰⁰ Si rimanda al lavoro di Gianni Guastella per l’etimologia e le diverse implicazioni del termine. G. Guastella, *Word of Mouth: Fama and Its Personifications in Art and Literature from Ancient Rome to the Middle Ages*, Oxford, Oxford University Press, 2016, pp. 53–65. Per quanto riguarda invece un termine che spesso è sinonimo di fama, l’Oxford English Dictionary identifica il primo uso registrato della parola celebrità intorno al 1400, quando venne impiegato da Chaucer, autore del celebre poema allegorico *The House of Fame*, J. C. Fumo, *‘Ancient Chaucer: Temporalities of Fame’*, *Chaucer and Fame: Reputation and Reception*, ed. C. Nall, I. Davis, Boydell & Brewer, 2015, p. 202.

⁸⁰¹ R. van Krieken, *Celebrity Society: The Struggle for Attention*, Londra, New York, Routledge, 2018, pp. 10–13.

strategie di autopresentazione, e ancora sui processi di mimesi con l'ambiente da cui la celebrità ha origine. Si tratta in altri termini di osservare la fama nel suo essere "pratica di creazione di senso in cui le principali risorse di significato sono le celebrità"⁸⁰². Riferimenti al sé e alla propria bravura, dunque, non mancarono di essere esternati, di diventare prodotti anche artistici, tutti accomunati dalla volontà di testimoniare la consapevolezza dell'autore di aver creato qualcosa, ed è osservando i risultati di tali elaborazioni che sarà possibile ottenere preziose informazioni su quali aspetti fossero ritenuti meritevoli di essere proiettati al pubblico dagli stessi committenti-produttori.

Per quanto riguarda le modalità di propagazione della celebrità, Lilti ha fornito un esempio particolarmente interessante e utile ai fini della presente trattazione. Osservando Voltaire, chiaro esempio di personaggio celebre, e analizzandone la carriera, l'autore non può fare a meno di notare: "*Clearly what distinguished Voltaire from other great writers was the fact he was not just a famous name; he was also a famous face. There were numerous portraits of him, as well as busts and engravings, and they had increased since 1760*"⁸⁰³. Vedere il personaggio quindi, ad esempio attraverso un suo ritratto, o nel caso dei compositori ascoltarne la musica, costituiva un incentivo alla popolarità degli stessi, non diversamente da quanto accade oggi. Naturalmente l'ambiente in cui si muovevano le personalità note, in questo caso i cantori, non può essere tralasciato in quanto la diffusione della loro notorietà avveniva appunto grazie all'ambiente frequentato. Annesse alle corti oppure alle istituzioni religiose, le cappelle musicali dove si esibivano i periti della musica avevano l'indubbio vantaggio di godere della vicinanza dell'*élite*, e di partecipare a quella che Norbert Elias ha definito la

⁸⁰² O. Driessens, *Theorizing Celebrity Cultures: Thickenings of Media Cultures and the Role of Cultural (Working) Memory*, «Communications», 39 (2014), pp. 109-127, p. 115. La *celebrity culture*, benché relativamente recente, ha prodotto diverse sintesi e studi più specifici. Un esempio è la collana *Celebrity Studies* edita da Routledge. In generale, gli studi si sono focalizzati sull'età moderna ed ancor più contemporanea, tralasciando i secoli precedenti. Si vedano ad esempio: A. Lilti, *The invention of celebrity*; P. D. Marshall, *The Celebrity Culture Reader*, Londra, Routledge, 2006. Dedicato alla strutturazione sociale della celebrità è il contributo di A. Elliott, R. Boyd, *Celebrity and Contemporary Culture: A Critical Analysis of Some Theoretical Accounts*, *Routledge handbook of celebrity studies*, ed. A. Elliott, Londra, New York, Routledge, 2018, pp. 3-26; G. Turner, *Approaching Celebrity Studies*, (Disponibile all'URL: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/19392390903519024>)

⁸⁰³A. Lilti, *The Invention of Celebrity*, p. 51.

"società di corte"⁸⁰⁴. Intesa come specifica strutturazione di rapporti sociali, la corte rappresentava in effetti una società su scala ridotta in cui un portato culturale come la celebrità poteva svolgere un ruolo decisivo nella costruzione della comunità stessa, che nel gruppo e nei suoi idoli si riconosceva. In qualità di entità atta al consumo di beni, la corte influenzava i media come pittura, musica o letteratura, ne controllava la diffusione e ne favoriva la produzione. Ingenerando un circolo virtuoso, dove un gruppo ristretto partecipava al processo di creazione della celebrità del singolo, per esempio commissionandogli opere, il patrono e il suo *entourage* erano a sua volta resi celebri dal network che l'artista generava. Infatti, se è vero che un creativo poteva trovarsi a cambiare ambiente in cerca di guadagni o condizioni migliori, altrettanto vero è che coloro i quali godevano della benevolenza di un principe erano soliti dedicargli opere encomiastiche per celebrarne la liberalità, favorendo in questo modo la diffusione della buona reputazione del loro patrono, in modo che ad essere propagate fossero le immagini di entrambi, autorità e autore⁸⁰⁵.

Filtrati poi negli strati inferiori della società, i meccanismi di autopresentazione della nobiltà sarebbero stati accolti e ulteriormente elaborati per adattarli alle nuove esigenze⁸⁰⁶. Naturalmente anche i cantori si trovarono a recepire le strategie impiegate dalla borghesia, sfruttando ad esempio la ritrattistica commemorativa, oppure le composizioni musicali encomiastiche che erano soliti comporre per i potenti, con l'intento sia di significare alla società una nuova condizione, quella di professionisti, sia di dichiarare l'avvenuto miglioramento di *status*, particolarmente sentito per i figli naturali. Le immagini, così come la musica nei riti, svolgevano in questo processo una funzione simile essendo in ogni caso

⁸⁰⁴ Pur se il testo si riferisce a un periodo posteriore a quello preso in analisi, la corte barocca appare simile in molti aspetti a quella tardo medievale, per cui le considerazioni espresse nel testo si ritengono valide. N. Elias, *La società di corte*, Bologna, Il Mulino, 1980.

⁸⁰⁵ G. Turner, *Approaching Celebrity Studies*, pp. 14-16.

⁸⁰⁶ C. Sorba, *Tra spettacolo e politica: la celebrità e i suoi dispositivi*, «Società e storia», 165, 3 (2019), pp. 623-628. Sul teatro e la costruzione della celebrità si vedano I. Ward, *Fairyland and Its Fairy Kings and Queens*, «Journal of Historical Sociology», 14 (2001), pp. 1-20. Nuovo luogo privilegiato per la sperimentazione di dispositivi culturali di interpreti e compositori, l'arena teatrale si sarebbe trovata erede anche del fenomeno della celebrità. A lato, anche in ambito pittorico la borghesia si appropriò dei modelli della nobiltà introducendo sfumature formali e compositive personali, come mostra sempre il caso dei dittici devozionali, I. 06/11/2023 22:25:00

il prodotto delle attività e dei gusti delle classi medio-alte, riflettendo al contempo innovazioni artistiche attraverso espressioni di pietà e devozione religiosa.

La terza parte è perciò divisa in due grandi sottosezioni: la prima dedicata alle composizioni e alle opere create dai cantori per sé stessi o i membri della loro comunità; la seconda si rivolge invece alle opere di altro tipo, in particolare sepolture e ritratti, prodotte o commissionate sempre dai cantori in memoria di sé stessi. Questi prodotti culturali aiutano a meglio comprendere sia come i *cantores* si volessero posizionare all'interno della società, sia quali aspetti della loro professionalità intendessero esaltare, e quali invece ritenessero poco utili nonostante la fama che avevano procurato loro.

A margine, si ritiene di dover avvertire il lettore dell'assenza, se non per qualche breve cenno, di testi o poemi composti da cortigiani in onore dei protagonisti del presente studio, come ad esempio potrebbe essere la deplorazione scritta da Cretin per Ockeghem⁸⁰⁷. Lungi dall'essere una dimenticanza, questa precisa scelta si rende necessaria per permettere di presentare esclusivamente il punto di vista dei soggetti, tralasciando dunque quello "sui" soggetti. Per lo stesso motivo, le critiche insorte sul finire del XV secolo riguardo alla pratica polifonica e ai suoi esecutori, in particolare quelle mosse da Erasmo o Savonarola, non verranno prese in considerazione in quanto non scaturite direttamente dal gruppo sociale, sebbene vada osservato come fama e ricchezza vengano spesso chiamate in causa nelle trattazioni sul tema⁸⁰⁸.

⁸⁰⁷ L'assenza dell'autobiografia in versi di Johannes von Soest è invece dovuta al fatto che il compositore non prestò servizio in nessuna delle corti oggetto di questo studio. Data comunque l'importanza del componimento, si segnala lo studio ad esso dedicato per un eventuale approfondimento, K. Pietschmann, S. Rozenski, *Singing the Self*, pp. 119-159.

⁸⁰⁸ Per ulteriori analisi si veda R. C. Wegman, *The crisis of music in early modern Europe*.

1. La consapevolezza della fama

«*Quis enim Johannem Dunstaple, Guillelmum Dufay, Egidium Binchois, Johannem Okeghem, Anthonium Busnois, Johannem Regis, Firminum Caron, Jacobum Carlerii, Robertum Morton, Jacobum Obrecht non novit?* »
(Johannes Tinctoris, *Opera theoretica*, II, 176–77)

1.1 L'autoreferenzialità in musica: composizioni che parlano di compositori

Nel caso della musica prodotta dai cantori durante il XV secolo, i riferimenti al sé possono essere espressi sia attraverso esplicite citazioni nei brani, ad esempio la menzione dei nomi di cantori per esteso, o anche in forma di acrostico, sia incorporando parti delle composizioni di altri all'interno delle proprie, come nel caso delle messe a *cantus firmus*⁸⁰⁹. A volte custodi di importanti indizi biografici, queste composizioni riflettono le potenziali connessioni tra i produttori nonché le preferenze in fatto di musica degli ambienti dei committenti⁸¹⁰. Non solo, prosaicamente parlando la crescita della domanda di composizioni polifoniche e mottetti divenne una componente importante per la stabilità finanziaria dei cantori, i quali si vedevano pagare in denaro o appezzamenti di terra lo sforzo creativo compiuto, e per i quali, dunque, comporre divenne ben presto un elemento fondamentale per la sussistenza⁸¹¹. Attraverso l'analisi di composizioni autoreferenziali è oltretutto possibile dimostrare come le identità di musicisti e professionisti venissero espresse attraverso il mezzo sonoro, e come queste fossero intimamente connesse alle pratiche devozionali del XV secolo. Interessanti soprattutto per il senso di *élite* artistica che invocano, tali opere si riconoscono in maniera sporadica anche prima del XV secolo, come ad esempio in Machaut, ma si fanno più strutturate ed esplicite nel secolo successivo arrivando a includere elenchi di cantori, come nel caso di *Nove cantum melodie* composto da Binchois per

⁸⁰⁹ Il *cantus firmus* è la melodia preesistente che, nella musica polifonica, funge da base al gioco contrappuntistico delle voci superiori. Tratto generalmente dal canto piano liturgico, andò via via allargandosi ad altre fonti sacre e perfino alle canzoni profane, come ad esempio nella messa “*Se la face ay pale*” di Guillaume Dufay del 1452.

⁸¹⁰ Nel 2021 è stato pubblicato un volume che racchiude molti degli spunti che si volevano analizzare in questo paragrafo. Per correttezza si ritiene dunque di segnalare che gran parte del lavoro presentato, in particolare nel paragrafo sulla consapevolezza della fama, è già stato oggetto di studio in J. D. Hatter, *Composing Community*.

⁸¹¹ *Ivi*, p. 21.

il battesimo del figlio del duca di Borgogna⁸¹². Poter osservare questi brani nel contesto culturale e musicale può essere di conseguenza utile per comprendere le dinamiche sociali all'interno dei gruppi.

Nel suo lavoro dedicato alla *self-reference* dei cantori del tardo Medioevo, Jane Hatter ha posto particolare attenzione alla presenza di nomi di compositori all'interno delle opere coeve, individuando in due mottetti di Guillaume Dufay degli esempi significativi. *Fulgens iubar* e *Ave regina celorum*, comprendono diversi elementi autoreferenziali, tra cui l'uso della prima persona plurale per riferirsi direttamente agli esecutori, e la citazione, in acrostico, del collega Pierre de Castel⁸¹³. A destare particolare interesse è però il secondo mottetto, *Ave regina celorum*, pensato per accompagnare il compositore nel giorno della sua morte, come specificato dalle volontà testamentarie dello stesso⁸¹⁴. Assimilabile a una personale preghiera votiva da recitarsi durante il momento della compieta, il brano rappresenta di fatto il testamento in musica di Dufay, che vi compare nella *secunda pars*:

*“Gaudes gloriosa
Super omnes speciosa.
Miserere supplicanti **Du Fay**
Sitque in conpectu tuo mors eius speciosa
Vale, valde decora
Et pro nobis semper Christum exora.
In excelsis ne damnemur miserere nobis
Et juva ut in mortis hora
Nostra sint corda decora⁸¹⁵.”*

Stando a Hatter, questo testo in particolare dimostrerebbe l'esistenza di un passaggio, all'interno della cappella musicale di Cambrai, da una dimensione individuale a una collettiva, rilevabile nell'uso della forma plurale qui sottolineata; e che Dufay si rivolgesse

⁸¹² Per Machaut e la sua opera si può parlare dell'impiego di uno schema compositivo proprio ripetuto, per esempio nel celebre *Ma fin est mon commencement*, a riguardo si veda E. V. Leach, *Guillaume de Machaut: Secretary, poet, musician*, Leuven, Leuven University Press, 2011. Per una discussione sul brano di Binchois invece *The sacred music of Gilles Binchois*, ed. Philip Kaye, Oxford, Oxford University Press, 1992, p. 222 e seg.

⁸¹³ *Ivi*, p. 27 e seg.

⁸¹⁴ Il testamento è riportato integralmente in J. Houdoy, *Histoire artistique de la cathédrale de Cambrai, comptes, inventaires et documents inédits*, Parigi, Morgand et Fatout, 1880, pp. 409-414.

⁸¹⁵ J. D. Hatter, *Composing Community*, pp. 35-42. Il mottetto è riportato a p. 38.

ad un gruppo ben preciso è testimoniato ancora una volta dalle sue ultime volontà in cui, non diversamente da altri obiti del periodo, indica la necessità di un diverso *ensemble* per l'esecuzione dell'*Ave regina*, composto nella parte superiore dai soli *pueri cantores* accompagnati dal maestro⁸¹⁶. In questo modo, il celebre compositore di Cambrai manifestava la volontà di essere circondato dai suoi eredi, i *pueri* così come dai suoi fratelli, in più, unendo la preghiera personale a una di più ampia portata, si incaricava della salvezza della sua comunità fin dopo la morte⁸¹⁷. Per tali motivi, il mottetto *Ave regina* può essere considerato una sorta di autoritratto in cui tradizione e innovazioni si fondono per dare origine a una narrazione salvifica che riflette i personali interessi e le speranze del compositore, ma che al contempo certifica l'esistenza di un'idea di gruppo sociale coeso, da salvaguardare allo stesso modo di come le corporazioni si incaricavano della salvaguardia delle anime dei loro affiliati.

Oltre ai mottetti di Dufay, sono comunque almeno sette le opere, realizzate a partire dal 1450 c.a., in cui, diversamente da quanto avveniva in precedenza, i riferimenti ai cantori compaiono quasi senza la menzione di un patrono⁸¹⁸. In questi brani, attraverso il riferimento diretto a dei cantori o all'atto del "far musica" gli autori riuscirono a creare delle vere e proprie orazioni musicali riferite non al singolo, quanto piuttosto alla classe dei *cantores*, assimilabile quasi ad una corporazione. Il nome, in particolare, assume nel testo un ruolo centrale sia in un'ottica commemorativa, sia anche per una nascente idea di autorialità, dunque di professionalità, sebbene non ancora pienamente scissa dalla componente comunitaria. Nel caso del mottetto *Omnium bonorum plena*, composto da Loyset Compère negli anni Settanta del Quattrocento, a parte l'impiego del *tenor* della *chanson* "De tous bien pleine" di Hayne van Ghizeghem, si può osservare una sorprendente quantità di nomi celebri, tutti raccolti nella *secunda pars*:

"*Omnium bonorum plena*,

⁸¹⁶ "Quo hymno finito pueri altaris, una cum magistro eorum et duobus ex sociis, inibi similiter presentes decanent motetum meum Ave regina caelorum pro quo eis lego XXX solidos", J. Houdoy, *Histoire artistique*, p. 410.

⁸¹⁷ J. D. Hatter, *Composing Community*, pp. 40-41.

⁸¹⁸ Volendo escludere riferimenti encomiastici, non si parlerà del già citato *Nove cantum melodie*, poiché appunto legato alla dinastia dei duchi di Borgogna.

*peccatorum medicina,
cujus proprium orare
est atque preces fundare,
Pro miseris peccantibus
a Deo recedentibus
funde preces ad Filium
pro salute canentium.
Et primo pro **G. Dufay**
pro quo me, mater, exaudi
luna totius musicae
atque cantorum lumine.
pro **Jo. Dussart, Busnois, Caron,**
magistris cantilenarum
Georget, de Brelles, Tinctoris,
cimbali tui honoris,
ac **Okeghem, des Pres, Corbet,**
Hemart, Faugues et Molinet
atque Regis omnibusque
canentibus, simul et me
Loyzet Compere orante
pro magistris puramente;
quorum memor virgo vale
semper Gabrielis ave.
Amen⁸¹⁹.”*

Sebbene molti dei personaggi citati siano legati a Cambrai, per altri il discorso è più sottile, poiché se un collegamento ci fu esso dovette essere assai tenue, se non addirittura nullo, ragion per cui la menzione di così tanti compositori lascia adito di immaginare l'esistenza di una comunità "internazionale", intendendo con questo termine la diffusione sul territorio europeo dei soggetti, alcuni dei quali sono stati analizzati nei paragrafi relativi ai quattro centri musicali oggetto di questo studio. L'indicazione, a lato, di esponenti dell'*Ars musicae* appartenenti alla generazione precedente, come appunto Dufay, permette di accertare la persistenza di una memoria del singolo artista, la cui opera e il cui talento venivano ricordati e celebrati come degni della salvezza eterna. Per questo è altresì importante evidenziare l'autoreferenzialità di Compère, poiché la sua richiesta di una preghiera personale

⁸¹⁹ Il testo è riportato in J. D. Hatter, *Composing Community*, pp. 65-66.

restituisce al testo una doppia narrazione in cui la comunità trova espressione senza per questo prevaricare l'autore, sia esso un maestro come Dufay, oppure un allievo come Compère⁸²⁰.

Parla di un inequivocabile rapporto tra genitore e progenie il brano di Busnoys ispirato a Johannes Ockeghem, suo maestro di composizione durante gli anni di studio. *In hydraulis* si caratterizza infatti per lo smaccato elogio a Ockeghem, paragonato addirittura a Pitagora e presentato come suo padre e vera immagine di Orfeo:

*"In hydraulis quondam Pythagora
Admirante melos phtongitates
Malleorum secus is equora
Per ponderum inequalitates
Adinvenit muse quidditates
Epitritum ast hemioliam
Epogdoum duolam nam perducunt
Tessaron menthe convenientiam
Nec non phtongum et pason adducunt
Monochordi dum genus conducunt
Hec Ockeghem cunctis qui precinis
Galliarum in regis latria
Practiculum tue propaginis
Arma cernens quondam per atria
Burgundie ducis in patria
Perme Busnoys illustris comitis
De Chaurolis indignum musicum Saluteris tuis pro meritis
Tanquam summum Cephas tropidicum
Vale verum instar Orpheicum!⁸²¹"*

La necessità di creare una genealogia musicale che, attraverso il merito del padre legittimi il talento compositivo del figlio, si configura quasi come parte di un *curriculum*, grazie al quale l'ascoltatore poteva meglio cogliere quanta perizia doveva esserci nell'opera di chi

⁸²⁰ Per considerazioni riguardo gli aspetti compositivi del brano si rimanda a J. D. Hatter, *Composing Community*, pp. 62-74.

⁸²¹ Per la trascrizione e un'accurata analisi dei testimoni del brano si veda D. R. Howlett, *Busnois' motet "In hydraulis": an exercise in textual reconstruction and analysis*, «Plainsong and medieval music», 4 (1995), pp. 185-191.

aveva avuto cotanto maestro⁸²². Forse più sottile da intravedere, sebbene altrettanto pregnante, il parallelismo intessuto tra il regno di Francia e il ducato di Borgogna, qui rievocati in qualità di mecenati dei due compositori, eppure, secondo la logica di Busnoys, equiparabili a un padre (Francia) e un figlio (Borgogna)⁸²³.

Oltre che per salvare la propria anima, le preghiere alla Vergine potevano essere cantate affinché ne proteggesse lo strumento di lavoro, cioè appunto la voce. Sono due i mottetti a porsi in quest'ottica. Si tratta di *Sile fragor*, composto da Compère, e *Illibata dei virgo nutrix* di Josquin Desprez. Creato prettamente per una dimensione comunitaria, *Sile fragor* manca di riferimenti a singoli personaggi, sostituiti dall'impiego di forme plurali come "nos", "nostris" oppure "psallimus":

*"Sile fragor ac rerum tumultus,
fuge pavor qui pectore raucus anhelas.
Psallere nos sine et nostros aequare modos.
Urget amor musae opprimens iurgia irae,
cum ecclesia resonat dulcore carminis nostris
et voces solidae audientium aures demulcent.
Suscipe deitatis mater vocum praecordia nostra
et nato refunde vota, quae psallimus omnes.
Nunc fontem adire decet quo Bacchus insedet ipse
et discedat lymphæ liberos dum carpimus rivos.
Amen⁸²⁴."*

Specialissimo nel suo concretizzare le paure di Compère, il brano appare estremamente terreno nel suo richiamo all'ansia che preclude una prestazione, in questo caso canora, rendendo di fatto più umano il compositore, preoccupato di non armonizzare la sua voce con quella dei colleghi. Quanto al mottetto di Josquin, la sua notorietà in ambito

⁸²² Per una discussione più compiuta si rimanda a P. Higgins, *Lamenting 'Our Master and Good Father'*. L'autoreferenzialità e l'orgoglio di Busnoys emergono anche in un altro mottetto, *Anthoni usque limina*, che riporta appunto il nome del compositore, sebbene traslitterato in quello dell'eremita biblico, in apertura.

⁸²³ Il brano venne composto nel 1467, all'indomani della guerra del Bene pubblico per cui richiamare un rapporto solido come quello tra padre e figlio poteva forse voler significare la speranza di una pace duratura.

⁸²⁴ Il testo è riportato in J. D. Hatter, *Composing Community*, p. 86. Nella trascrizione è riportata anche una variazione nell'ultima parte: "Tu sacrum templum, tu fons uberrimus ille es cuius inexhaustam detrahit unda sitim".

musicologico si deve alla presenza del nome dell'autore in acrostico nella prima parte, dove viene ripreso il tema della voce e della sua importanza per la preghiera:

*“Illibata Dei virgo nutrix
Olympi tu regis o genitrix
Sola parens verbi puerpera
Quae fuisti Evae reparatrix
Viri nephas tuta mediatrix
Illud clara luce dat scriptura
Nata nati alma genitura
Des ut laeta musarum factura
Prevaleat hymnus et sit ave
Roborando sonos ut guttura
Efflagitent laude teque pura
Zelotica arte clament Ave.⁸²⁵”*

Non diversamente a quello di Compère, il testo di Josquin mescola, dunque, elementi della mitologia classica e della cristianità per comporre una preghiera salvifica non solo della sua anima, bensì anche di quella dei cantori tutti, un gesto ancor più speciale se accostato alle fonti relative al carattere di Desprez, giudicato da molti poco incline alla vita della comunità, ma molto ben disposto nei confronti del denaro⁸²⁶. Dedicato proprio al soldo, o meglio alla sua mancanza, il brano *Ce povre mendiant* appartiene al genere del “mottetto-chanson”, che si caratterizza per la mescolanza delle lingue volgare – in questo caso il francese – e latino:

*“Fortune d’estrangle plummage.
Pauper sum ego, et in laboribus a juventute mea;
Exaltatus autem, humiliatus sum et conturbatus.
Pauper sum ego.
Ce povre mendiant pour Dieu
N’a benefice ni office,
qui ne luy vault ou soit propice*

⁸²⁵ Per una interessante discussione riguardo la compenetrazione di elementi cristologici e mitologici, oltre che per il testo e la sua analisi, si rimanda a S. Belić, *Between the Sun and the Moon: A New View of Josquin’s Motet Illibata Dei Virgo nutrix, Histories and Narratives of Music Analysis*, ed. M. Zatkalik, M. Medić, D. Collins, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2013, pp. 103-119.

⁸²⁶ Le fonti a cui ci si riferisce sono presentate nel dettaglio all’interno del paragrafo sui *tableautin*, in particolare quello di Leonardo da Vinci.

autant que porte sur le lieu.

*Pauper sum ego*⁸²⁷."

Analizzato nella sua totalità, il testo si propone come un lamento nei confronti dei capricci del caso, severo compagno di vita del compositore fin dalla gioventù, e contemporaneamente lascia trapelare l'esistenza, nella comunità dei *cantores*, della paura per un futuro incerto. Come vittima della fortuna dallo strano piumaggio, chiaro riferimento al mostro di virgiliana memoria, Josquin realizza un'opera che è insieme personale e universale poiché esterna le angosce di tutti i compositori vittime della fama⁸²⁸.

Riuniti, i testi presentati in questa sezione indicano che nel XV secolo si era andata formando una certa consapevolezza, da parte dei cantori, del loro ruolo di creatori, una consapevolezza che si andava sommando al crescente bisogno di veder tutelata la loro professionalità, sebbene non nella forma di una corporazione. Al contempo espressioni individuali e collettive, questi brani raccolgono in sostanza le paure per la salute, sia finanziaria, sia fisica, dei cultori della musica, tessendo al contempo le reti di una comunità "internazionale", composta da professionisti in cerca di un'affermazione che poteva passare anche attraverso il rapporto patrilineare instaurato con i loro maestri, ai quali a volte dedicavano dei ricordi in forma di musica.

1.2 Ricordare i membri della comunità in musica: i lamenti

Non diversamente dalle raffigurazioni dei santi patroni, i lamenti contribuiscono a onorare i cantori delle precedenti generazioni instaurando un rapporto di patrilinearità tra allievo e maestro⁸²⁹. Costruendo dei ponti tra diverse generazioni di compositori, i lamenti del XV

⁸²⁷ Si riporta la versione, composta dall'insieme di testimonianze di più esemplari, data da J. D. Hatter, *Composing Community*, p. 88. Per stabilire il genere musicale di un brano composto nel Rinascimento, il genere poetico così come la lingua sono fondamentali e a volte dettano l'appartenenza a una forma piuttosto che a un'altra.

⁸²⁸ Nel brano viene riproposta la descrizione data da Virgilio nel libro IV dell'Eneide, in cui si legge: "[fama] monstrum horrendum, ingens, cui quot sunt corpore plumae, tot vigiles oculi subter (mirabile dictu, tot linguae, totidem ora sonant, tot subrigit auris" (Eneide, IV, vv. 181-184). Sulla ripresa di due tradizioni classiche riguardanti la fama si veda J. Cerquiglini-Toulet, *Fama et les preux: nom et renom à la fin du Moyen Âge*, «Médiévales», 24 (1993), pp. 35-44, in particolare pp. 40-42 in cui vengono presentati i due testi della classicità presi a riferimento dai poeti per parlare della fama.

⁸²⁹ Un saggio esemplare in questo senso è P. Higgins, *Lamenting 'Our Master and Good Father'*.

secolo inseriscono nella loro narrativa il tema della tradizione che non è più solo quella gregoriana, ma che comincia a diventare una tradizione professionale. Riprendere le melodie di chi li aveva preceduti, infatti, oltre a rappresentare una forma di omaggio significava riconoscere il valore di una specifica tecnica o di un dato brano, ma soprattutto rappresentava la prova dell'esistenza di un'autorialità riconosciuta e rispettata⁸³⁰. Sempre sulla scorta di Hutton, si prenderanno in considerazione alcune composizioni musicali del XV secolo, tralasciando di esporre le opere composte dai maestri di retorica come Cretin, autore di un lamento per la morte di Ockeghem⁸³¹.

Il primo esempio in ordine cronologico, *En triuphant de cruel dueil*, venne realizzato da Dufay per onorare la morte dell'amico Gilles Binchois:

*“En triuphant de Cruel Dueil,
Dueil Angoisseux est mon accueil
Et tout mon bien n'est que martire,
Et ne saroie mon mal descripre
Ne dire ce dont je me dueil.
Triste Plaisir, mon seul recueil.
M'acompagneira a son vueil
Et me fera plorer pour rire
En triuphant de Cruel Dueil:
Dueil Angoisseux est mon accueil
Et tout mon bien n'est que martire.
La mort sera mon seul escueil
Maiz que je soie en ung sercueil
Prestement bouté, sans plus dire;
N'autre ne quiers je avoir pour mire
Pour m'avancer ce que plus vueil.*

⁸³⁰ Si ritiene doveroso specificare che il primo esempio di lamento dedicato a un cantore fu quello composto per Guillaume de Machaut, da Franciscus Andrieu autore della ballata *Armes amours/O flour des flours*, basata su testo di Eustache Deschamps. Si è però scelto di non analizzare il brano in quanto, come già sottolineato, Machaut fu prima di tutto un poeta. Le considerazioni a riguardo sarebbero dunque fallate da una professionalità che non era esattamente corrispondente a quelle oggetto del presente studio, ragion per cui non se ne discuterà in queste pagine.

⁸³¹ Nel testo sono per altro presenti i nomi di altri compositori come Agricola, Compère, Gaspar, Brumel, Verbonnet e Prioris. Si veda a proposito R. Thibaut, *Guillaume Crétin et la Déploration sur le trépas de Jean Ockeghem: les chœurs, les cœurs et la poésie*, «Médiévales», 66 (2014), pp. 121-139. Hatton elenca in una tabella quindici lamenti, tuttavia alcuni di questi non apportano elementi utili all'analisi, ragion per cui si è scelto di non analizzarne il contenuto. J. D. Hatter, *Composing Community*, p. 97.

*En triumpphant de Cruel Dueil,
Dueil Angoisseux est mon accueil
Et tout mon bien n'est que martire,
Et ne saroié mon mal descripre
Ne dire ce dont je me dueil⁸³²."*

Nel testo, seguendo un uso comune per il genere della *chanson*, il soggetto non viene esplicitato, bensì appare sostituito da due delle sue composizioni più celebri: *Dueil angoisseux* e *Triste plaisir*, anch'esse dedicate al dolore della perdita⁸³³. Quasi come voci dal passato, le opere di Binchois divengono il *medium* perfetto per richiamare alla memoria il cantore, e allo stesso modo confortano Dufay nel triste momento dell'addio, attutito solo dalla speranza di un ricongiungimento futuro. La *chanson* ha dunque una connotazione personale, quasi intima per la schiettezza con cui testimonia il dolore della separazione dal fratello.

Dal tenore diverso, ma dal soggetto identico, *Mort tu as navré* venne pensato da Ockeghem per ricordare la dipartita del conterraneo Binchois. Trattandosi di un mottetto-*chanson* il testo è suddiviso in modo da lasciare alla lingua francese il compito di lodare il compositore, mentre in latino si dispiega la vera e propria preghiera:

*"Mort, tu as navré de ton dart
le père de joieuseté
En desployant ton estendart
sur Binchois, patron de bonté.
Rétoricque, se Dieu me gard,
son serviteur a regretté.
Musique par piteux regard
fait deul et noir a porté.
En sa jeunesse fut soudart
de honorable mondanité.
Puis a esleu la meilleure part,
servant Dieu en humilité.*

⁸³² Il testo della *chanson* di Dufay è stato ricostruito basandosi su diversi testimoni da D. Fallows, *Two more Dufay songs reconstructed*, «Early Music», 3 (1975), pp. 358-360, p. 358.

⁸³³ *Dueil angoisseux* è tratto dal lamento di Christine de Pisan per la morte del marito, mentre *Triste plaisir* si riferisce a un *rondeau* di Alan Chartier, poeta di corte di Carlo VII.

*Son corps est plaint et lamenté
Qui gist sous lame.
Hélas plaise vous en pitié
Prier pour l'âme !
Pleurez, hommes de feaulté,
Faites reclame,
Vueillez vostre université
Prier pour l'âme !
Tant lui soit en crestienté
Son nom est fame
Qui détient de grant voulanté.
Prier pour l'âme !*

Registri inferiori:

*Miserere pie Jhesu Domine, dona ei requiem.
Quem in cruce redemisti precioso sanguine,
pie Jhesu Domine, dona ei requiem⁸³⁴."*

La divisione in stanze della composizione, unica tra quelle di Ockeghem a strutturarsi come una ballata proprio in onore di Binchois, guida l'ascoltatore attraverso alcuni aspetti ritenuti salienti, come ad esempio l'abbandono della carriera militare per quella religiosa (*En sa jeunesse fut soudart*), o la bravura nel comporre opere destinate all'intrattenimento della corte (*père de joieuseté*). In ultimo, come suggerito da Hatter, l'indicazione "*Qui détient de grant voulanté. Prier pour l'âme*", traducibile in "Chiunque si fermi qui con buone intenzioni preghi per la sua anima", lascia intendere l'esistenza di una copia del testo posta in prossimità della sepoltura del cantore, ragion per cui il lamento dovette essere pensato espressamente a mo' di orazione funebre, come del resto suggeriscono le ripetute invocazioni alla preghiera⁸³⁵.

Assolutamente speciale per il suo essere aperta dichiarazione di affetto da parte di un figlio per il padre, *Mille quingentis* appartiene comunque all'insieme delle composizioni

⁸³⁴ F. Fitch, *Restoring Ockeghem's "Mort, tu as navré"*, «Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis», 51, 1 (2001), pp. 3-24, p. 4. In altre versioni alcune frasi possono apparire con diversa collocazione, questo perché le fonti di riferimento sono in generale frammentarie e non garantiscono una perfetta ricostruzione del testo.

⁸³⁵ J. D. Hatter, *Composing Community*, p. 105.

dedicate ai professionisti della musica, giacché il padre di Obrecht, l'autore del mottetto-*chanson*, svolgeva la funzione di pubblico trombettiere per la città di Gand⁸³⁶. Realizzato attraverso la commistione di diversi stili poetici, *Mille quingentis* riflette una ricca rete di pratiche letterarie e culturali, composte ad esempio dalle allusioni alla poesia di Virgilio, dimostrando che Obrecht aderiva a una pratica commemorativa più generale, in cui l'assimilazione di testi classici ben noti serviva a esprimere sentimenti privati utilizzando un linguaggio "pubblico" e rivestendolo di nuovi significati⁸³⁷. Attraverso un processo di assimilazione e identificazione, Willem Obrecht diviene dunque un Anchise, mentre Jacob si trasforma in Enea, figlio devoto che riportò suo padre dalle ceneri di Troia e ne pianse la morte in Sicilia:

*"Mille quingentis verum bis sex minus annis
 Virgine progeniti lapsis ab origine Christi,
 Sicilides flerunt Muse, dum Fata tulerunt
 Hobrecht Guillermum, magna probitate decorum,
 Cecilie ad festum, qui Ceciliam peragravit
 Oram; idem Orphicum Musis Jacobum generavit.
 Ergo dulce melos succentorum chorus alme
 Concine ut ad celos sit vecta anima
 et data palme. Amen
 Cantus firmus:
 Requiem aeternam dona eis, Domine,
 et lux perpetua luceat eis⁸³⁸".*

Inteso appunto come forma di aspirazione culturale, il mottetto-*chanson* manifesta un conflitto insito nella vita sociale di molti cantori dell'epoca. Sebbene l'istruzione e l'occupazione potessero favorire l'integrazione dei professionisti della musica all'interno delle istituzioni civiche, ecclesiastiche o anche cortigiane, il loro status rimaneva spesso marginale. Così, il linguaggio poetico, pur non annullando questa realtà sociale, poteva

⁸³⁶ R. C. Wegman, *Born for the muses: the life and masses of Jacob Obrecht*, Oxford, Clarendon Press, 1994, pp. 21-44.

⁸³⁷ S. Gallagher, *Pater optime: Vergilian allusion in Obrecht's Mille quingentis*, «Journal of Musicology», 18(2001), pp. 406-457, pp. 430-434, 456.

⁸³⁸R. C. Wegman, *Born for the muses*, pp. 368-370.

essere utilizzato da Jacob per conferire al padre Willem, ma anche a sé stesso, gli onori che sapevano di meritare e che difficilmente godettero in vita⁸³⁹.

Stando all'elenco di Hatter, non meno di tre lamenti vennero composti per Josquin, il quale a sua volta fu l'autore di un mottetto-*chanson* in omaggio a Ockeghem. *Nymphes des bois, déploration sur la mort de Johannes Ockeghem* si basa su una composizione del cronachista Jean Molinet interpolata al classico *Requiem*:

*“Nymphes des bois, déesses des fontaines
Chantres experts de toutes nations
Changez voz voix tant clères et haultaines
En cris trenchans et lamentations
Car Atropos, très terrible satrape
A vostre Ockeghem attrapé en sa trappe
Vrai trésorier de musique et chief d’œuvre
Doct, élégant de corps et non point trappe
Grant dommage est que la terre le couvre
Acoustrez vous d’habits de deuil
Josquin, Pierson, Brumel, Compère
Et plourez grosses larmes d’œul:
Perdu avez vostre bon père
Requiescat in pace. Amen*

*Cantus firmus:
Requiem aeternam dona eis, Domine
Et lux perpetua luceat eis
Requiescat in pace. Amen⁸⁴⁰”.*

Vera *summa* delle opere fin qui osservate, il brano raccoglie sia la menzione diretta dei figli spirituali del compositore, i suoi allievi, tra cui lo stesso Josquin, sia un elogio alle abilità del compositore “*Vrai trésorier de musique et chief d’œuvre*”, sia i riferimenti al mondo greco-romano, sia ancora la prova dell’esistenza di una comunità internazionale che emerge dalla frase “*Chantres experts de toutes nations*”. Chiaramente, l’unione dei cantori tutti doveva essere stata toccata dalla scomparsa del maestro e, sebbene la voce

⁸³⁹ S. Gallagher, *Pater optime*, p. 456. D'altronde Obrecht si riferisce a sé stesso come ad un “*Orphéicum Músis*”.

⁸⁴⁰ La presenza di testimoni discordanti ha reso problematica la ricostruzione del testo. Per un approfondimento a riguardo si veda A. Cœurdevey, *Josquin des Prés, Nymphes des bois*.

sia generalmente associata all'espressività individuale, la richiesta di una generale rimodulazione che tendesse al lamento concretizzava in maniera più compiuta la consapevolezza di aver perduto un esponente di quella professionalità che si andava definendo.

L'ultimo degli esempi proposti riguarda Josquin Desprez, questa volta citato in qualità di destinatario. Per lui, riconosciuto già in vita come un principe della musica, furono composti tre diversi lamenti, accomunati, oltre che dal soggetto, dal fatto di essere stati tramandati attraverso la stampa. Più del testo, in questo caso, ad essere importante è la melodia, monumentale per l'impiego di ben sette voci armonizzate intorno al *Requiem* che diviene un lungo *cantus firmus* ripetuto su più registri, come si può vedere dalla struttura dello stesso:

*"O mors inevitabilis,
mors amara, mors crudelis,
Josquin des Prez dum necasti,
illum nobis abstulisti,
qui suam per harmoniam
illustravit ecclesiam.
Propterea tu musice, dic:
"requiescat in pace". Amen.*

*Sexta vox:
Requiem aeternam dona ei Domine,
et lux perpetua luceat ei,
Propterea tu musice [dic]:
"requiescat in pace". Amen.*

*Tenor Primus:
Requiem aeternam dona ei Domine,
et lux perpetua luceat ei⁸⁴¹".*

⁸⁴¹ J. D. Hatter, *Composing Community*, p. 119.

Apparso per la prima volta nel 1545, il mottetto *O Mors Inevitabilis* di Hieronymus Vinders ricorda Josquin non più come uomo, bensì come creatore di armonia enfatizzandone il ruolo di autore, dunque di professionista compiuto.

Non diversamente dalle opere analizzate in precedenza, o da quelle che si vedranno in seguito, i lamenti certificano l'esistenza di un collegamento generazionale tra compositori di diverso periodo, e allo stesso modo indicano con chiarezza l'esistenza di un nascente senso di comunità. Interessi personali si mescolano dunque a speranze comuni per dar luogo a dei componimenti che sono anche testimonianza delle paure, delle angosce e dei bisogni di una categoria sociale compiuta, capace di appropriarsi di elementi della classicità per rielaborarli e renderli adatti ad esprimere sia i sentimenti dei singoli, sia quelli del gruppo. Oltretutto, riprendere la tradizione, anche musicale, permetteva di stabilire una continuità tra passato e presente in grado di facilitare l'articolazione di un desiderio collettivo, essere ricordati dopo la morte.

2. *In memoriam*

«*Imagines pene nullum officum aliud nisi mentibus per sui intuitum
memoriam inferendi habent.*»
(Libri Carolini, op. cit., col. 1030.)

La memoria dei trapassati, declinata nelle forme del linguaggio cristiano, è un fenomeno di lunghissima durata e dalle diverse implicazioni. Celebrando i defunti, le comunità ecclesiastiche svolgevano di fatto anche un ruolo funzionale. In una società in cui il confine tra vivi e morti era percepito come labile, in cui la morte fisica dell'individuo non era considerata la fine della sua esistenza, risultava infatti indispensabile che le relazioni tra vivi, morti e divinità fossero mantenute, della qual cosa si occupava appunto il clero, insieme alle stesse comunità, le quali per facilitare tale pratica potevano avvalersi di immagini commemorative. Esisteva in effetti un vero e proprio sistema di immagini, ampiamente distribuito e utilizzato per supportare la memoria delle "*imagines aliquid agentes*" dell'*Ars memoriae*⁸⁴². Lavori cardine come quelli di Yates e Rossi hanno dimostrato la persistenza, sin dall'Antichità, di immagini "agenti" connotate da una natura plastica e generalmente appartenenti all'alveo delle rappresentazioni figurative, atte a guidare gli avventori⁸⁴³. All'interno del sistema delle immagini della memoria, il rapporto tra la figura e la sua collocazione costituisce un vero e proprio "spazio mnemonico" di rappresentazione caratterizzato, generalmente, dal carattere esclusivo dell'accostamento al luogo che racchiude le figure; tale per cui il sistema funziona solo a patto che ogni elemento rimanga al suo posto, poiché un cambio di sede o un'inversione eliminerebbero ogni efficacia dello stesso sistema⁸⁴⁴.

Durante i secoli XIV e XV si assiste al progressivo emergere di nuove tipologie di rappresentazione figurativa, tra cui il ritratto moderno. Ora, L'auto-definizione attraverso

⁸⁴² D. Arasse, *Entre dévotion et culture: fonctions de l'image religieuse au XVe siècle. Faire croire. Modalités de la diffusion et de la réception des messages religieux du XIIe au XVe siècle. Actes de table ronde de Rome (22-23 juin 1979)*, ed. A. Rigon, Roma, École Française de Rome, 1981, pp. 131-146, p. 133.

⁸⁴³ Si vedano almeno P. Rossi, *Clavis universalis: arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Bologna, Il mulino, 2000; F. A. Yates, *L'arte della memoria*, Torino, Einaudi, 1993.

⁸⁴⁴ D. Arasse, *Entre dévotion et culture*, p. 134.

il ritratto è un processo complesso, che nel Quattrocento, ricopriva una grande varietà di significati, dal viso umano a ogni disegno somigliante. Per questo, i ritratti fisici, come i ritratti simbolici, puntavano innanzitutto a rendere riconoscibile il soggetto. Allo stesso modo, le lastre scolpite e dedicate alla memoria dei defunti puntavano, attraverso le iscrizioni e le scene, di rappresentare gli aspetti importanti della vita del defunto. Quanto all'oggetto del presente studio, i *cantores*, essi premevano per mostrare la loro prossimità sia ai centri del potere, sia agli alti ranghi delle istituzioni religiose, veri centri culturali e politici delle città. Nati prima in forma di lastra prima, ed evolutisi poi come ritratti da inserire nei memoriali, le opere commissionate dai cantori incarnano l'ideale di uomo del Rinascimento. Le pagine che seguono, divise in due paragrafi, sono dedicate a due dispositivi di memoria impiegati, con diverse finalità, dalla categoria sociale dei cantori. Analizzando la collocazione dei memoriali – accertata o presunta - così come l'iconografia, si cercherà di rendere più chiara la comprensione di determinati aspetti posti alla base delle stesse committenze, per comprendere meglio quale idea i soggetti avessero di sé, o quantomeno che tipo di immagine volessero rimandare.

2.1 Epitaffi e Sepolture

Nei Paesi Bassi della Borgogna, gli individui in possesso di un ragguardevole patrimonio e di uno *status* abbastanza importante potevano richiedere di essere sepolti all'interno di chiese o nei chiostri, sotto lastre tombali piatte oppure in tombe effigiali, a muro o indipendenti. Queste tavolette commemorative (dette anche "epitaffi"), servivano a preservare la memoria dei defunti e funzionavano come un promemoria pubblico permanente ai vivi, chiamati a pregare per le anime dei loro cari. Particolarmente popolari nelle province meridionali, tali testimonianze sono giunte in numero sorprendentemente, specie considerando le guerre cui andarono incontro⁸⁴⁵. Sebbene in questa sede appaiano

⁸⁴⁵ Un inventario dei monumenti è disponibile in M. Brine, *Piety and Purgatory: Wall-mounted memorials from the southern Netherlands, c. 1380-1520*, tesi di dottorato, University of London, Courtauld Institute of Art, 2006. Più in generale sulle sculture tombali E. Panofsky, *Tomb sculpture: its changing aspects from ancient Egypt to Bernini*, Londra, Thames & Hudson, 1964.

divisi, è bene chiarire fin da subito come nell'alveo dei monumenti ricadessero non solo tombe e memoriali, ma anche dipinti o altri manufatti utili ad alimentare il ricordo dei committenti. Per distinguerli, allora, è necessario prestare attenzione alla specifica funzione di ciascuno, poiché se i ritratti generalmente rendono presente un assente, permettendone il ricordo, tombe o monumenti accompagnati da iscrizioni sollecitavano attivamente la formulazione di preghiere per l'anima del defunto. Non sarà difficile intuire dunque, come per molti monumenti il fattore da esaltare dovesse essere lo *status* raggiunto dal committente all'interno della Chiesa, forse più importante perfino della devozione del singolo che pure doveva essere ostentata, per esempio nella posa o grazie alla presenza di un santo titolare.

Sotto altri aspetti invece, come sottolineato da Brine, tali rappresentazioni commemorative riflettono più compiutamente le carriere dei cantori per come essi le concepivano, cioè poco dovute al talento musicale e molto più legate alle posizioni ricoperte in seno alle istituzioni ecclesiastiche, tant'è che lo stesso Dufay appare allo spettatore prima di tutto come un uomo di fede, e solo marginalmente come compositore⁸⁴⁶. Questo primo esempio, fortunatamente ben documentato, si pone appunto in tal senso. Della commissione del monumento funebre di Guillaume Dufay è rimasta traccia, oltre che materiale, anche all'interno delle sue ultime volontà. Il celebre compositore aveva richiesto, ottenendolo, di essere sepolto nella cattedrale di Cambrai, alla quale fu sempre legato e per lui, lo scultore Alart Génois dovette realizzare un rilievo funerario in pietra blu di Tournai, solo fortunatamente giunto ai giorni nostri poiché in seguito alla distruzione dell'edificio durante la Rivoluzione, l'opera era stata riutilizzata come materiale da costruzione⁸⁴⁷. Riscoperta dunque nel 1859, e in seguito acquisita dal Palais des Beaux Arts di Lille nel 1890 dov'è tutt'ora conservata, la pietra tombale di Dufay rappresenta ancora oggi uno dei migliori esempi di scultura funeraria

⁸⁴⁶ D. Brine, *Musicians and their monuments in the Burgundian Netherlands: some art historical perspectives*, «Early music», 48 (2020) p. 441-464, p. 458.

⁸⁴⁷ Le ultime volontà di Dufay sono riportate da C. Wright, *Dufay at Cambrai: Discoveries and Revisions*, «Journal of the American Musicological Society», 28 (1975), pp. 175-229, pp. 227. Da esse si apprende anche della passione del compositore per i libri. Sono infatti 34 i volumi in suo possesso, un numero assolutamente considerevole per l'epoca.

delle Fiandre occidentali sul finire del Medioevo⁸⁴⁸. In essa il cantore è rappresentato nelle vesti di canonico, genuflesso dinanzi alla santa Valdetrude di Mons e alla scena del Cristo risorto con i soldati a osservare il miracolo; un tema, quello della resurrezione, assolutamente poco diffuso nella scultura commemorativa del sud delle Fiandre, ma conforme ai contenuti delle composizioni del canonico, pregne di riferimenti in tal senso⁸⁴⁹. Al di sotto della scena, una iscrizione riporta i traguardi della vita di Dufay:

“ic inferius jacet venerabilis vir magister Guillermus Du Fay | musicus baccalarius in decretis olim huius ecclesie choralis | deinde canonicus et Sancte Waldetrudis Montensis qui obiit anno Domini millesimo quadrin[gentesimo lxxiv° die] xxvii° mensis novembris⁸⁵⁰”.

Stranamente però, quasi nessun elemento si pone in modo da esaltare le competenze musicali del cantore, che emergono solo grazie al suo monogramma, scolpito ai quattro angoli del rilievo in forma di rebus in cui, inscritta in uno scudo, una grande “G” si conclude con una chiave di “fa”, sopra la quale si leggono un “du” e la lettera “y”⁸⁵¹. Un’opera di tutto rispetto, certamente, degna di un facoltoso canonico, e tuttavia priva di quei riferimenti alle capacità artistiche che si penserebbe di dover trovare, non differendo in questo dalla miniatura che lo ritraeva a fianco di Binchois e dove a essere celebrata era semmai la sua perizia di teorico. Oltretutto, si conosce un secondo pezzo, oggi perduto, ma che doveva far parte del monumento; ci si riferisce al dipinto ricevuto in eredità dal collega e amico Simon Breton, ex cantore dei duchi di Borgogna morto solo un anno prima. Come Dufay, anche Breton aveva chiesto e ottenuto di venire sepolto nella cappella di S. Stefano, probabilmente immaginando una futura vicinanza al collega, il quale una volta ricevuto il dono, lo impiegò effettivamente per ricordare l’amico, donando il dipinto al capitolo e ponendo come

⁸⁴⁸ D. Brine, *Musicians and their monuments*, pp. 450-451.

⁸⁴⁹ A. E. Planchart, *Guillaume Du Fay: the life and works*, I, pp. 300-301.

⁸⁵⁰ Riprodotto in A. Massoni, *Les chanoines ont-ils été compositeurs? La place de la création musicale dans les cathédrales et collégiales de la France du Nord et de Belgique du XIVe au XVIe siècle, Poètes et artistes: la figure du créateur en Europe au Moyen Âge et à la Renaissance: colloque international, faculté des Lettres et Sciences Humaines de Limoges, organisée par les équipes EHIC et CERHILIM*, ed. S. Cassagnes-Brouquet, G. Nore, M. Yvernault, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2007, pp. 359-372, p. 366.

⁸⁵¹ Altri contemporanei come Pierre de La Rue, Petrus Alamire e Heinrich Isaac espressero attraverso la firma il loro *status* di cantori, ma anche la loro professionalità. Si veda a riguardo R. C. Wegman, *Isaac's Signature*, «The Journal of Musicology», 28, 1 (2011), pp. 9-33.

condizione che durante la celebrazione della messa annuale in ricordo di entrambi il prezioso testimone di unione fraterna dovesse essere esposto sull'altare:

“Item lego tabulam quam michi dimisit quondam dominus meus et confrator dominus Symon le Breton, ubi est ymago beate Marie virginis cum representatione ipsius domini Symonis, magnis vicariis ut ponatur diebus festiuis et in diebus sui et mei obituum super altare⁸⁵²”.

Oltre a condividere un posto sulla stessa pagina di un manoscritto miniato, Dufay e Binchois condividevano la frequentazione con il collega Guillaume Malbeque, il quale, oltre ad aver lavorato a Roma con Dufay, fu uno degli esecutori testamentari di Binchois. Ora, se di Binchois si ritiene di aver individuato quantomeno un'effigie, nel *Tymotheus* di Eyck, altrettanto non si può dire della sua lapide che, a giudicare dalle testimonianze, doveva essere una delle più sontuose dell'epoca con le sue tre figure incavate nella pietra bianca⁸⁵³. Allo stesso modo, la pietra tombale di Malbeque, che doveva essere posta vicino a quella di Dufay e a quella di Binchois, andò persa. Nondimeno, date la disposizione e la vicinanza, in vita, dei soggetti, si può ben ipotizzare che tali lapidi non fossero pensate solamente in funzione del singolo, bensì venissero collocate in modo da evocare un senso di comunità, di vicinanza a quella che in fin dei conti era la famiglia di questi cantori.

Diversa da quelle sopra menzionate, sia per forma sia per collocazione, la lastra commemorativa di Toussains de la Rouelle lo ritrae nelle vesti di prete tonsurato in atto di celebrare la messa. Toussains, la cui carriera può essere ripercorsa dall'infanzia, passata come *puer cantor* della Sainte Chapelle di Parigi, fino alla maturità, passata tra le corti di Francia, Borgogna, e Roma, ottenne grazie al suo talento uno *status* abbastanza elevato, tanto da permettersi un monumento sontuoso realizzato in marmo bianco e pietra nera, in cui appunto è vestito con paramenti sacerdotali, a mani giunte e con un calice sul petto, attorniato da un baldacchino architettonico. Sul bordo della lastra, a mo' di ricamo un'iscrizione in minuscolo gotico:

⁸⁵² D. Brine, *Musicians and their monuments*, p. 451. Il documento relativo all'esposizione del dipinto è riportato in D. Brine, *Evidence for the Forms*, p.162 n.81.

⁸⁵³ L. Nys, *L'art funéraire dans le Nord du Hainaut: Le cas des ateliers d'Ecaussinnes, Image et memoire du Hainaut medieval*, ed. J.-C. Herbin, Valenciennes, Camelia, Presses Universitaires de Valenciennes, 2004, pp. 133-162, pp. 149-150.

“Chy gist sire Toussains de Le Ruelle Jadis en son vivant chanonne | de ceste eglise de Saint Aumer et de plusieurs aultres lieux le quel fust en son tamps chappelain es chapelles des papes Martin et | Eugene, de Ysabel royne de Franche et de messeigneurs les | dus de Bourgoigne Jehan et Phelippe qui trespasa l’an mil CCCC & LXX le XIX jour de septembre priés pour son ame⁸⁵⁴”.

Ad interessare l'avventore e a sollecitarlo nella preghiera, dunque, dovevano essere le funzioni che un tempo aveva esercitato per la Chiesa e, sebbene rispetto all'epitaffio di Dufay quello di Toussains si esprima con un certo orgoglio riguardo i signori per cui lavorò, ciò nondimeno l'aspetto mondano poteva essere tranquillamente trascurato, poiché anche presso i potenti del suo tempo egli rimaneva un cappellano.

Come Toussains, Gilles Joye optò per una lastra tombale, ad oggi non più visibile se non grazie ad un disegno del XIX secolo conservato nella biblioteca municipale di Bruges e riprodotto in Brine⁸⁵⁵. Il cantore, dipinto anche da Memling, in vita non ebbe certo una condotta impeccabile, o quantomeno non abbastanza da giustificare la scelta di farsi ritrarre, sia nel caso del dipinto, sia nel caso della tomba, in atteggiamento di preghiera. Oltre alla volontà di rivalsa, dunque, questo caso testimonia la possibilità che i ritratti servissero in qualche modo a redimere l'anima del defunto, liberandolo dai peccati commessi in vita e riportandolo nelle braccia della madre Chiesa.

Analogamente Tinctoris, figura significativa della musica del Quattrocento, non si lasciò sfuggire l'occasione di un monumento alla sua memoria. Avendo avuto per parte della sua vita un rapporto formale con la collegiata di S. Gertrude a Nivelles, concretizzatosi in un beneficio e in un obito di 72 *patards* annui, destinati probabilmente alla celebrazione delle messe in sua memoria, il teorico scelse di essere sepolto all'interno della chiesa⁸⁵⁶. Purtroppo, altro a riguardo non è possibile aggiungere perché di Tinctoris non si conserva né il testamento, né tantomeno un monumento. Santa Gertrude, però, aveva ospitato un altro cantore, la cui fortuna è ancor'oggi ben visibile nella forma di un maestoso reliquiario, Marbrianus de Orto. Possessore anch'egli di un beneficio in aspettativa concessogli da Innocenzo VIII nel 1486, de Orto ottenne l'effettiva nomina a canonico solo dopo anni, forse

⁸⁵⁴ M. Gil, L. Nys, *Saint-Omer gothique*, pp. 232-233.

⁸⁵⁵ D. Brine, *Musicians and their monuments*, p. 453.

⁸⁵⁶ R. Woodley, *Tinctoris and Nivelles: The Obit Evidence*, «Journal of the Alamire Foundation», 1 (2009), pp. 110-121, p. 117.

anche a causa di una condizione di nascita illegittima che ne aveva ostacolato l'ottenimento. Ad ogni modo, il personale legame di affezione che lo legava a S. Gertrude, sancito oltretutto dalla decisione della badessa Marguerite de Langastre di nominarlo suo esecutore testamentario, gli permise di assicurarsi, sempre dopo alcuni anni come canonico, e sempre dopo un altro periodo di resistenza da parte capitolo, la posizione di decano, nel 1496 circa⁸⁵⁷. Come capo spirituale del capitolo dei canonici e delle canonichesse, Marbriano stabilì la sua residenza all'interno della comunità monastica, mantenendo con essa uno stretto legame per il resto della sua vita, invero ricca di successi⁸⁵⁸. Sepolto infine all'interno della chiesa, dove il suo monumento è ancora visibile tra gli altari di S. Pietro e di S. Gertrude, il cantore e canonico poté contare sulla stima e l'affetto dei suoi fratelli e delle sue sorelle, i quali in suo onore fecero scolpire un'iscrizione. Sopravvissuta nel pavimento del coro fino al fatidico bombardamento del 14 maggio 1940 che distrusse gran parte dell'edificio nonché la statua di Tinctoris sulla piazza antistante, essa riporta: *Hic iacet a mense | febbraio anni 1528 [= vecchio stile] | Marbriano Orto | huius ecclesie decanus | atque canonicus qui hoc | feretro ereo aliisque | donis eam decoravit*⁸⁵⁹. Il grande feretro di ottone riccamente lavorato a cui si riferisce questa iscrizione fu l'ultima (beninteso non l'unica) magnifica donazione fatta alla chiesa da de Orto. Al suo interno, il reliquiario (*la châsse*) di s. Gertrude, protetto da una balaustra alta due metri che si apriva per consentirne l'ispezione in seguito riutilizzata come schermo tra il grande coro e il presbiterio⁸⁶⁰. A spingere de Orto alla commissione, decisamente sovradimensionata per la sua funzione, fu probabilmente il miracolo ricevuto dalla santa Gertrude, sua prorettrice durante un attacco inglese subito dalla flotta imperiale di cui era al seguito⁸⁶¹. In questo senso, osservare i monumenti e i manufatti realizzati per volere dei cantori, a qualunque altezza cronologica, significa forse

⁸⁵⁷ M. Picker, *Orto, Marbrianus [Marbriano] de*, *Grove Music Online*, 2001. (disponibile all'URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic>).

⁸⁵⁸ *Ibidem*. Nel 1505 Orto fu nominato cantore nella cappella asburgico-borgognona di Filippo il Bello, ottenendo da questi la legittimazione. Divenuto primo cappellano, seguì le vicende della famiglia imperiale durante i delicati anni della morte di Filippo e della reggenza di Margherita. Ottenne altri canonicati, ma rimase sempre fedele al primo.

⁸⁵⁹ R. Woodley, *Tinctoris and Nivelles*, pp.117-118.

⁸⁶⁰ Segnatamente dopo il restauro della chiesa del 1753.

⁸⁶¹ D. Brine, *Musicians and their monuments*, pp. 19-20.

anche poter dare uno sguardo all'effettiva devozione di questi uomini, o quantomeno alla fede che volevano testimoniare attraverso i loro monumenti, senza con questo togliere nulla alla componente autocelebrativa, presumibilmente altrettanto importante, come si evince dalla ritrattistica.

2.2 *I tableautin*

L'ambiente cortigiano, sul finire del Medioevo, ospitava le personalità più eminenti in ambito artistico e intellettuale, paragonabili a delle vere celebrità dell'epoca. Tra loro, in un arco di tempo compreso tra la seconda metà del XIV secolo e il XV, è possibile annoverare i cantori, allo stesso tempo produttori di contenuti musicali, membri dell'*élite* culturale, fidati consiglieri dei potenti d'Europa e, a volte, soggetti dei ritratti di pittori e miniaturisti di pregio. Un fenomeno, quello delle raffigurazioni di compositori, osservabile solo dalla fine del XIV secolo poiché, come per altri ambiti della produzione culturale, fino al secolo precedente l'attività musicale era rimasta prevalentemente anonima e legata alla pratica dell'improvvisazione, così come sconosciuti erano rimasti i volti dei produttori. Questi, che pativano la scarsa considerazione generale per l'atto pratico del far musica, contrariamente a quanto avveniva per la componente teorica maggiormente apprezzata, faticavano ad ottenere un riconoscimento pubblico della loro abilità, tant'è vero che anche a livello terminologico il termine *cantor* non possedeva la stessa valenza di "*musicus*", colui che possedeva delle competenze sì accademiche, ma non per forza pratiche⁸⁶². D'altra parte, si ritiene utile sottolineare come la categoria sociale dei *cantores* non potesse contare su una istituzione fondamentale come quella della gilda, alla quale sarebbe stato possibile affidare la prova di una eventuale professionalità, ragion per cui i mezzi di legittimazione adottati potevano essere simili, non uguali, a quelli di altre professioni come quella di pittore. Gli artisti, infatti, avevano saputo rafforzare la propria posizione costituendosi in confraternita ed eleggendo S. Luca a patrono, fatto che aveva permesso loro di raffigurarsi appunto nelle vesti del santo, includendo spesso nelle rappresentazioni alcuni attrezzi del mestiere,

⁸⁶² R.C. Wegman, *From Maker to Composer*, p. 437.

contrariamente a quanto potevano fare i *cantores*, i quali per affermare una nuova e migliorata condizione sociale si dovevano gioco forza affidare comunque a dei ritratti, senza però potervi infondere tutto il portato simbolico tipico delle opere patrocinate dalle corporazioni⁸⁶³. Eppure, nonostante l'assenza di una struttura aggregatrice, le raffigurazioni dei *cantores* riuscivano a intercedere presso la comunità per rimarcare lo status sociale, così come ne testimoniavano la perizia di esecutori, al contempo commemorandone la vita secondo uno schema che rifletteva i gusti della classe medio-alta a cui si ispiravano⁸⁶⁴. La necessità di emancipazione, o meglio la presa di coscienza della propria professionalità, è dunque da ritenersi alla base della committenza di opere d'arte da parte dei periti della musica, una necessità le cui tracce si possono trovare solo dal XV secolo, e che affondano le loro radici nell'uso, da parte dei nobili, di commissionare dipinti a carattere religioso in cui farsi ritrarre tipico delle corti del nord Europa dove tale genere pittorico si era diffuso⁸⁶⁵. I *tableautin*, termine di origine francese con il quale vengono indicati questi piccoli dipinti su tavola lignea, si propagarono proprio tra XIV e XV secolo come dittici devozionali, utili a sostenere la fede del committente - nobile o borghese che fosse - la cui immagine veniva affiancata a una rappresentazione sacra⁸⁶⁶. Particolarmente adatti a veicolare interessi

⁸⁶³ Come dimostrato da Wegman nel suo fondamentale saggio sul dedicato passaggio da "maker" a "composer", l'appartenenza al clero della maggior parte dei professionisti avrebbe reso di fatto difficile trasformare tale professione in un affare di famiglia, ragion per cui è possibile supporre che anche le forme di riconoscimento o affermazione dovessero differire da quelle comunemente adottate nel caso di altri professionisti. R.C. Wegman, *From Maker to Composer*, p. 427.

⁸⁶⁴ Rogier van der Weyden si raffigurò nelle vesti di un S. Luca intento a disegnare la Vergine tra il 1425 e il 1430 e, benché l'originale collocazione non sia nota, le probabilità che fosse esposta in un altare laterale o all'interno di una sede della gilda dei pittori restano a oggi le ipotesi più accreditate, mentre l'intento auto-celebratorio appare quantomai palese. D'altronde il pittore è noto ancora oggi per i suoi ritratti, dai quali dovette appunto prendere spunto per il suo, sebbene celato dietro una parvenza di un'immagine sacra. Si vedano a riguardo J. H. Marrow, *Artistic identity in early Netherlandish painting: the place of Rogier van der Weyden's "St. Luke Drawing the Virgin"*, *Rogier van der Weyden: st. Luke drawing the Virgin: selected essays in context*, ed. C. J. Purtle, Turnhout, Brepols, 1997, pp. 53-59; J. O. Schaefer, *Saint Luke as painter, From saint to artisan to artist, Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age, volume I: Les hommes. Colloque international, Centre National de la Recherche Scientifique, Université de Rennes II-Haute-Bretagne, 2-6 mai 1983*, ed. X. Barral Y Altet, Parigi, Picard, 1986, p. 413-427.

⁸⁶⁵ Meno impegnativo di un affresco e di più veloce esecuzione, un piccolo dipinto si prestava a circolare tra diversi ambienti, per cui le stesse caratteristiche estrinseche dell'oggetto possono essere ritenute il frutto di una necessità.

⁸⁶⁶ In origine, furono i duchi di Borgogna a interessarsi della rappresentazione in forma di dittico, e solo successivamente questa filtrò negli strati più bassi della società, come appunto la borghesia. I. Falque, *Ung Petit Tableau*, pp. 89-127. Sempre a cura di Falque, è ora disponibile un dettagliato catalogo dei dipinti afferenti

politici e religiosi, i lati in cui venivano rappresentati i donatori trovarono presto modo di emanciparsi per divenire un genere autonomo, il ritratto appunto, le cui ricadute a livello sociale sono state sapientemente descritte da Belting in questi termini:

“Les Flamands ont aussi inventé le portrait tel que nous le concevons encore aujourd’hui. [...] Le portrait implique en outre un message social, car il a su résoudre le conflit entre l’idéal de cour et la réalité bourgeoise en les liant dans une vision plus générale de l’être humain. Un portrait était un document parce que l’artiste authentifié en le datant et en le signant, et qui possédait un titre de droit, celui de la représentation. La ressemblance n’est pas l’origine ou la cause, mais la conséquence de la représentation en tant que fonction⁸⁶⁷”.

La raffigurazione realistica del singolo individuo assunse pertanto un ruolo importante nella ridefinizione dei rapporti gerarchici tra le classi sociali, accompagnando gli strati abbienti a privilegiare l’unicità dell’essere umano nel pieno rispetto dei precetti di un Umanesimo incipiente⁸⁶⁸.

Come si accennava in precedenza, esempi di ritrattistica con soggetto i cantori si trovano anche prima, ne è un esempio Guido d’Arezzo, tuttavia, essi venivano raffigurati generalmente solo dopo la morte e senza pretesa di rassomiglianza⁸⁶⁹. Così l’ambiente corte, capace di generare cultura, influenzava la produzione di effigi in memoria dei suoi eroi, e allo stesso tempo le opere riuscivano a condizionare il gusto dei committenti in un reciproco scambio che non faceva distinzione tra i diversi strati sociali, né tantomeno si interessava al singolo⁸⁷⁰. Infatti, ancora alla fine del XIV secolo, due capisaldi della scuola franco-fiamminga come Gilles Binchois e Guillaume Dufay venivano rappresentati da una miniatura che non aveva la pretesa di raffigurarne le reali sembianze, quanto piuttosto di

a questa tipologia, liberamente consultabile on line, I. Falque, *Devotional Portraiture and Spiritual Experience in Early Netherlandish Painting Catalogue*, Leiden, Brill, 2019, (disponibile all’URL: https://doi.org/10.1163/9789004409736_002).

⁸⁶⁷ H. Belting, *Miroir du monde: l’invention du tableau dans les Pays-Bas*, Parigi, Hazan, 2014, p. 23.

⁸⁶⁸ A. Buccheri, *Il Ritratto: Storia e Funzione Di Un Genere Artistico, L’arte e il visuale, X, Enciclopedia della cultura italiana*, 10 vol., Torino, UTET, 2010, pp. 337-374.

⁸⁶⁹ La storia dell’arte e la musicologia si sono soffermate più a lungo sulla figura di menestrello e *jongleur*, piuttosto che sui cantori e teorici della musica M. Clouzot, *Images de musiciens*. Su Guido in particolare si veda J. Smits van Waesberghe, *De musico-paedagogico et theoretico Guidone Aretino eiusque vita et moribus*, Firenze, Olschki, 1953.

⁸⁷⁰ Ciò comporterebbe, per l’oggetto e il suo fluire tra le corti, la funzione di tramite grazie al quale il committente poteva innalzare il proprio status sociale, non dissimilmente da quanto avevano fatto i dittici devozionali per la borghesia, I. Falque, *Ung Petit Tableau Fermant a Deux Feuilletz*, pp. 108-9.

celebrarne il successo valorizzando ciò che i contemporanei consideravano più importante, ossia i segni esteriori di dignità sociale⁸⁷¹. Al contrario di capolavori come il *Tymotheus* di Van Eyck, il *Musico* dipinto da Leonardo Da Vinci e i ritratti di Gilles Joye e Jacob Obrecht, o ancora il manoscritto con le opere di Oswald von Wolkenstein a Innsbruck, che parlano dell'uomo, ricercando una verosimiglianza tanto importante da rendere superflui tutti quegli elementi di contorno che avrebbero facilitato l'identificazione del mestiere di costoro, tant'è che Seebass riporta: "*The more a 15th-century artist may strive to depict individuality the more he will renounce significant attributes and the less clear it will be that the sitter is also a representative of a profession*"⁸⁷². Ora, è naturale ritenere che a commissionare i ritratti fossero gli stessi cantori, fermo restando che questo ragionamento pare potersi applicare solo agli esponenti di area franco-fiamminga del pieno Quattrocento, dove l'idea di ritratto con soggetto un compositore poté dirsi pienamente compiuta in anticipo rispetto a altre parti d'Europa e dove gli stessi compositori avevano ormai sviluppato una consapevolezza della propria professionalità sufficiente a permettere loro di volerla esprimere attraverso altre forme artistiche⁸⁷³. Data però l'intenzione di valorizzare la singolarità tipica del ritratto, pare lecito domandarsi se vi fossero altri possibili moventi dietro a tali commissioni. Ci si chiede in particolare se fossero davvero solo i compositori a poter commissionare una loro raffigurazione, o se quei piccoli quadri potessero anche diventare un omaggio da parte dei loro mecenati, desiderosi di pubblicizzare i talentuosi membri del loro *entourage*, o di sancirne il nuovo *status*. A lato, una terza ipotesi che risente delle considerazioni sulla mobilità e sul network ingenerato dalla società di corte, potrebbe anche vedere nei *cantores* un veicolo di trasmissione, utile a favorire la circolazione delle opere dei pittori tra diversi centri di potere particolarmente ricettivi alle novità artistiche, come per esempio la tecnica

⁸⁷¹ Come riporta Wegman, "*Dufay is depicted as "Maistre Guillaume du Fay" with his academic regalia: a purple tabard with scarlet shoulder-piece, and a scarlet biretta*", R.C. Wegman, *From Maker to Composer*, pp. 438-439.

⁸⁷² T. Seebass, *Lady Music and Her "Proteges" from Musical Allegory to Musicians' Portraits*, «Musica Disciplina», 42 (1988), pp. 23-61, p. 41.

⁸⁷³ L'effettiva disponibilità economica dei cantori è stata osservata ad esempio in F. Baix, *La Carrière "Bénéficiaire" de Guillaume Dufay*; C. Reynolds, *Musical Careers, Ecclesiastical Benefices*; P. F. Starr, *Musical Entrepreneurship in 15th-Century Europe*, «Early Music», 32, 1 (2004), pp. 119-33. L'evoluzione della ritrattistica musicale, dall'allegoria della musica ai ritratti è stata analizzata da T. Seebass, *Lady Music and Her "Proteges"*; T. Seebass, F. A. Gallo, *Prospettive dell'iconografia musicale: considerazioni di un medievalista*, «Rivista Italiana Di Musicologia», 18 (1983), pp. 67-86.

della pittura a olio⁸⁷⁴. Trattandosi in ogni caso di ipotesi, la spiegazione più logica resta quella legata a una volontà di assimilazione con gli strati più alti della società, probabilmente resasi necessaria dalla permanenza nell'ambiente comune della corte.

Le pagine seguenti sono dedicate all'analisi di alcuni ritratti i cui soggetti sono stati più o meno esattamente identificati come cantori, ciò nonostante, una considerazione anticipatoria si rende comunque necessaria. L'assolutamente scarso tasso di sopravvivenza dei dipinti commemorativi, dovuto in parte alla loro fragilità, e in parte alla portabilità, li ha rese ancor più esposti alle devastazioni dell'iconoclastia, alla guerra, alla rivoluzione e al mutare del gusto. In particolare, nel corso degli sconvolgimenti che seguirono la Riforma è probabile che molte opere, sfuggite alla furia degli iconoclasti siano state rimosse dalle chiese dai discendenti per essere ricollocate nei salotti dei privati. Ciò che resta, e che è stato possibile identificare con sicurezza, rappresenta solo il 5% di tutto il patrimonio esistente. Dunque, è ragionevole presupporre che i dipinti commemorativi fossero la normalità nelle chiese e nei conventi del territorio borgognone⁸⁷⁵. Pertanto, si ritiene indispensabile prendere atto che qualunque considerazione sia possibile avanzare, essa risentirà della parzialità del dato. Verranno dunque analizzati i ritratti giunti fino ai nostri giorni, dipinti dalle mani di alcuni tra i più grandi artisti del Rinascimento, per esempio: *Tymotheos*, dipinto da Jan van Eyck nel 1432 e conservato alla National Gallery di Londra (34,5×19 cm); *Ritratto di Gilles Joye*, realizzato da Hans Memling nel 1472 c.a., e conservato a Williamstown nello Sterling and Clark Art Institute (30,5 x 22,5 cm); *Ritratto di musico* di Leonardo da Vinci, databile al 1485 circa e conservato nella Pinacoteca Ambrosiana di Milano (44,7×32 cm); *Ritratto di Jacob Obrecht*, dipinto da Metsys nel 1496, e conservato nel museo Kimbell di Fort Worth (50,8×36,1 cm). Infine, altri due, meno attinenti alla tipologia di ritratto presa in esame, ma comunque notevoli data la committenza da parte di cantori. Ognuno di questi, sebbene si collochino in momenti differenti, condivide con le altre raffigurazioni le

⁸⁷⁴ Considerando la portabilità dell'opera come un fattore determinante nella sua diffusione, ad esempio, talune raffigurazioni si presterebbero più di altre a viaggiare, proprio per la presenza di un supporto solido o per la ridotta dimensione, divenendo così testimonianze preziose delle straordinarie capacità imitative degli artisti dell'epoca.

⁸⁷⁵ D. Brine, *Evidence for the Forms and Usage of Early Netherlandish Memorial Paintings*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 71 (2008), pp. 139-168, p. 142.

dimensioni, piuttosto modeste, così come il supporto, ligneo, e appunto il genere, quello del ritratto. Approfondire la vita e le temperie dei soggetti, siano essi chiaramente riconoscibili o solo ipotizzabili, permetterà di mettere meglio a fuoco le motivazioni poste dietro alla scelta di avvalersi anche del mezzo pittorico per conquistare il diritto di non essere dimenticati.

Tymotheos, Jan van Eyck

Il ritratto, noto anche come *Leal Souvenir*, rappresenta un unicum della pittura di area nordeuropea sotto diversi aspetti (Figura I). Prima di tutto, è l'unico dipinto di Jan Van Eyck che riporti un'iscrizione in lingua francese e, in secondo luogo, è l'unico in cui compare un così netto richiamo alla classicità nella forma di una piccola incisione in lingua greca che, data la sua singolarità, è stata oggetto di dibattito almeno fino al 1939⁸⁷⁶. Il soggetto, un uomo posto di tre quarti con il capo avvolto in un turbante blu, vestito di rosso, è da sempre ritenuto un appartenente all'ambiente cortigiano borgognone, prevalentemente in ragione del fatto che la scritta in francese poteva essere collegata solo ad una corte in cui tale lingua veniva correntemente parlata e in cui Eyck aveva lavorato. Passando ora all'identificazione del soggetto, la prima e principale domanda cui gli studiosi si trovarono a dover rispondere per meglio comprendere chi potesse essere l'uomo ritratto, riguardava ovviamente la sua professione, ma più in particolare quale mestiere possedesse delle affinità con la figura mitologica di Timoteo, il che naturalmente sollevò il problema relativo a quale Timoteo della storia Van Eyck si fosse ispirato durante la progettazione del dipinto. Non poteva trattarsi del Timoteo ateniese del 375 a.C. che sconfisse gli spartani a Alyza, poiché gli abiti indossati dall'uomo nel dipinto non avevano attinenza con il mondo militare. Stesso discorso per quanto riguardava le vesti di ecclesiastico del Timoteo compagno di San Paolo, per nulla simili a quelle riportate e dunque scartate insieme all'ipotesi loro collegata. A convincere maggiormente erano sia il Timoteo del teorico di Mileto, responsabile dell'introduzione di

⁸⁷⁶ Le diverse interpretazioni avanzate relativamente alla parte greca del dipinto sono state riportate in E. Panofsky, *Who Is Jan van Eyck's "Tymotheos"?*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 12 (1949), pp. 80-90.

nuove corde alla *citara*, sia il Timoteo musico di corte di Alessandro Magno⁸⁷⁷. Queste ultime, essendo le ipotesi più convincenti, condussero presto all'identificazione con un cantore della corte di Borgogna, teoria generalmente accettata ancora oggi, sebbene non manchino studiosi scettici in tal senso⁸⁷⁸. Panofsky, ideatore dell'ipotesi più accreditata, non solo attribuì al soggetto del dipinto la professione di compositore ma, data la citazione in francese – mentre è noto come Van Eyck scrivesse in latino o fiammingo – si spinse ad affermare che si potesse trattare di uno dei *cantores* del duca di Borgogna Filippo il Buono, restringendo ulteriormente il campo dei candidati⁸⁷⁹. Date le analisi preliminari, la scelta è stata successivamente ridotta a due esponenti della scuola franco-fiamminga, basandosi anche sugli apporti a livello teorico in ambito musicale. Si tratta di Guillaume Dufay e Gilles Binchois, ai quali andrebbe in realtà affiancato un terzo pretendente, Dunstaple, il quale però non entrò mai direttamente in contatto con la corte, al contrario di Dufay e Binchois, i quali d'altro canto potrebbero aver anche conosciuto Jan Van Eyck nello stesso periodo in cui venne realizzato il dipinto. Stando alle fonti, infatti, nel 1432 il pittore prese casa nella parrocchia di S. Donatian a Bruges, la stessa in cui risiedevano alcuni tra i più raffinati compositori quattrocenteschi, tra cui appunto i due aspiranti soggetti⁸⁸⁰. A distinguerli, e a rendere più plausibile un'identificazione con Binchois, le scelte effettuate da entrambi nei loro primi anni di attività, quando ancora non avevano preso servizio presso i Valois. Se infatti Dufay aveva fin da subito optato per la carriera religiosa, Binchois, prima di divenire cantore, aveva prestato servizio militare per il duca di Borgogna, e solo in seguito si era dedicato all'attività musicale, quando ormai si era guadagnato la riconoscenza del suo mecenate, con il quale aveva condiviso il campo di battaglia. Oltretutto, si deve tener presente che il legame di Dufay con la corte dei Valois non ha, ad oggi, trovato conferma,

⁸⁷⁷ Si rimanda al sopracitato contributo di Panofsky per le indicazioni relative alle differenti ipotesi avanzate. Tra le altre ipotesi si segnalano: quella relativa a un notaio avanzata da J. Paviot, *The Sitter for Jan van Eyck's "Leal Sovvenir"*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 58 (1995), pp. 210-215; uno scultore, Gilles le Blackere, W. Wood, *A New Identification of the Sitter in Jan van Eyck's Tymotheos Portrait*, «The Art Bulletin» 60, no. 4 (1978), pp. 650-654; e, infine, in poeta e musicista, Regner, H. C. Turrentine, *Gilles Binchois and Jan van Eyck: The Greek Connection*, «Fifteenth Century Studies», 6 (1983), pp. 271-301.

⁸⁷⁸T. Seebass, F. A. Gallo, *Prospettive Dell'Iconografia Musicale*, p. 83.

⁸⁷⁹ E. Panofsky, *Who Is Jan van Eyck?*, *Passim*.

⁸⁸⁰ J. Paviot, *La vie de Jan van Eyck selon les documents écrits*, «Revue des Archéologues et Historiens d'Art de Louvain», (1990), pp. 83-93, p. 88.

per cui la sua stessa presenza a Bruges nel 1432 è tutt'altro che certa. Ora, se si prendesse per buona l'ipotesi di un'identificazione con Binchois, ci sarebbe da domandarsi quanto affermato fosse il cantore all'epoca, e quanto fosse ben inserito all'interno della corte, anche se il semplice fatto di poter vantare una carriera militare prima, ecclesiastica poi, poteva bastare a far insorgere la necessità di affermare la propria condizione attraverso i media comunemente adoperati dagli alti esponenti della società. Ulteriori approfondimenti relativi alla vita personale e alle finanze del compositore potranno avvalorare o meno la tesi promossa da Panofsky, supportata oltretutto dalle composizioni dello stesso Binchois, in particolare due *chansons* nel cui testo è riportata la parola *souvenir*:

"I

*Car par ma foy, quelque part que je soye,
Autre de vous amer ne pouroye.
Vous estes celle que adès veul servir,
Vous estes tout mon joyeux souvenir.*⁸⁸¹

II

*Adieu, adieu, mon joyeux souvenir,
Adieu vous di, il est temps de partir:
Adieu celle que j'ay tant chier a vèir.
Mon pouvre cuer vous remaint par ma foy,
Autre que vous ne joira de soy.
Tous deux voir leysse; hdlas, quel desplaisir:
Adieu, adieu, mon joyeux souvenir*⁸⁸²".

Se dunque si trattasse di Binchois, la scelta di rappresentarlo nelle vesti del compositore di Alessandro il Grande potrebbe essere stata proposta da Eyck sia per visualizzare la consapevolezza del proprio valore da parte del compositore, ritratto nelle vesti di uno dei più celebri musicisti di tutti i tempi, sia per fornire un ulteriore elemento di vicinanza tra la corte di Borgogna e quella alessandrina, al pari delle tappezzerie e delle miniature in circolo nello stesso periodo⁸⁸³.

⁸⁸¹ J. Marix, *Histoire de la musique*, p. 33 n.22.

⁸⁸² J. Stainer, *Early Bodleian Music: Dufay and His Contemporaries*, Amsterdam, F. A. M. Knuf, 1963, p. 74.

⁸⁸³ Inoltre, la scelta di rappresentare il compositore con un turbante potrebbe attestare la volontà di quest'ultimo di rappresentarsi come il più grande compositore dell'antichità, data l'aura di classicità invocata dall'indumento, significando dunque un certo orgoglio per il proprio talento. M. P. J. Martens, *Artist's Salaries*, p.390.

Ritratto di Gilles Joye, Hans Memling

L'interesse per la figura del compositore Gilles Joye, di natura abbastanza recente, si deve al riconoscimento del compositore come soggetto di un dipinto del celebre pittore Memling (Figura II)⁸⁸⁴. Joye, uno dei primi esponenti della stirpe di cantori formati a Bruges, nacque a Kortrijk (Courtrai) da Michiel Gilles e Zoye Buits⁸⁸⁵. Figlio illegittimo, fu la madre ad allevarlo nella parte più povera della città, abitata da persone che possedevano solo lo stretto necessario e che dipendevano economicamente dalle classi abbienti⁸⁸⁶. Nonostante le umili origini, Gilles poté contare su un'ottima istruzione, impartitagli forse a Bruges, ma più probabilmente nella città natale, dove il 12 settembre 1439 il canonico Johannes Grutere, membro del capitolo di Notre Dame, lo nominò cappellano nella chiesa di S. Martin. A questa altezza cronologica il compositore, solo diciassettenne, non era stato ancora ordinato sacerdote, per cui si limitava a riscuotere la rendita derivante dalla cappellania, lasciando la cura d'anime ad un sostituto, la qual cosa era stata possibile solo grazie alla benevolenza del capitolo, o quantomeno di uno dei suoi membri, i quali forse gli donarono il beneficio per convincerlo a rimanere in servizio. Di fatto, Joye poté celebrare la sua prima messa solo anni dopo, nel gennaio del 1448, sempre nella chiesa di Notre Dame⁸⁸⁷. Solo un anno più tardi, il nome di Gilles Joye compare in un atto notarile redatto a Bruges, nel quale oltre che cappellano, viene definito vicario e *clericus installatus*, il che porta a ritenere probabile una sua attività in città antecedente la data di redazione dell'atto⁸⁸⁸. In effetti, la dispensa per il possesso degli ordini con la quale venne creato *clericus installatus* della chiesa di S. Donatian data 26 febbraio 1448, prima rispetto al documento notarile⁸⁸⁹. Ad ogni modo, il suo talento non dovette passare inosservato, tant'è vero che entro il 12 febbraio 1449 aveva già ottenuto

⁸⁸⁴F. Van Molle, *Identification d'un Portrait de Gilles Joye Attribue a Memling*, Bruxelles, Centre d'étude des Primitifs flamands, 1960.

⁸⁸⁵H. Callewier, *“What You Do on the Sly*, pp. 89-109.

⁸⁸⁶*Ivi*, p. 91.

⁸⁸⁷Secondo il diritto canonico l'età richiesta per il sacerdozio era 25 anni. R. Strohm, *Music, Ritual and Painting in Fifteenth Century Bruges, Hans Memling. Essays*, ed. D. de Vos, Bruges, Ludion, 1994, pp. 43-44.

⁸⁸⁸Curiosamente, all'inizio del suo soggiorno a Bruges il compositore era conosciuto come Egidius van den Abeele', e non col suo vero nome.

⁸⁸⁹A. C. de Schrevel, *Histoire du Séminaire de Bruges, 1*, Bruges, Imprimerie de Louis de Plancke, 1895, p. 16. All'epoca era proibito ai cantori prendere i voti, probabilmente per il timore che questi celebrassero le messe altrove, rimanendo quindi assenti durante le celebrazioni della cattedrale.

la carica di vicario che, contrariamente alla funzione di *clericus installatus*, gli garantiva una sicurezza finanziaria poiché comportava un reddito regolare e un incarico permanente⁸⁹⁰. Fin da subito, dunque, Gilles fu in grado di garantirsi una posizione grazie al suo talento, posizione che avrebbe in seguito sfruttato per ottenere un maggior prestigio, anche economico.

Joye era cresciuto in seno alla Chiesa, eppure gli annali rimandano l'immagine di una vita non proprio devota: coinvolto in risse di strada, Gilles frequentava abitualmente i bordelli, e in particolare una prostituta nota in città con il nome di "Rosabelle", si rifiutava di partecipare a manifestazioni di canto regolare e, occasionalmente, insultava i colleghi cantori. Tra gli esempi della sua condotta dissoluta, condivisa peraltro con dei colleghi, come testimonia il già citato episodio del 19 agosto 1449, che lascia intuire una irrefrenabile propensione ai piaceri mondani, impossibile da temperare nonostante le ripetute punizioni⁸⁹¹. Ancora il 27 settembre Joye si permetteva di parlare durante l'ufficio divino, rispondendo con disprezzo a un cantore che lo aveva ammonito, portando i cappellani a imporgli di chiedere pubblicamente perdono durante una riunione capitolare, anche stavolta senza aspettativa di un reale pentimento. Il 20 novembre 1452, probabilmente esausti dalle continue mancanze di rispetto del cantore, si giunse perfino a scomunicarlo, sebbene solo per dieci giorni. A quanto pare, il prestigio che il suo talento musicale poteva dare alla chiesa di S. Donatian era più importante della sua mancanza di fede, basti pensare che all'età di quarant'anni Joye si era ormai fatto un nome come compositore.

Successivamente al settembre 1462, il compositore prese posto tra i cappellani della corte del duca di Borgogna dove dal marzo 1464 fino al 1468 lo si ritrova con la mansione di cappellano⁸⁹². Sono questi gli anni di Bruges, quelli in cui Joye si recava in città per godere del suo lucrativo beneficio, non comunque sufficiente a permettergli di mantenere il tenore

⁸⁹⁰ L'anno seguente, il 12 ottobre 1450, gli venne offerto un secondo beneficio: la cappellania extra chorum dell'altare di S. Caterina, H. Callewier, *What You Do on the Sly*, p. 93 n.27.

⁸⁹¹ L'episodio è riportato per esteso altrove, per cui se ne dà un breve riassunto. Joye, assieme a Compere e Tayaert, venne obbligato alla penitenza dopo ripetute scorribande e dopo essere stato fermato dalle guardie per dei danni causati; In una diversa occasione, Compere, ancora una volta in compagnia di Joye, prese parte a una rissa di strada. *Ivi*, p. 94.

⁸⁹² J. Marix, *Histoire de la musique*, p. 213.

di vita al quale si era adattato. Risale infatti al 3 novembre 1465 al più tardi, l'accordo tra compositore e rettorato della chiesa di S. Ippolito a Delft per acquisire un secondo beneficio, da sommarsi a quello già posseduto, e per il quale lo stesso giorno era stato fatto appello al papa, atto indispensabile per ottenere il permesso di mantenere più di un beneficio⁸⁹³. Perennemente a caccia di denaro, restò a corte fino al 1468 almeno, quando una malattia lo portò ad allontanarsi, anche se fino al 1471 risulta che gli venisse pagato uno stipendio, fondamentale se si considerano i prestiti e debiti contratti nello stesso periodo. Probabilmente troppo desideroso di apparire benestante, Joye fu sicuramente incapace di gestire le proprie finanze in maniera responsabile, questo nonostante le entrate dai suoi vari benefici che, unite al salario come membro dell'*entourage* duca di Borgogna, dovevano avergli fornito un reddito sufficiente per mantenersi più che dignitosamente. Infatti, vivere al di sopra delle proprie condizioni lo portò a una rovinosa bancarotta nel 1471⁸⁹⁴. Fu l'inizio del tracollo. Temendo probabilmente per le offerte dei fedeli, gli venne prontamente revocato il prestigioso incarico di amministratore dei fondi della chiesa, ma non solo⁸⁹⁵. Una volta dichiarato il fallimento, Joye perse la stima della comunità, specialmente quella religiosa, la quale scelse di rivolgersi a lui solo per compiti di poca importanza come negoziare con i laici circa eventuali dotazioni, o ispezionare le proprietà possedute dal capitolo al di fuori di Bruges. Allo stesso modo, le sue attività musicali vennero limitate nonostante il tentativo di rientrare del dovuto, fallito prima di potersi compiere a causa della morte, avvenuta a Bruges nel 1483. Lontano dai riflettori che avevano illuminato gran parte della sua vita, ottenne come ultimo segno di riconoscimento di essere tumulato nella chiesa di S. Donatian⁸⁹⁶.

Amante del lusso e degli eccessi, Gilles Joye è ricordato anche per essere il soggetto di un ritratto dipinto da Hans Memling, che presenta nella parte superiore della cornice originale

⁸⁹³ H. Callewier, *What You Do on the Sly*, p. 97.

⁸⁹⁴ Vennero trovati debiti con mercanti, calzolari e altri canonici. La situazione degenerò al punto che nel 1474 la stessa istituzione ecclesiastica di S. Donatian dovette intervenire, obbligando il cantore a ripagare i debiti che essa aveva coperto nel tentativo di preservarlo. Vennero dunque sequestrati i suoi beni, così come metà del suo stipendio, mentre il permesso di essere sepolto in Chiesa gli venne garantito, *Ivi*, p. 99.

⁸⁹⁵ *Ivi*, p. 98 e seg.

⁸⁹⁶ *Ivi*, p. 100. All'interno del saggio è presente una dettagliata ricostruzione della cerimonia funebre, tratta dai documenti dell'archivio episcopale di Bruges.

la dicitura “*anno Domini 1472*”, mentre in quella inferiore “*etatis sue 47*”. Nonostante tali precise coordinate però, non mancarono da subito i problemi riguardo l’età anagrafica. Sebbene la dicitura indicasse un’età di quarantasette anni, i musicologi avevano collocato la nascita del cantore nel 1422, il che avrebbe reso necessario uno slittamento di date, portando l’età del soggetto a 50 anni. Per risolvere il problema, si scelse di ipotizzare che Memling avesse iniziato il dipinto nel 1469, quando Joye aveva circa 47 anni, per poi completarlo entro il 1472, quando ormai ne aveva cinquanta⁸⁹⁷. Comunemente ritenuto parte del monumento funebre voluto dal compositore e destinato ad essere collocato all’interno della sacrestia di S. Donatian, il ritratto rappresenta, forse meglio di altri, i sogni e le ambizioni di chi lo commissionò⁸⁹⁸. Quando incaricò Memling di dipingerlo, Joye non aveva ancora avuto problemi finanziari, ricopriva anzi la carica di responsabile dell’amministrazione dei fondi della fabbrica della chiesa, dalla quale secondo Callewier sottraeva considerevoli somme di denaro con il quale avrebbe potuto effettivamente pagarsi il dipinto⁸⁹⁹.

Venendo ora agli aspetti formali, si nota come l’uomo ritratto indossi un tabarro marrone rossastro, ornato di pelliccia grigia: ha un viso ovale, con un naso pronunciato, un’espressione seria; le mani sono giunte, in preghiera: sulla mano sinistra, porta due anelli, uno montato con una pietra blu e l’altro ornato con lo stemma di Joye, lo stesso della cornice del dipinto. Una rappresentazione fuorviante sotto diversi aspetti. La postura devota del compositore, appropriata nel contesto del monumento commemorativo, è in netto contrasto con lo stile di vita mondano del personaggio, il quale, dato anche il vissuto, dovette immaginare il suo ritratto come un veicolo delle sue conquiste, una prova della sua appartenenza ai ranghi dell’alta borghesia e della nobiltà, in una sorta di rivalsa tipica di chi nasce da famiglie umili⁹⁰⁰.

⁸⁹⁷Hans Memling. *Catalogus*, ed. D.de Vos, Milano, Rizzoli, 1994, pp. 54–56.

⁸⁹⁸ In data 23 settembre 1469 era stato infatti richiesto il permesso di essere tumulato all’interno della chiesa. H. Callewier, “*What You Do on the Sly*”, p. 98 n.54.

⁸⁹⁹ Il 2 dicembre 1485, due anni dopo la morte di Joye, gli esecutori del suo testamento chiesero il permesso al capitolo di fissare una tavola di legno al pannello, per onorare la reputazione del compositore. *Ivi*, p. 98.

⁹⁰⁰ Una seconda ipotesi prevede che il dipinto facesse parte di un dittico devozionale a scopo privato, posto nella casa del compositore e solo successivamente spostato in S. Donatian. D. Brine, *Musicians and their monuments*, p. 151.

Ritratto di musico, Leonardo da Vinci

Al contrario del precedente, il dipinto di Leonardo da Vinci rappresenta ancora oggi un mistero, sia per quanto riguarda il soggetto, sia per la quanto riguarda l'originale collocazione nonché lo scopo della sua realizzazione (Figura III). Portato a termine dall'allievo Ambrogio de Predis, il piccolo quadro rappresenta un uomo di circa trenta anni posto di tre quarti dalla lunga capigliatura riccioluta, recante un cartiglio – riscoperto nel corso del Novecento – con note musicali e impostato in modo da riecheggiare, nella posa, il modello nordico che da poco aveva preso piede grazie ad Antonello da Messina. Chi sia raffigurato è appunto oggetto di dibattito. Le ipotesi più accreditate, però, riguardano tre personaggi: Atalante Migliorotti, Angelo Testagrossa e Josquin Desprez. A queste si deve aggiungere una più recente teoria, avanzata da Davide Daolmi, il quale ha ritenuto plausibile un'identificazione con Simon de Quercu, precettore dei figli di Ludovico il Moro⁹⁰¹. Atalante Migliorotti era giunto a Milano con Leonardo in qualità di suonatore di una particolare lira d'argento la cui cassa armonica era stata forgiata a somiglianza di teschio equino. Le fonti testimoniano che Leonardo era valente musico e suonatore di lira, sicché non si spiegherebbe la necessità di avvalersi del Migliorotti se non considerando le doti dell'artista di Vinci insufficienti ad esaltare le potenzialità dello strumento⁹⁰². A sostenere che il ritratto raffiguri Atalante è Marani, il quale cita un appunto, presente nel Codice Atlantico, in cui Leonardo ricorda una "testa ritratta d'Atalante che alzava il volto"⁹⁰³. Un punto a favore riguarda certamente l'età di Atalante, venticinque anni circa, simile a quella dell'uomo ritratto, tuttavia, in mancanza di un riscontro quantomeno iconografico non è possibile confermare o smentire la tesi.

⁹⁰¹ P. C. Marani, *Leonardo da Vinci*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2005; P. C. Marani, *Leonardo da Vinci: Il musico*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2010; *Leonardo all'Ambrosiana: il Codice atlantico, i disegni di Leonardo e della sua cerchia*, ed. A. Marinoni, L. Cogliati Arano, Milano, Electa, 1982; G. D'Agostino, *Nuove annotazioni su Leonardo e la musica*, «Studi Musicali», 30 (2001), pp. 281–320.

⁹⁰² G. Moppi, *Migliorotti, Atalante*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXIV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, 2010, pp. 392-393.

⁹⁰³ Si è creduto poi di poter identificare il musico in uno schizzo dei Fogli di Windsor il cui soggetto è comunemente noto come studio per il san Giacomo maggiore, ma sembra difficile intravedere una corrispondenza tra il ritratto dell'Ambrosiana e il disegno. P. C. Marani, *Leonardo: una carriera di pittore*, Milano, Motta, 1999, pp. 160-166.

Il secondo candidato, Giovanni Angelo Testagrossa, fu cantore presso le corti di Milano e di Mantova, dove sostituì il maestro Girolamo Sextula come precettore di Isabella d'Este⁹⁰⁴. L'occasione per il liutista di recarsi a Milano giunse quando Isabella dovette presenziare alle nozze della sorella Beatrice con Ludovico il Moro nel 1491, e per quanto riguarda il dato anagrafico, l'età di Giovanni doveva essere allora di circa vent'anni. Di lui resta una sorta di ritratto scritto, a opera del vescovo e astrologo Luca Gaurico:

“Ioannes Angelus Testagrossa Papiensis, caput habebat magnum, nasum parvum, & simum, facies carnosam, erat corpulentus, & aspectu deformis, tamen letus, affabilis, benignus, manus habebat candidas, digitos parvos, & pingues in tractandis chordis testudineae chelis velocissimos, fuit Magister primis Francisci Mediolanensis⁹⁰⁵”.

Un uomo dalla grande testa, con un naso piccolo e schiacciato, incastonato in un volto carnoso ben difficilmente assimilabile a quello ossuto dipinto da Leonardo.

La terza ipotesi, relativa al fiammingo Josquin Desprez, venne avanzata la prima volta da Suzanne Clercx-Lejeune nel 1972, salvo poi essere accantonata per mancanza di coesione anagrafica tra soggetto dipinto e cantore. Alla luce però di studi più recenti, che collocano la data di nascita di Josquin verso il 1450-1455, è stato possibile rivalutare le considerazioni della studiosa⁹⁰⁶. Evidenze documentarie mostrano come il cantore fiammingo fosse alle dipendenze del duca Ascanio Maria Sforza dal 1483 – sebbene permangano alcune incertezze sull'identità del musicista presente nell'entourage del cardinale – al 1484, per poi apparire alla corte del Moro per un piccolo lasso di tempo durante il 1489⁹⁰⁷. Diversamente dai colleghi, però, Josquin godette di una immensa fama, tant'è che di lui si conservano più di una raffigurazione. Ne è un esempio l'incisione posta all'interno dell'*Opus*

⁹⁰⁴A. J. Ness, *Testagrossa, Giovanni [Gian, Zoan] Angelo*, Grove Music Online (disponibile all'URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo9781561592630-e-0000027742>); E. Motta, *Musici alla Corte degli Sforza*, p. 546.

⁹⁰⁵L. Gaurico, *Lucae Gaurici Geophonensis [...] Tractatus astrologicus. In quo agitur de praeteritis multorum hominum accidentibus per proprias eorum genituras ad unguem examinatis. Quorum exemplis consimilibus unusquisque de medio genethliacus vaticinari poterit de futuris*, Venetiis, Curtius Troianus Navò, 1552, 81v.

⁹⁰⁶S. Clercx-Lejeune, *Fortuna Josquini. A proposito di un ritratto di Josquin Des Prez*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», 6 (1972), pp. 315-337; W. Testolin, *Leonardo ritrae Josquin: nuove conferme sull'identità del Musicista dell'Ambrosiana*, «Rivista Italiana Di Musicologia», 42 (2007), pp. 309-321, p. 313; C. Fiore, *Josquin des Prez*, p. 20.

⁹⁰⁷C. Fiore, *Josquin*, p. 33; D. Fallows, *Josquin*, pp. 112,116; ASMi, *Archivio notarile 1288; Music and Patronage*, pp. 139-140.

chronographicum di Pieter van Opmeer, decisamente somigliante al ritratto leonardesco, o forse basata proprio su di esso, fatto che non escluderebbe assolutamente il riconoscimento, ma anzi per certi versi lo confermerebbe⁹⁰⁸. Altresì importante, in questo caso, l'abbigliamento del *Musico*, i cui colori delle vesti coincidono con le indicazioni conservate in una missiva del 1475 circa l'abbigliamento dei cantori della cappella musicale dei duchi Sforza: "volemo tutti faci vestire nel modo infrascripto. Primo a li cantori farai fare un vestito longo per caduno, sempio o foderato de bombaxina che sia de panno fiore de persico o turquoise, o verde sambagnato o como meglio ad essi parirà"⁹⁰⁹. Probabilmente, anche se organizzato anni prima, l'insieme dei colori a disposizione dei cantori non doveva essere cambiato di molto, ed è certo che il *Musico* fosse parte della personale di corte, fatto che porta automaticamente a escludere Franchino Gaffurio, all'epoca maestro di cappella del duomo⁹¹⁰. Come si è detto, Josquin fu uomo noto e ammirato, così anche le fonti letterarie non mancarono di rendergli omaggio. Come notato da Fallows, Des Prez aveva all'epoca servito almeno due sovrani, accumulando numerose prebende; quindi, è possibile affermare che disponesse del capitale necessario per coprire i costi di realizzazione⁹¹¹. D'altro canto, Glareanus nel *Dodekachordon* parlava di Josquin come di un uomo veniale, un prezzolato avvezzo a comporre dietro compenso, e per il quale spendere non doveva essere un grande problema⁹¹². Tale doveva essere l'attaccamento di Josquin al denaro da procurargli invidia per ciò che avevano gli altri, un'invidia che ispirò le rime del poeta Serafino Aquilano, il quale ne ebbe a scrivere un sonetto:

*"Josquin non dir che'l ciel sia crudo et empio
Che te adornò de sì sublime ingegno,
Et se alcun veste ben, lassa lo sdegno
Che di ciò gaude alcun buffone e scempio.
Da quel ch'io dirrò prendi l'exempio:
L'argento e l'or che da se stesso è degno*

⁹⁰⁸ P. Opmeer, *Opus chronographicum orbis universi a mundi exordio usque ad annum m.dc.xi*, Antuerpiae, 2 vol, ex typographeio Hieronymi Verdussii, 1611, I, p. 440.

⁹⁰⁹ G. Porro, *Lettere di Galeazzo Maria Sforza duca di Milano*, «Archivio Storico Lombardo», 5 (1878), pp. 107-129, 254-274, 637-668, p. 255; S. 06/11/2023 22:25:00

⁹¹⁰ A. Sardi de Letto, 'Gaffurio, pp. 214-216.

⁹¹¹ D. Fallows, *Josquin*, p. 137.

⁹¹² Henricus Glareanus, *Dodekachordon*, pp. 441-442, C. Fiore, *Josquin des Prez*, pp. 47-48.

*Se monstra nudo e sol si veste el legno
Quando se adorna alcun teatro o tempio.
El favor di costor vien presto manco
E mille volte el di, se pur giocondo,
Se muta el stato lor de nero in bianco.
Ma chi ha virtù, gire a suo modo el mondo:
Come om che nota et ha la zucca al fianco,
Mettil sotto acque, pur non teme el fondo⁹¹³".*

Ritenuto uomo di ingegno, Josquin veniva invitato a non curarsi delle vesti e degli ori altrui, eppure Gian de Artigianova, cacciatore di talenti per il duca di Ferrara, scrivendo al suo signore lo informava sia di del compenso richiesto dal compositore, deciso a farsi pagare una cifra assai più alta rispetto al rivale, sia di quanto questi fosse poco incline a soddisfare le richieste altrui, anche di chi lo pagava: “[Isaach] a me pare molto apto a servir la S. V. molto piu che Josquin perche e de miglior natura fra li compagni, e fara piu spesso cose nove; vero e che Josquin compone meglio, ma fa quando gli piace, non quando l’homo vole, e domanda CC ducati de prevision⁹¹⁴”. Non solo, dunque, assumere Josquin sarebbe costato di più, ma si sarebbe anche potuto correre il rischio di avere a corte un elemento di disturbo, poco incline alla vita comunitaria tipica della cappella musicale. Naturalmente le premesse poco incoraggianti, il prestigio e la fama di Josquin gli avrebbero comunque garantito il lavoro, ma è interessante notare come i piccoli riferimenti sul personaggio non ne dipinsero mai un’immagine chiaramente positiva. Molte poi le similitudini con Joye, dalla ricerca costante di denaro, alla scarsa compatibilità attitudine a condividere la scena con i colleghi. A conti fatti, però, nessuno dei dati qui forniti potrebbe mai dare la certezza di quale sia l’identità del *Musico*, né ha la pretesa di farlo; tutto quello che si vuol sottolineare è che, per temperie e disponibilità economica Josquin sarebbe stato un soggetto perfetto.

Ritratto di Jacob Obrecht, Metys

Riconoscendo la superba qualità del pannello e immaginando la mano di un esperto maestro - oggi gli storici dell’arte hanno indicato Metsys come produttore del dipinto, ma

⁹¹³ S. Aquilano, *Sonetti e altre rime*, Roma, Bulzoni, 2005, p. 141.

⁹¹⁴ R. C. Wegman, *Who Was Josquin?*, *The Josquin Companion*, pp. 21-50, p. 38.

fino a qualche anno fa si parlava di Memling -, il Kimbell Art Museum acquisì il ritratto di Jacob Obrecht nel 1993 da un privato (Figura IV)⁹¹⁵. Fin da subito, le ipotesi sulla reale funzione del dipinto non mancarono. Alcuni vi vedevano il lato del donatore di un dittico devozionale -nonostante le sue dimensioni non troppo modeste-, mentre altri semplicemente un'immagine da porsi su un monumento funebre⁹¹⁶. Si tratta, a prescindere, del solo ritratto noto che possa, ad oggi, fornire indizi sull'aspetto del famoso compositore Jacob Obrecht, nato a Gand da uno dei trombetti pubblici della città, Willem Obrecht⁹¹⁷. Intitolato a Ja[cob] Hobrecht con una scritta di carattere gotico illuminato, il dipinto è databile in maniera precisa grazie all'indicazione posta sulla cornice, che riporta l'anno 1496 insieme con il numero 38, età presunta del soggetto all'epoca della realizzazione, allo stesso modo del ritratto di Joye. Un dato non trascurabile, quello dell'età riprodotta, poiché in grado di consentire ai musicologi di collocare la nascita del compositore tra 1457 e 1458. Anche in questo caso si pose il problema del far combaciare le date, poiché incrociando i dati relativi alla permanenza di Obrecht a Bruges con quelli riguardanti Memling, risultava che il dipinto fosse stato ultimato solo dopo la morte di quest'ultimo, fatto spiegato da De Vos come una datazione postuma, immaginando dunque che il dipinto fosse stato lasciato incompiuto per essere poi ultimato nel 1496 da un'altra mano⁹¹⁸. Questo e altri motivi spinsero a mettere in dubbio la paternità dell'opera, poiché De Vos aveva basato la sua attribuzione sull'eccezionale qualità del lavoro, il suo forte carattere spaziale, il dettaglio morfologico dei tratti del viso e l'esecuzione delle velature, tutte caratteristiche che non permettevano di accantonare la possibilità che si trattasse di Metsys, il quale avrebbe potuto creare il dipinto nel 1496⁹¹⁹. A parte Campbell cercò addirittura di spostare il luogo di realizzazione del ritratto da Bruges ad Anversa, un'ipotesi molto comoda, specialmente

⁹¹⁵ L'attribuzione a Memling appare nel catalogo delle opere del pittore redatto nel 1994. *Hans Memling: catalogue*.

⁹¹⁶ Se si trattasse di un dittico, andrebbe posto a fianco di un secondo pannello a soggetto religioso, probabilmente perduto.

⁹¹⁷ La più completa biografia disponibile, benché non recentissima è quella di Wegman. R. C. Wegman, *Born for the Muses*.

⁹¹⁸ R. Barrientos Martinez, L. Silver, *Metsys's Musician: a newly recognized early work*, «Journal of Historians of Netherlandish Art», 10, 2 (2018), (Disponibile all'URL: <https://jhna.org/articles/metsyss-musician-a-newly-recognized-early-work/#imprint>).

⁹¹⁹ *Ivi*, p. 2.

considerando che Metsys si trovava, come Obrecht, in città nello stesso periodo⁹²⁰. Il compositore, infatti, aveva preso servizio come maestro di coro presso la Chiesa di Notre Dame nel 1492.

Ora, la vita di Jacob Obrecht è relativamente ben documentata, ragion per cui è possibile affermare che, all'epoca del ritratto, egli doveva avere all'incirca trent'anni, e che le sue composizioni avessero già raccolto il consenso del pubblico. Una reputazione confermata dalla sua presenza nella lista dei più eccellenti cantori stilata dal suo contemporaneo Johannes Tinctoris⁹²¹. Quella di Obrecht fu una vita legata alla Chiesa e lontana dalle mondanità della corte. Divenuto maestro del coro a S. Gertrudiskerk a Bergen op Zoom, vi rimase dal 1480 al 1484, per poi trascorrere un periodo come maestro dei *pueri* della Cattedrale di Cambrai. Nell'ottobre del 1485, iniziò a servire come *succentor* a Bruges a S. Donatian dove, nel mese di agosto del 1487, ricevette un invito del duca Ercole I d'Este per visitare Ferrara ed esibirsi a corte. Infine, nel gennaio di 1491 lasciò il suo posto a Bruges, per Anversa, dove giunse nel giugno del 1492⁹²². Fu qui che, presumibilmente, Metsys, un membro della Gilda di San Luca dal 1491, lo ritrasse nel 1496. Obrecht avrebbe mantenuto il posto di maestro di coro ad Anversa fino a giugno o luglio del 1497, quando tornò a Bergen op Zoom; in seguito, un altro mandato come *succentor* a S. Donatian lo avrebbe ricondotto a Bruges nel dicembre del 1498. L'ultimo atto, dopo una malattia di dieci mesi, si svolse a Ferrara, dove dopo tanto girovagare Obrecht morì nel 1505.

Al pari di Hans Memling, Quentin Metsys non può certo essere considerato uno specialista del ritratto, occasionalmente però, ricevette commissioni in tal senso, come quella di Erasmo di Rotterdam e Pieter Gillis nel 1517 da donare all'amico comune Thomas More⁹²³. In questo senso, il ritratto di Jacob Obrecht rappresenta un pezzo fondamentale, essendo il più antico datato e, probabilmente, il primo lavoro dell'artista firmato a oggi noto. Opera cardine nella

⁹²⁰ *Memling's portraits*, ed. T. H. Borchet, Amsterdam, Ludion, 2005, p. 56.

⁹²¹ Il riferimento si trova all'interno del libro *Complexus effectuum musices*. J. Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti; Proportionale musices; Complexus effectum musices*, ed. A. Seay, *Tinctoris Opera theorica*, «Corpus Scriptorum de musica» (22), American Institute of Musicology, 1975, p. 176.

⁹²² Tutti i dati biografici riportati sono ricavati dall'opera di Wegman, R. Wegman, *Born for the Muses*.

⁹²³ *Prayers and portraits: unfolding the Netherlandish diptych*, ed. J. O. Hand, C. A. Metzger, R. Spronk, Washington, National gallery of art; Antwerp, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 2006, pp. 116-120.

produzione di Metsys, questo dipinto testimonia il sapiente uso di un linguaggio formale, riecheggiante l'operato di Memling e volto a immortalare uno dei più rinomati compositori del tempo nella sua individualità di uomo ormai perfettamente sicuro nella propria grandezza.

Dittico Palude, maestro anonimo di Liegi

Il dittico Palude, realizzato sul finire del XV secolo per volere del canonico Henri Palude, si presta più volentieri a rappresentare un esempio di dittico devozionale piuttosto che un ritratto vero e proprio; essendo comunque il prodotto della committenza di un esponente della categoria sociale dei *cantores*, se ne accenna brevemente (Figura V). Il *Dectetorum doctor* Henri Palude fu una figura di spicco dell'ambiente ecclesiastico di Liegi verso la fine del XV secolo. Canonico della chiesa di San Lamberto, nel 1488 ottenne la nomina a *grand chantrre* della cattedrale, alla quale si andarono a sommare alcuni benefici, tra cui anche quello di possedere un proprio posto fisso e immutabile all'interno del coro⁹²⁴. Sebbene non siano disponibili molte informazioni a riguardo del cantore, si conosce il ruolo giocato da Palude nel tentare di rendere giustizia alla dignità di *cantor*, caduta in disuso al punto che i suoi diretti predecessori nella carica di *gran chantrre* erano stati obbligati a giurare di aver ottenuto un semplice ufficio e nulla più⁹²⁵. Durante il 1488 Palude si batté dinnanzi al capitolo per dimostrare quanto fosse fondamentale tale ufficio e, preso possesso della dignità, decise di sancire il prestigio della carica offrendo alla cattedrale un bastone o scettro, tipico simbolo di potere all'interno dell'*ensemble*, realizzato in argento dorato e ornato da uno stemma che rappresentava la ritrovata pace tra la sua famiglia e quella del nuovo vescovo, Jean de Hornes⁹²⁶.

Quanto al dipinto, per lungo tempo lo si è creduto, con la seconda tavola, parte di un dittico commissionato dallo stesso Palude per ornare la sua sepoltura all'interno dell'istituzione

⁹²⁴ I. Falque, *Devotional Portraiture*, p. 61.

⁹²⁵ P. Bruyère, S. De Moffarts d'Houchenée, *Le chanoine Henri ex Palude († 1515) et le bâton de chantrre de la cathédrale Saint-Lambert de Liège*, «Le Moyen Age», CXXII (2016), pp. 643-680, p. 655.

⁹²⁶ Liegi era attraversata in quegli anni da una serie di lotte intestine, non diversamente da altre zone d'Europa. *Ivi*, p. 668.

ecclesiastica; tuttavia, lo stile compositivo, unito alla struttura dell'opera (più precisamente ci si riferisce alla presenza di due scene narrative sul retro), e al modo in cui il ritratto è integrato, suggeriscono piuttosto che i pannelli fossero ali di una piccola pala d'altare, il cui tema, il martirio di S. Lamberto, perfettamente si integrava con il contesto ecclesiastico⁹²⁷. Una volta aperte, le due tavole mostrano le scene della nascita del Cristo (a sinistra) e dell'ascensione di S. Lamberto dopo il martirio (a destra), mentre il retro è occupato da David e da una scena della vita di Gesù, realizzate con la tecnica della *grisaille*. Henri Palude è raffigurato in ginocchio, vestito degli abiti ecclesiastici e con le mani in preghiera poste a sostegno del bastone di canto sul lato frontale destro, quasi a ridosso della scena di martirio⁹²⁸. Si tratta in questo caso di un ritratto devozionale che, sebbene riprenda i modelli dei dipinti realizzati per la borghesia nello stesso periodo, non pare voler ostentare una nuova condizione, quanto piuttosto rifarsi a una tradizione squisitamente classica, che non lascia trapelare la volontà di rendere evidente l'importanza della propria professione in relazione alla posizione sociale raggiunta.

La Vergine e il bambino con i santi e Richard de Visch van der Capelle in preghiera, Gerard David

Il soggetto, identificato grazie al piccolo stemma dipinto sul collare del cane, era il figlio illegittimo di Richard van der Capelle e Jacqueline van Zijl (Figura VI). Studioso di diritto canonico e cantore di S. Donatian dal 1463, Richard seppe unire il sacro al profano, divenendo consigliere del Consiglio di Stato di Borgogna e consigliere ecclesiastico del Gran consiglio di Mechelen⁹²⁹. In qualità di benefattore, fondò diverse messe, sempre a S. Donatian, nonché un altare dedicato a santa Caterina nella cappella di Sant'Antonio di proprietà della sua famiglia, ed è qui che, con ogni probabilità, venne collocato il dipinto. Per molti aspetti simile alla raffigurazione di Pale, l'opera di David si muove nel solco della tradizione con un intento diverso, quello di legittimare il cantore nella sua nuova posizione.

⁹²⁷ I. Falque, *Devotional Portraiture*, p. 61.

⁹²⁸ Palude fu molto devoto di s. Lamberto, infatti nel testamento lasciò disposizioni perché una messa cantata in onore del santo fosse celebrata ogni martedì. P. Bruyère, *Le Martyre de saint Lambert du «diptyque Palude» et les cérémonies de 1489 à la cathédrale de Liège*, «Le Moyen Age», CXVIII (2012), pp. 329-368, pp. 349-350.

⁹²⁹ I. Falque, *Devotional Portraiture*, p. 272.

Nonostante il soggetto non sia rappresentato in primo piano, infatti, la sua storia di figlio naturale lascia intuire la possibilità che alla base dell'opera vi fosse una ricerca di affermazione, com'era avvenuto per Gilles Joye. Curiosamente, i due condividevano sia la condizione di nascita, sia la diocesi di formazione; entrambi, dunque, potrebbero essere stati più motivati a creare opulente fondazioni prima della loro morte, da un lato come sorta di riscatto, dall'altro per evitare che il capitolo confiscasse i loro beni, o almeno questo dovette pensare un terzo canonico di S. Donatian, Victor van Zwavenarde, anche lui soggetto di un dipinto volto a stigmatizzarne la condizione di nascita⁹³⁰.

⁹³⁰ Victor van Zwavenarde condivise con Joye anche il difficile rapporto con il denaro. Giocatore d'azzardo e debitore del capitolo, Victor ebbe oltretutto un figlio illegittimo. H. Callewier, N. Geirnaert, *A Bruges Donor Identified: Canon Victor van Zwavenarde (ca. 1413–1481)*, «Metropolitan Museum Journal», 48,1 (2013), pp. 81-85, p.85.

3. CONCLUSIONI

In conclusione, si ritiene di poter affermare che ognuno dei cantori presentati nelle precedenti pagine vide nel mezzo pittorico, o scultoreo, un modo per sancire una nuova e più prestigiosa condizione sociale. Un riconoscimento, quello delle proprie capacità, filtrato nelle stesse opere dei colleghi come Tinctoris, il quale, nel capitolo 19 del trattato *Complexus effectuum musices*, indicò i nomi di alcuni tra quelli che probabilmente non riconosceva come *primi compositores*, ma dei quali sicuramente stimava la notorietà:

“Nostro autem tempore experti sumus quanti plerique musici gloria sint affecti. Quis enim Johannem Dunstaple, Guillelmum Dufay, Egidium Binchois, Johannem Okeghem, Anthonium Busnois, Johannem Regis, Firminum Caron, Jacobum Carlerii, Robertum Morton, Jacobum Obrecht non novit? Quis eos summis laudibus non prosequitur, quorum compositiones per universum orbem divulgatae, Dei templa, regum palatia, privatorum domos summa dulcedine replent? Taceo plurimos musicos eximiis opibus dignitatibusque donatos, quoniam etsi honores ex hiis adepti sunt, famae immortalis quam primi compositores sibi extenderunt minime sunt conferendi. Illud enim fortunae, istud autem virtutis opus est⁹³¹”.

Interessante sotto diversi aspetti, il testo si compone di tutti quegli elementi utili a comprendere quanto, o cosa, rendesse i compositori tardomedievali celebri. Un posto di riguardo lo avevano le composizioni, come indica l'affermazione: *“quorum compositiones per universum orbem divulgatae”*, le quali venivano riprodotte nelle corti e all'interno delle chiese di tutta Europa, dove divenivano delle vere *“hit”*. Questo, unito al fatto poi di poter tramandare in forma scritta il proprio lavoro, favoriva ulteriormente il distacco da chi la musica la sapeva solo riprodurre, dato che la virtù e la fama immortale erano appannaggio del teorico capace, lui sì, di fissare la propria opera su carta di stracci⁹³².

In conclusione, si ritiene che, dal punto di vista figurativo, le immagini commemorative abbiano favorito sicuramente il perdurare di una memoria del soggetto; memoria a volte persuasiva data la possibilità di scegliere come farsi raffigurare attraverso un *“oggetto-*

⁹³¹ Il riferimento si trova all'interno del libro *Complexus effectuum musices.*, p.176–77. La presenza di Obrecht, il quale all'epoca doveva essere poco più che adolescente, all'interno di un elenco composto dai massimi esponenti della polifonia fiamminga dovrà essere vista come un atto di incoraggiamento, volto a favorire la continuità di quella tradizione musicale della quale il giovane compositore era divenuto ambasciatore.

⁹³² J. D. Hatter, *Composing Community*, pp. 217-218.

agente” che, posto nel contesto della cappella, instaurava con essa una sorta di “*espace mnémonique de la représentation*”⁹³³. I cantori, in qualità di mecenati, partecipavano di una logica non molto dissimile da quella che animava i mercanti o in genere i membri della borghesia, basata sull'esaltazione di un'individualità alla quale i borghesi fino ad allora non avevano avuto accesso. Certamente l'impegno di ognuno di questi compositori verso la rispettiva istituzione ecclesiastica doveva essere legato ad una pietà personale e alla vicinanza del nucleo familiare d'origine a quella stessa diocesi; tuttavia, un mecenatismo così ambizioso non sarebbe stato possibile nel secolo precedente, specie per i nati al di fuori del matrimonio. Capaci di trasmettere la loro immagine oltre la morte, questi *cantores* elevarono la loro individualità al livello di quella dei più illustri rappresentanti della borghesia aprendosi un varco nello spazio figurativo fino ad allora riservato a mercanti e mestieri, e annunciando il nuovo posto che si apprestavano ad occupare in ambito socioculturale⁹³⁴.

Pe riprendere una delle ipotesi iniziali, se i cantori siano o meno stati vettori di diffusione degli oggetti che poi divennero i gioielli delle collezioni di tutta Europa è un'ipotesi affascinante, e non del tutto impossibile⁹³⁵. Si tratta di un lavoro ancora tutto da fare, che necessita di un'ampia indagine che registri i dati disponibili sulle personalità che componevano le corti, e quindi sui network tardo medievali. Oltretutto i dati biografici non sono appaiono significativi nel processo di comprensione di aspirazioni e strategie di autopromozione; dunque, un lavoro in tal senso, in questa sede, risentirebbe pesantemente della parzialità di uno sguardo che si concentra quasi esclusivamente sui cantori, ignorando poeti e artisti di corte, anch'essi possibili committenti o vettori. Non si parli poi di borghesi o nobili, ben indagati ai livelli più alti, meno a quelli più modesti, ma non per questo privi dei mezzi e delle motivazioni per commissionare opere. Sarà forse utile in futuro integrare

⁹³³ D. Arasse, *Entre dévotion et culture*, p. 134.

⁹³⁴ Martens ha sottolineato come il ritratto potesse in effetti rappresentare più fedelmente un effettivo *status* sociale attraverso, per esempio, il vestiario. M. J. P. Martens, *Artist's Salaries*, p. 391.

⁹³⁵ Un recente esempio capace di integrare mobilità e materialità dell'oggetto quadro è rappresentato dallo studio *Portable panel paintings at the Angevin court of Naples: mobility and materiality in the Trecento Mediterranean*, ed. S. K. Kozlowski, Turnhout, Brepols, 2022. Si deve comunque tenere in considerazione che, dato il contesto di origine dei quadri con soggetto i cantori, la mobilità dell'oggetto dovette essere minima, oppure postuma, ragion per cui l'approccio adottato nel libro andrebbe ricalibrato.

le analisi con i dati relativi a queste altre personalità. Un lavoro complesso certo, ma che potrebbe aprire nuovi percorsi di ricerca negli ambiti dello studio dei canali di diffusione tanto dei beni di lusso che influenzavano il gusto dei signori dell'epoca, quanto di tecniche e competenze di pittori e cantori.

CONCLUSIONE

«Le savoir occidental tente, depuis vingt-cinq siècles, de voir le monde. Il n'a pas compris que le monde ne se regarde pas, qu'il s'entend. Il ne se lit pas, il s'écoute».

(J. Attali, *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*, p.7).

Il presente lavoro nasce da una questione tanto musicologica, quanto di ambito sociale: in che modo si articolò la figura professionale del cantore tra XIV e XV secolo, cioè quando raggiunse il picco massimo di diffusione in Europa? Dal XIV secolo le corti laiche iniziarono a mantenere un corpo di cappellani all'interno delle loro cappelle che, cappellani che oltre alla primaria funzione musicale si dimostravano abili burocrati e consiglieri. Soprattutto nel Quattrocento, però, le stesse cappelle iniziarono ad escludere i cappellani dalle questioni governative, prediligendo quei compositori i cui nomi poi sarebbero divenuti parte della storia della musica liturgica occidentale: Guillaume Dufay, Josquin des Prez, Johannes Tinctoris, Jacob Obrecht, Gilles Binchois, per citare solo alcuni tra i più famosi.

Tuttavia, nel corso delle prime ricerche è emerso che molti dei cambiamenti che si credevano avvenuti all'interno della categoria sociale dei *cantores* nei due secoli presi in esame andavano ridimensionati, mentre delle vie di ricerca non visibili in origine meritavano di essere approfondite, così il focus del progetto si è ampliato. La tesi è divenuta uno studio sì prosopografico, ma che allo stesso tempo dà spazio alla questione della fama, e in particolare della consapevolezza della notorietà espressa dai cantori stessi, utilizzando quattro centri musicali come casi di studio.

Dunque, la prima parte è stata dedicata ad una attenta ricostruzione delle cappelle musicali dei regni di Francia e Napoli, e dei ducati di Borgogna e Milano, con un focus sulle singole modalità di organizzazione. Una volta raccolto il materiale sufficiente si è proceduto a ricostruire una carriera "tipo" del cantore. Sebbene con percentuali diverse a seconda della corte, è possibile affermare che i cappellani furono impiegati nella diplomazia, nel governo del territorio, all'interno dell'amministrazione, andando a costituire altresì l'entourage spirituale privato dei signori. Esecutori testamentari anche per i loro colleghi, i cantori venivano scelti per la loro speciale posizione nei confronti della curia e, come esperti di musica, essi furono determinanti nei gusti della società di corte. Lo stesso corpo di chierici,

pur se difficilmente assunto ai più alti ranghi ecclesiastici, apportava un significativo capitale pedagogico all'interno delle corti laiche, un capitale acquisito sia all'interno delle *maîtrise*, sia nelle università⁹³⁶.

Il secondo tema riguarda l'emergere di un'idea di professionalità attraverso obiti e lamenti funebri. Il confronto attraverso il tempo (fine XIV secolo e fine XV secolo) ha rivelato come si stesse diffondendo un cambiamento di vasta portata nelle corti regie, ma maggiormente in quelle ducali, tale per cui ad una graduale perdita delle funzioni "governative", si andava contrapponendo una crescita di consapevolezza nei confronti dell'essere compositore, una definizione non più intesa come disprezzabile *techné*, bensì come nobile professione. Il più grande cambiamento culturale nelle cappelle tardo-medievali fu appunto l'emergere di un notevole specialismo musicale tra i cappellani, possibile solo grazie ad una più precisa differenziazione originata dall'esterno tra ambito liturgico, amministrativo e musicale. A livello più ampio la formazione di un gruppo specializzato divenne lo spunto di una nuova consapevolezza, quella della loro reputazione. A questa si andò associando il desiderio di adeguarsi alle istanze dell'Umanesimo, i cui frutti si possono riconoscere nei ritratti così come nei lamenti.

Rimane comunque spazio per ulteriori ricerche sui cappellani, sulle loro vite nelle istituzioni dei principi, della Chiesa o anche delle città, e sui dettagli delle reti sociali di appartenenza che un'indagine più ampia potrebbe forse chiarire. Eppure, anche lo studio di quattro corti, celebri per il loro *patronage* musicale, ha fornito spunti unici sia sugli individui e le loro funzioni, sia sulla consapevolezza della propria posizione e i confini che erano on grado di superare. L'importanza di questa ricerca, in ultimo, può essere valutabile semplicemente considerando che molte delle novità sopraggiunte nel periodo di passaggio verso lo Stato moderno – la sua burocrazia, la sua cultura, la sua politica, i suoi cambiamenti a livello sociale– interessarono il fatto musicale.

⁹³⁶ Si ritiene non sia un caso se composizioni come la messa *l'Homme Armée* o l'aria "di Rosabella" si siano diffuse così rapidamente e ovunque proprio in un periodo di grande mobilità geografica dei compositori.

APPENDICI

Immagini



Figura I. Jan van Eyck, *Léal Souvenir*, 1432, olio su tavola, 34,5x39 cm, Londra, National Gallery.



Figura II. Hans Memling, *Ritratto di Gilles Joye*, 1470 c.a., olio su tavola, 30,5x22,5 cm, Williamstown, Sterling and Clark Art Institute.



Figura III. Leonardo da Vinci, *Ritratto di Musicico*, 1485 c.a., olio su tavola, 44,7x32 cm, Milano, Pinacoteca Ambrosiana.



Figura IV. Quentin Massys, *Ritratto di Jacob Obrecht*, 1496, olio su tavola, 50,8x36,1 cm, Texas, Kimbell Art Museum.

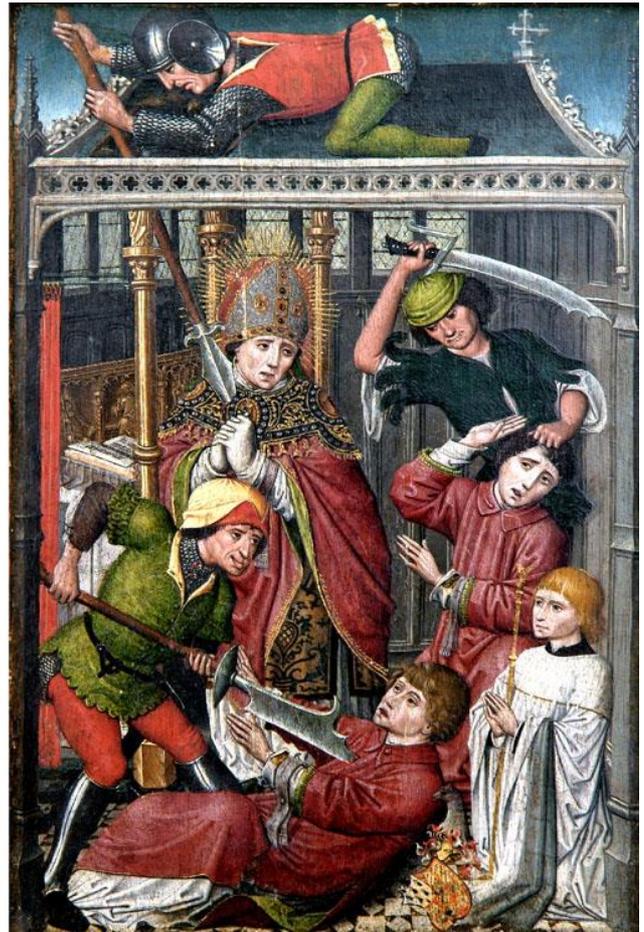
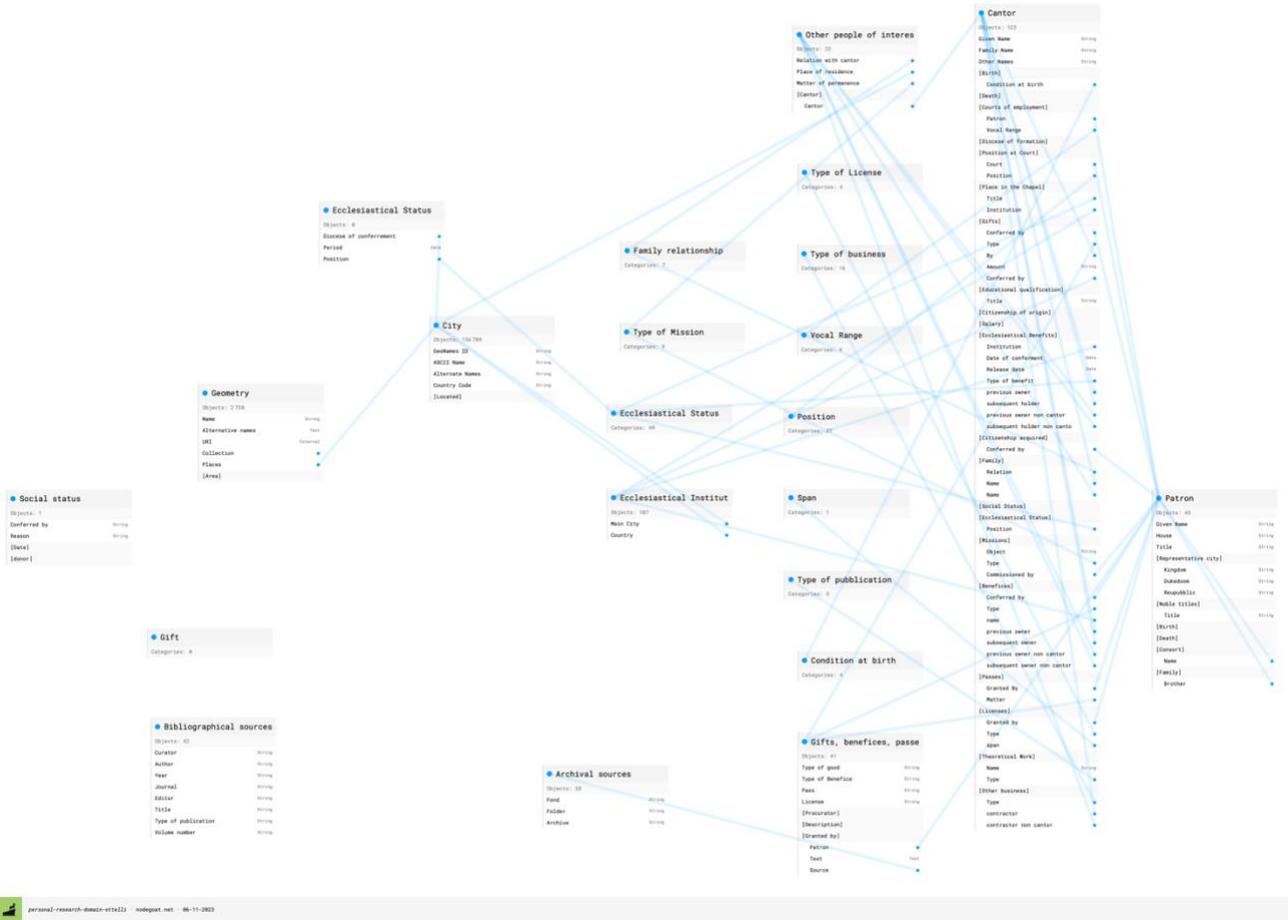


Figura V. Attribuito a Jan van Brussel, *Martirio di S. Lambert*, *Dittico Henri Palude*, 1489-1492, olio su tavola, 1035x750 cm, Liegi, Le Grand Curtius Museum.



Figura VI. Gerard David, *Madonna col Bambino, tre santi e un donatore, fidanzamento di s. Caterina*, 1510, olio su tavola, 105,8x144,4 cm, Londra, National Gallery.

Nodegoat



Modello del database.

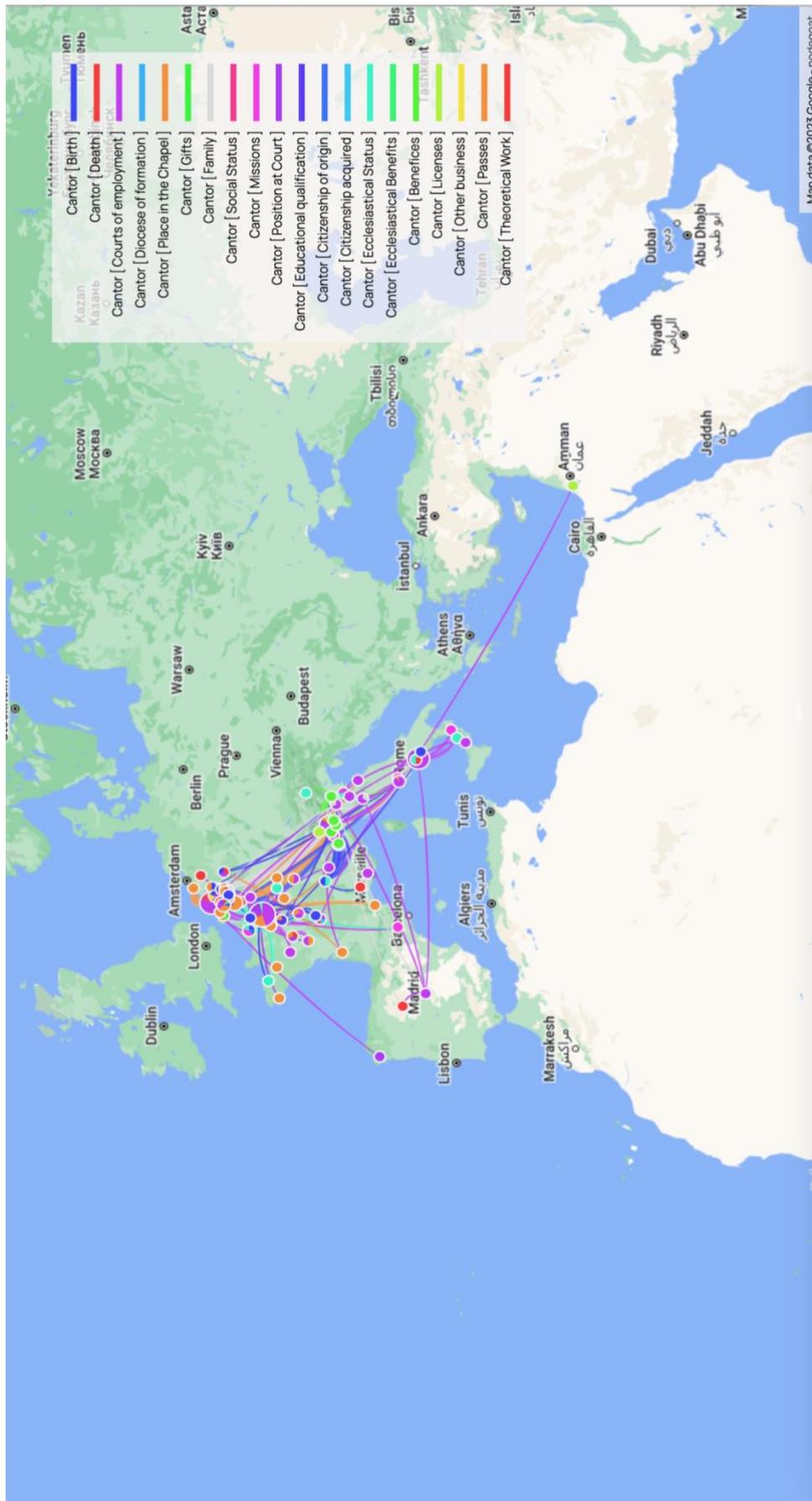


Figura 1 Mappa generale con informazioni geolocalizzate.

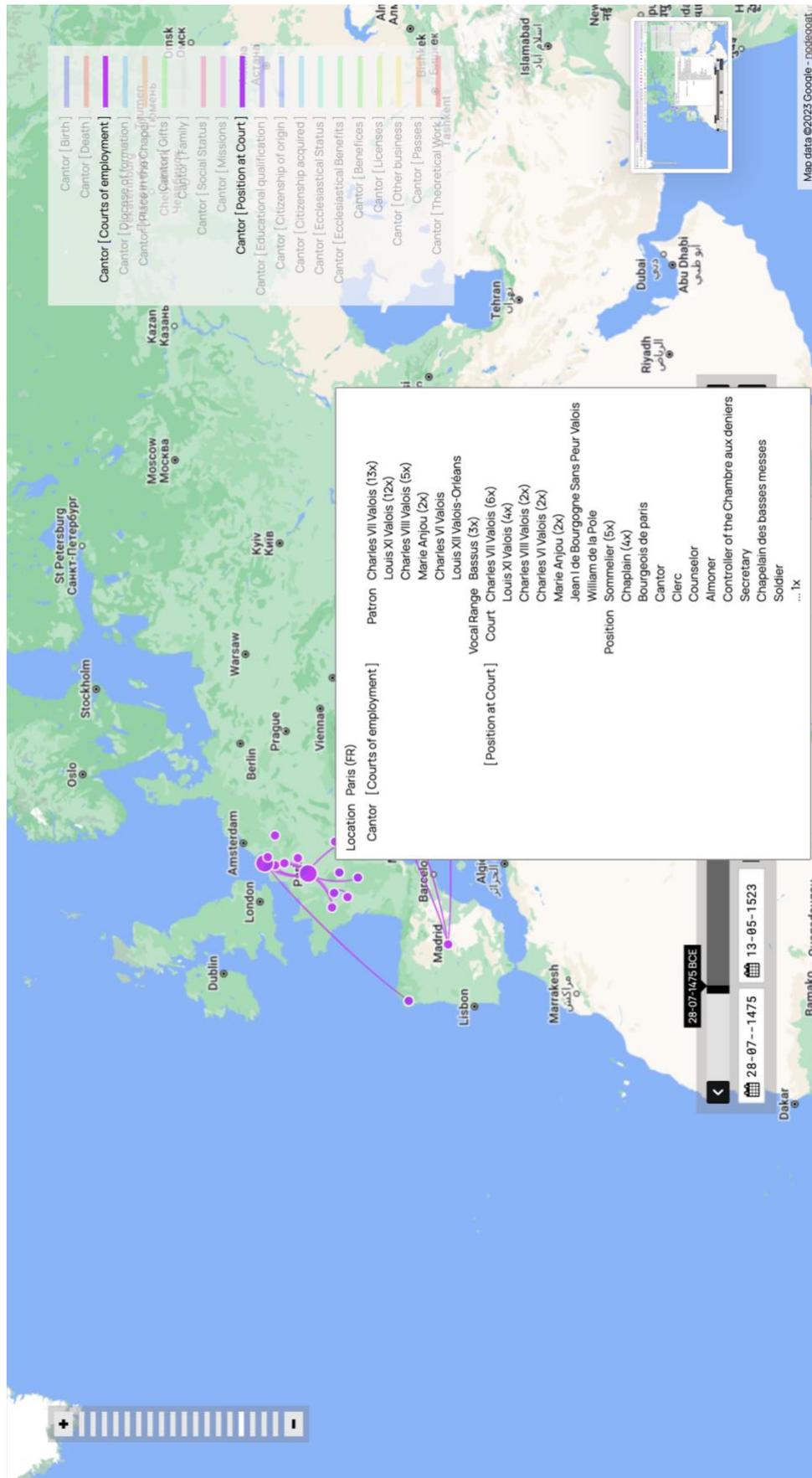


Figura 2 Posizione dei cantori all'interno della corte di Francia.

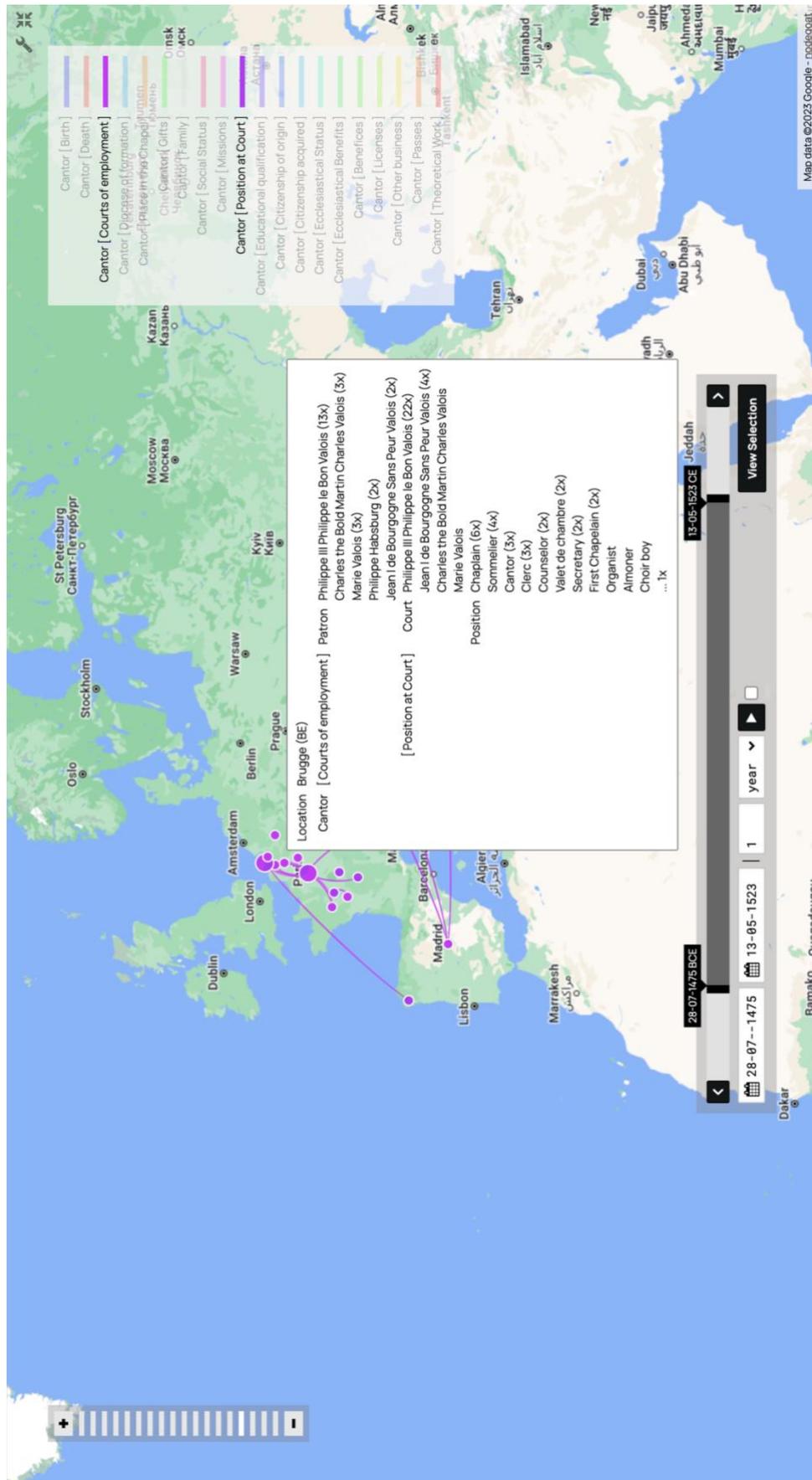


Figura 3 Posizione dei cantori all'interno della corte di Borgogna.

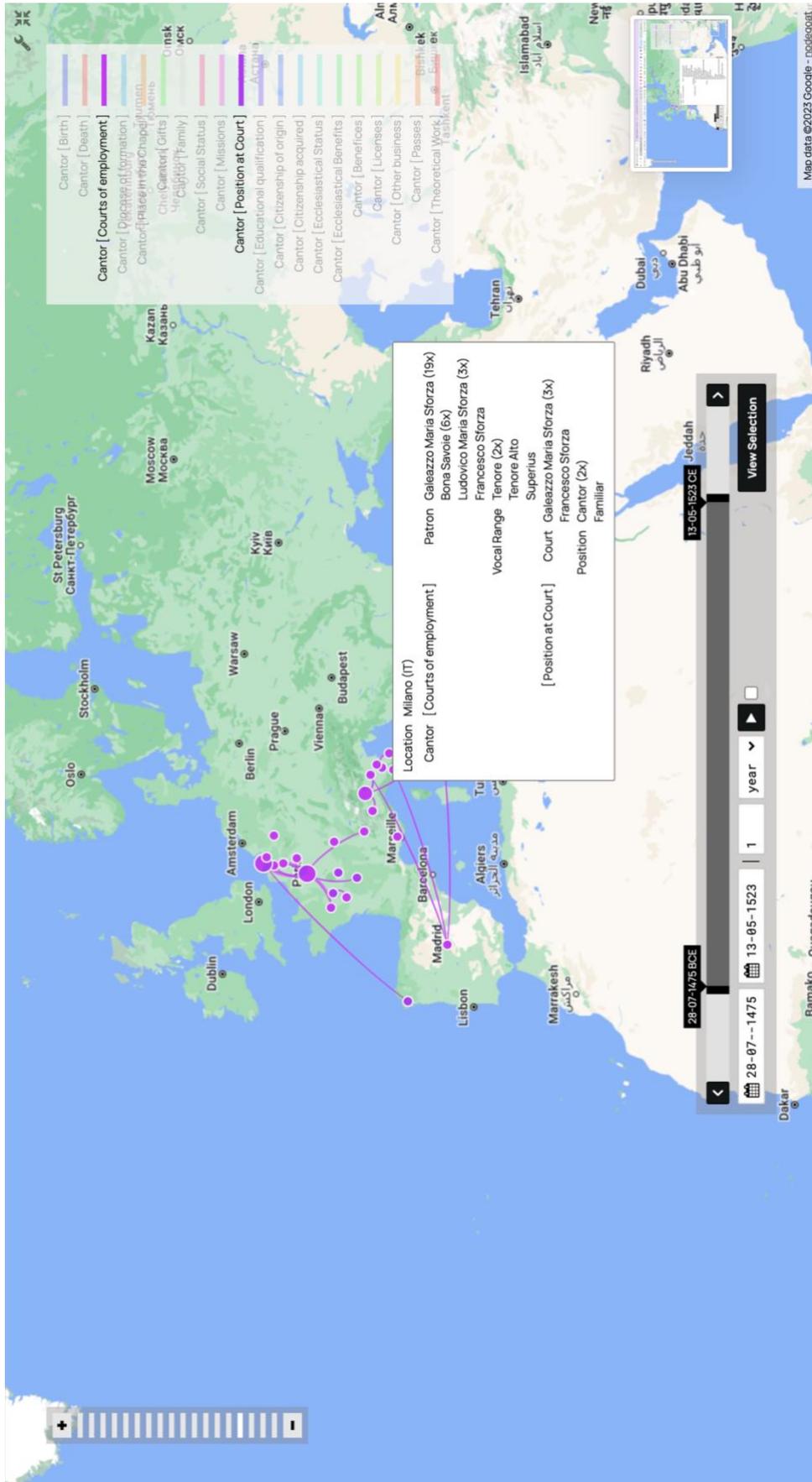


Figura 4 Posizione dei cantori all'interno della corte di Milano.

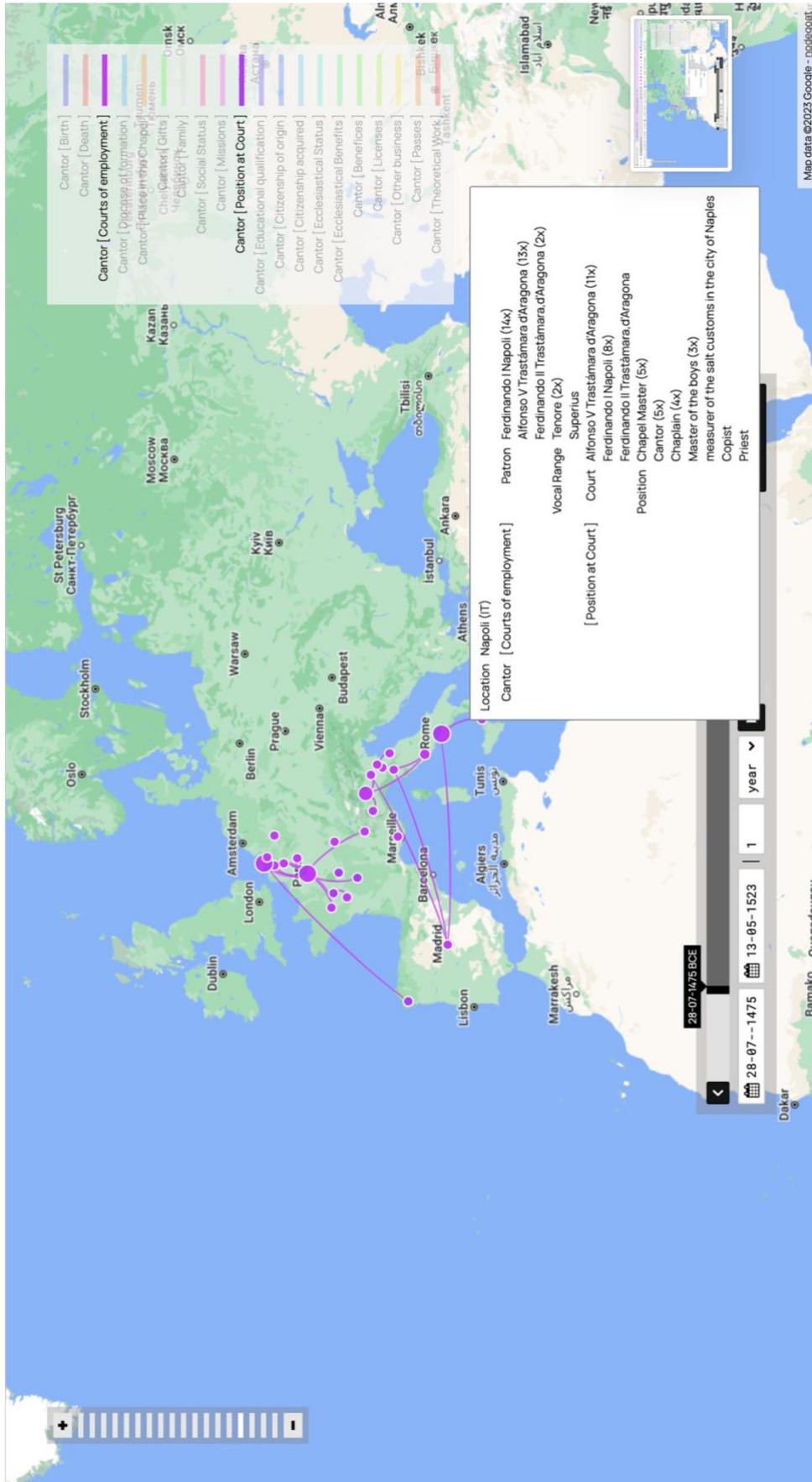


Figura 5 Posizione dei cantori all'interno della corte di Napoli.

Name	[Birth] Condition at birth
Gaspar Van Weerbeke	Illegitimate
Johannes, Jean Ockeghem	Legitimate
Jacobus Tayaert	
Antonio Ponzo	
Ugoloto De Fazanis	
Charles de Saint-Germain	
Louis de Nouveau	
Etienne de la Mare	
Gregorio, Grégoire Bourgois	
Johannes Tinctoris	
Jacques Marville (de)	
Jacques Templeuve (de)	
Willermus, Willemet, Guillaume Dufay	Illegitimate
Petrus, Pierre Holi	De nobili genere procreatus
Ghilet, Zilio, Egidius Cosse	Legitimate
Pierre, Petrus Daule	
Iohannes Hanon	
Gilles Joye	Illegitimate
Pierre Alard	
Antonio Guinati	
Jan Cordier	
Philippus da Besotio	
Cornelio Picardo	
Ginetus Cosse	
Clement Cordier	
Jean Poisson	
Jean Belin	
Philippe Siron	
Hector Mailly (de)	
Jean Douai (de)	
Jean Du Sart	
Nicaise Du Sart	

Etienne Bourgeois	
Thomas le Turcq	
Jean Haiselin	
Martin Courtois	
Gilles,Egidii Binchois	Legitimate
Loys La Clerre	
Étienne,Étienne Clamanges	
Jean,Jehannin Carbonner	
Radulphus Calvi	
Vincelet,Vincent Caent (le)	
Jean Buisson	
Nicaise,Nicasio,Nichasi Dupuis	
Pierre de Los	
Nicole Boydin	
Eligio,Eligius,Gilette Cocher	
Gaspar Ozeno	
Angelus Antonius Citroli	
Bernardo Cini	
Gerardo Cimiterio (de)	
Geoffroy Chiron	
Giovanni Chirardo	
Giuliano Casanova	
Michele Carpi (da)	
Moriçon Carpeau	
Genis Camtins	
Giovanni Campi	
Matheus Campania (de)	
Juliano Caiacza (de)	
Donato Cagnola	
Brusca	
Joan Brusca	
Johannes Brouwer	
Matteo Brandano	

Giorgio, Geogius, Zorzo, Georgio Branda	
Christianus Baelde	
Johannes Band	
Philippus Bollaert	
Johannes Boubert	
Johannes Bouchout	
Mathieu, Mathias Brade (de)	
Jean Lachenel	
Jean Aigny (d')	
Jeannin Blanc (le)	
Johannes Bovart	
Jacques Bourle	
Jaume Botells	
Jean Borty	
Joan Borbò	
Jaume Borbo	
Jean Bonnel (de)	
Jean Bonay	
Nicolas Boidin	
Clément Bodin	
Tassin Blanc (le)	
Loyset Compère	
Laurent Albert	
Jaume Albarells	
Johannes Aragonia de	
Paul Aquosis de	
Geoffroy Belin	
Thomas Leporis	De nobili genere procreatus
Giacomo, Jacques Bestetero	
Jean Barre	
Guy Barbotier	
Antoine, Antonio Baerd	

Jean Bachelier	
Guillaume Aveline	
Michel Arc (d')	
Pierre Arnes (d')	
Clément Archambault	
Andrieu Anserey	
Guillaume Anguier	
Ffilion Angerran	
Cardino Bosco	
Iohannes Bozardeti	
?	
Robertus de Pirrecto	
Julien	
Alexandre Ackermann	
Jacques Amoury	
Aloud Jean	
Alon Aloth	
Francisco Alos	
Gabriel Alegre	
Hervé Albi	
Guillaume	
Guillaume	
Girardin	
Gilles	
Baudechon	
Gilles	

Figura 6 Tabella con nomi e condizioni di nascita.

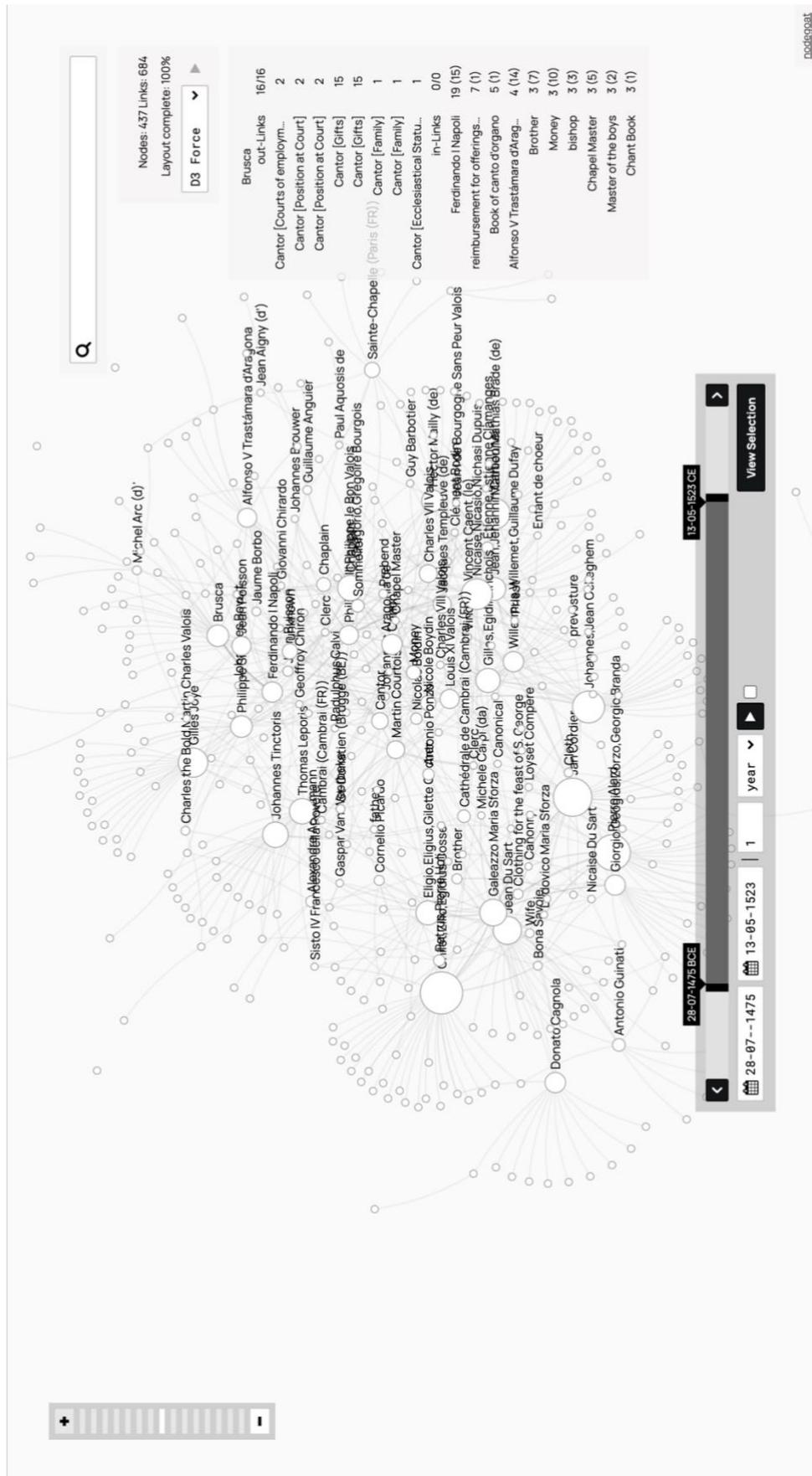


Figura 7 Social visualisation. Tramite la lente di ricerca è possibile selezionare diversi aspetti, compresa la relazione tra cantore e mecenate.

BIBLIOGRAFIA

Fonti edite

- *Admonitio generalis, Capitularia. Edition of the Frankish Capitularies*, ed. K. Ubl et al., Colonia, 2014 (disponibile all'URL: <https://capitularia.unikoeln.de/en/capit/pre814/bk-nr-022/>).
- V. Bindi, *Monumenti storici ed artistici degli Abruzzi*, Napoli, Giannini & figli, 1889.
- G. Chastellain, *Ouvres*, 8 vol., ed. K. de Lettenhove, Bruxelles, Heussner, 1863-1866.
- *Chronique du religieux de Saint-Denys: contenant le règne de Charles VI, de 1380 à 1422*, ed. M. L. Bellaguet, 6 vol., Parigi, Impr. de Crapelet, 1839-1852.
- *Comptes de l'Argenterie des rois de France au XIVe siècle*, ed. L. Douët-d' Arcq, Parigi, Société de l'histoire de France, 1851.
- B. Corio, *Storia di Milano*, 2 vol., ed. A. Morisi Guerra, Torino, Utet, 1978.
- *Cronica fratrum Sancti Dominici de Perusio*, Perugia, Biblioteca comunale Augusta, 1141.
- *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti (Deumm)*, 16 vol., dir. A. Basso, Torino, Utet, 1983-1999.
- L. Devillers, *Chartes du chapitre de Ste.-Waudru à Mons*, 4 vol., Bruxelles, Kiessling et cie, P. Imbreghts, 1899-1913.
- *Divitiae musicae artis collectae*, vol. A/IV, ed. J. S. van Waesberghe, E. Vetter, Buren, Knuf, 1985.
- C. de Pisan, *Le livre des faits et bonnes moeurs du roi Charles 5. le Sage*, ed. E. Hicks, T. Moreau, Parigi, Stock, 1997.
- *Documenti diplomatici tratti dagli archivi milanesi*, ed. L. Osio, 3 vol., Milano, Tip. G. Bernardoni di Giovanni, 1864-1877.
- K. Eubel, *Hierarchia catholica Medii aevi, sive Summorum pontificum, S.R.E. cardinalium, ecclesiarum antistitum series: e documentis tabularii praesertim Vaticani collecta, digesta, edita per Conradum Eubel*, I, Monasterii, sumptibus et typis Librariae Regensbergianae, 1898.
- B. Facio, *Bartholomæi Facii De rebus gestis ab Alphonso Primo Neapolitanorum rege commentariorum libri decem*, Lione, apud hæredes Sebast. Gryphii, 1560.
- J. Le Fèvre, *Chronique de Jean le Fèvre seigneur de Saint-Remy*, 2 vol., Parigi, publiée pour la société de l'Histoire de France, 1876-1881.
- M. Le Franc, *Le champion des dames*, 5 vol., ed. R. Deschaux, Parigi, H. Champion, 1999.
- L.-P. Gachard, *Collection de documens inédits concernant l'histoire de la Belgique*, 3 vol., Bruxelles, Louis Hauman et Company, 1833-1835.

- L. Gaurico, *Lucae Gaurici Geophonensis [...] Tractatus astrologicus. In quo agitur de praeteritis multorum hominum accidentibus per proprias eorum genituras ad unguem examinatis. Quorum exemplis consimilibus unusquisque de medio genethliacus vaticinari poterit de futuris*, Venetiis, Curtius Troianus Navò, 1552.
- H. Glareanus, *Dodecachordon*, Basileae, per Henrichum Petri, 1547.
- *Guidonis Aretini "Regulae rhythmicae"*, *Divitiae musicae artis collectae*, vol. A/IV, ed. J. S. van Waesberghe, E. Vetter, Buren, Knuf, 1985.
- J. de Joinville, *Vie de Saint Louis*, ed. J. Monfrin, Parigi, Garnier, 1995.
- *Journal de Nicolas de Baye: greffier du Parlement de Paris, 1400-1417*, ed. A. Tuetey, 2 vol., Paris, Renouard, 1988.
- *Mémoires d'Olivier de la Marche maitre d'Hotel et capitaine des gardes de Charles le Téméraire*, ed. H. Beaune, J. D'Arbaumont, IV, Parigi, Société de l'histoire de France, 1888.
- *Mémoriaux de l'Abbaye de Saint-Aubert de Cambrai*, Aa.Vv., *Archives historiques et littéraires du nord de la France, et du midi de la Belgique*, V (1844), pp. 533- 553.
- C. Minieri Riccio, *Notizie storiche tratte da 62 registri angioini dell'Archivio di Stato di Napoli che fanno seguito agli studii storici fatti sopra 84 registri angioini*, Napoli, R. Rinaldi e G. Sellitto, 1877.
- J. Molinet, *Chroniques*, 3 vol., ed. G. Doutrepoint, O. Jodogne, Bruxelles, Palais des Academies, 1935-1937.
- J. Nazet, *Les chapitres de chanoines séculiers en Hainaut du XII au début du XV siècle*, Classe des Lettres, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 1993.
- H. Nélis, *Documents relatifs au Grand Schisme, Tom. 3: Suppliques et lettres de Clément VII (1378-1379)*, Roma, Institut Historique Belge, 1934.
- P. Opmeer, *Opus chronographicum orbis universi a mundi exordio usque ad annum m.dc.xi*, Antuerpiae, 2 vol, ex typographeio Hieronymi Verdussii, 1611.
- *Ordonnances de l'hôtel du roi*, ed. É. Lalou, B. Suc, Orléans, Institut de Recherche et d'Histoire des Textes, 2006, (disponible all'URL: <http://telma.irht.cnrs.fr/outils/ordonnances/ordonnance1/#metier24>).
- H. d'Orléans, duc d'Aumale, *Notes et documents relatifs à Jean, roi de France, et à sa captivité en Angleterre*, *Miscellanies of the Philobiblon Society*, 2 (1855/56), pp. 161-190.
- M. de Padua, *Pomerium*, ed. I. Vecchi, Roma, American Institute of Musicology, 1961.
- *Philippide de Guillaume-le-Breton: Extraits concernant les guerres de Flandre. Texte latin et français. Avec une introduction et des notes par Octave Delepierre*, ed. O. Delpierre, Bruges, Impr. de Vandecasteele-Werbrouck, 1841.
- U. Plancher, *Histoire générale et particulière de Bourgogne / avec des notes, des dissertations et les preuves justificatives; composée par un religieux bénédictin de l'Abbaie de S. Benigne*

de Dijon et de la Congrégation de S. Maur, 4 vol., Digione, Chez Antoine de Fay Imprimeur des Etats, de la Ville & de l'Université, 1739-1781.

- A. Seay, *Tinctoris Opera theorica*, «Corpus Scriptorum de musica» (22), American Institute of Musicology, 1975.

Studi

- *A Handbook of the Troubadours*, ed. F. R. P. Akehurst, Judith M. Davis, M.D., Judith M. Davis, Berkeley, University of California Press, 1995.
- *A l'ombre du pouvoir: les entourages princiers au Moyen Age*, ed. A. Marchandise, J.-L. Kupper, Liegi, Bibliothèque de la faculté de philosophie et lettres de l'Université de Liège; Ginevra, Diffusion Librairie Droz, 2003.
- *A la Cour de Bourgogne: le Duc, son entourage, son train*, ed. J. M. Cauchies, Turnhout, Brepols, 1998.
- E. Abramov-van Rijk, *Luchino Visconti, Jacopo da Bologna and Petrarch: Courting a Patron*, «Studi Musicali», 1 (2012), pp. 7-62.
- F. Aceto, *Spazio ecclesiale e pale di 'primitivoi' in San Lorenzo Maggiore a Napoli: dal 'San Ludovico' di Simone Martini al 'San Girolamo' di Colantonio*, «Prospettiva», 137 (2010), pp. 2-50.
- *Adelige Sachkultur des Spätmittelalters: Internationaler Kongress, Krems an der Donau, 22. bis 25. September 1980*, Vienna, erlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1982.
- *Album amicorum Albert Dunning: in occasione del suo 65. Compleanno*, ed. G. Fornari, Turnhout, Brepols, 2002.
- G. Andenna, "Ob eius eximiam musice artis peritiam". *Antonio Guinati, maestro della cappella ducale sforzesca, alla ricerca di miniere nelle Alpi*, «VERBANUS», 37 (2016), pp. 89-108.
- H. Anglès, *La música en la corte del rey don Alfonso V de Aragon, el Magnánimo (anos 1413-1420)*, «Spanische Forschungen», 1, 8 (1940), pp. 339-380.
- H. Anglès, *La musica en la corte real de Aragon y de Napoles durante el reinado de Alfonso V el Magnanimo*, «Cuadernos de trabajos de la Escuela Espanola de Historia y Arqueologia en Roma», 11 (1961), pp.81-142.
- C. Annibaldi, *La musica e il mondo. Mecenatismo e committenza musicale in Italia tra Quattro e Settecento*, Bologna, Il Mulino, 1993.
- *Antoine Busnoys: method, meaning and context in late medieval music*, ed. P. Higgins, Oxford, Clarendon Press, 1999.
- S. Aquilano, *Sonetti e altre rime*, ed. A. Rossi, Bulzoni, Roma, 2005.

- J. M. D'Arbaumont, *Essai historique sur la Sainte-Chapelle de Dijon*, *Mémoires de la Commission des Antiquités du Département de la Côte-d'Or*, 6 (1861/64), pp. 63-184.
- P. J. Arnade, *Citizens, sovereigns and ritual behavior: Ghent and the Burgundian court, 1440-1540*, tesi di dottorato, New York, State University of New York at Binghamton, 1992.
- (L') *Ars Nova italiana del Trecento 3: Secondo convegno internazionale Certaldo 1969*, ed. A. Gallo, Certaldo, Centro di studi sull'Ars nova, 1970.
- (L') *Ars Nova Italiana del Trecento 4: Atti del 3. Congresso internazionale, sul tema La musica al tempo del Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura*, ed. F. Ziino, Certaldo, Centro di studi sull'Ars nova italiana del Trecento, 1978.
- *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age, volume I: Les hommes. Colloque international, Centre National de la Recherche Scientifique, Université de Rennes II-Haute-Bretagne, 2-6 mai 1983*, ed. X. Barral Y Altet, Parigi, Picard, 1986.
- *Aspects of medieval and Renaissance music: a birthday offering to Gustave Reese*, ed. J. La Rue, New York, Pendragon, 1978.
- W. Atlas, A. M. Cummings, *Agricola, Ghiselin, and Alfonso II of Naples*, «*The Journal of Musicology*», 7, 4 (1989), pp. 540-548.
- W. Atlas, *Alexander Agricola and Ferrante I of Naples*, «*Journal of the American Musicological Society*», 30, 2 (1977), pp. 313-319.
- W. Atlas, *Music at the Aragonese court of Naples*, Cambridge, Cambridge university press, 1985.
- W. Atlas, *La musique de la Renaissance en Europe (1400-1600)*, Turnhout, Brepols, 2012.
- *Atti del XIV Congresso della società internazionale di musicologia. Trasmissione e ricezione delle forme di cultura musicale*, 3 vol., ed. A. Pompilio, Torino, Edizioni di Torino.
- G. Di Bacco, *Jacopo da Bologna*, *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2004, pp. 45-48.
- S. Baggio, *I colori delle vesti. Materiali rinascimentali*, «*La Ricerca Folklorica*», 14 *L'abbigliamento popolare italiano* (1986), pp. 91-92.
- F. Baix, *'La Carrière "Bénéficiaire" de Guillaume Dufay (Vers 1398-1474). Notes et Documents'*, *Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome*, 8 (1928), pp. 265-272.
- G. Barraclough, *Papal provisions: aspects of church history constitutional, legal and administrative in the later Middle Ages*, Oxford, Basil Blackwell, 1935.
- R. Barrientos Martinez, L. Silver, *Metsys's Musician: a newly recognized early work*, «*Journal of Historians of Netherlandish Art*», 10, 2 (2018), (Disponibile all'URL: <https://jhna.org/articles/metsyss-musician-a-newly-recognized-early-work/#imprint>).
- *Bâtards et bâtardises dans l'Europe médiévale et moderne*, ed. C. Avignon, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016.

- G. Battioni, *Sacramoro da Rimini*, *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXIX, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 2017, pp. 555-558.
- E. M. Beck, *Marchetto da Padova and Giotto's Scrovegni Chapel Frescoes*, «Early Music», 27 (1999), pp. 7-23.
- O. F. Becker, *The maîtrise in Northern France and Burgundy during the Fifteenth Century*, tesi di dottorato, Nashville, George Peabody College for Teachers of Vanderbilt University, 1967.
- H. Belting, *Miroir du monde: l'invention du tableau dans les Pays-Bas*, Parigi, «Hazan», 2014.
- M. Bent, A. Wathey, *Vitry, Philippe de*, in *Grove Music Online*, (disponibile all'URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29535>).
- G. Benzoni, *Ludovico Sforza, detto il Moro, duca di Milano*, *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXVI, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 2006, pp. 436-444.
- C. Billot, *Les saintes chapelles, royales et princières*, Paris, Éditions du patrimoine, 1998.
- *Binchois Studies*, ed. A. Kirkman, D. Slavin, Oxford, Oxford University Press, 2000.
- J. Black, *Absolutism in Renaissance Milan: plenitude of power under the Visconti and the Sforza, 1329-1535*, New York, Oxford University Press, 2009.
- B. J. Blackburn, *A Lost Guide to Tinctoris's Teachings Recovered*, «Early Music History», 1 (1981), pp. 29-116.
- W. Blockmans, W. Prevenier, *The Burgundian Netherlands*, Cambridge, Cambridge university press, 1986.
- C. Blondeau, *Les intentions d'une oeuvre (Faits et gestes d'Alexandre le Grand de Vasque de Lucerne) et sa reception par Charles le Téméraire. Ycellui Alexandre pas ne vous doit estre exemple de vertus...*, *Revue du Nord*, 342 (2001), pp. 731-752, p. 735.
- *Boccaccio e Napoli: nuovi materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento: atti del Convegno Boccaccio angioino: per il 7. centenario della nascita di Giovanni Boccaccio, Napoli-Salerno, 23-25 ottobre 2013*, ed. G. Alfano, Firenze, Franco Cesati, 2014.
- S. Boynton, *The liturgical role of children in monastic customaries from the central Middle Ages*, «Studia Liturgica», 28 (1998), pp. 194-209.
- M. Boone, *Diplomatie et violence d'état. La sentence rendue par les ambassadeurs et conseillers du roi de France, Charles VII, concernant le conflit entre Philippe le Bon, duc de Bourgogne, et Gand en 1452*, *Bulletin de la Commission royale d'histoire. Académie royale de Belgique*, 156 (1990), pp. 1-54.
- G. Born, *On musical mediation: Ontology, technology and creativity. Twentieth Century Music* (disponibile all'URL: <https://www.cambridge.org/core>).
- P. Bourdieu, *La distinzione, critica sociale del gusto*, Bologna, Il mulino, 2004.
- J. Boulay, *Le rôle de la musique dans l'éducation*, *Laval théologique et philosophique*, 17 (1962), pp. 262-274.

- D'A. J. D. Boulton, *The knights of the crown: the monarchical orders of knighthood in later medieval Europe: 1325-1520*, Woodbridge, Boydell, 2000.
- M. Bouquet, *La cappella musicale dei duchi di Savoia dal 1450 al 1500*, *Rivista Italiana di Musicologia*, 3, 2 (1968), pp. 233-285.
- M. Brenet, *Les musiciens de la Sainte-Chapelle du Palais*, Genève, Minkoff, 1973.
- T. Brero, *Rituels dynastiques et mises en scène du pouvoir Le cérémonial princier à la cour de Savoie (1450-1550)*, Firenze, Sismel Edizioni del Galluzzo, 2017.
- M. Brine, *Piety and Purgatory: wall-mounted memorials from the southern Netherlands, c. 1380-1520*, tesi di dottorato, University of London, Courtauld Institute of Art, 2006.
- D. Brine, *Evidence for the Forms and Usage of Early Netherlandish Memorial Paintings*, «*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*», 71 (2008), pp. 139-168.
- D. Brine, *Musicians and their monuments in the Burgundian Netherlands: some art historical perspectives*, «*Early music*», 48 (2020) p. 441-464.
- A. Brown, *Bruges and the Burgundian 'Theatre-state': Charles the Bold and Our Lady of the Snow*, *History. The Journal of the Historical Association*, 84 (1999), pp. 573-589.
- P. Bruyère, *Le Martyre de saint Lambert du «diptyque Palude» et les cérémonies de 1489 à la cathédrale de Liège*, «*Le Moyen Age*», CXVIII (2012), pp. 329-368.
- P. Bruyère, S. De Moffarts d'Houchenée, *Le chanoine Henri ex Palude († 1515) et le bâton de chantré de la cathédrale Saint-Lambert de Liège*, «*Le Moyen Age*», CXXII (2016), pp. 643-680.
- C. A. Bruzelius, W. Tronzo, *Medieval Naples: an architectural & urban history, 400-1400*, New York, Italica press, 2011.
- M. Buono de Mosquita, *Bona di Savoia, duchessa di Milano*, *Dizionario Biografico degli italiani*, XI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1978, pp. 469-483.
- J. Paul-Boyer, *Roberto d'Angiò, re di Sicilia-Napoli*, *Dizionario Biografico degli italiani*, LXXXVII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2017, (disponibile all'URL: https://www.treccani.it/enciclopedia/roberto-d-angio-re-di-sicilia-napoli_%28Dizionario-Biografico%29/).
- H. Callewier, "What You Do on the Sly ... Will Be Deemed Forgiven in the Sight of the Most High": Gilles Joye and the Changing Status of Singers in Fifteenth-Century Bruges', *Journal of the Alamire Foundation*, 1 (2009), pp. 89-109.
- H. Callewier, N. Geirnaert, *A Bruges Donor Identified: Canon Victor van Zwavenarde (ca. 1413-1481)*, «*Metropolitan Museum Journal*», 48,1 (2013), pp. 81-85.
- *Cantus fractus italiano: Un'antologia*, *Musica Mensurabilis*, IV, ed. M. Gozzi, Hildesheim, Olms 2012.
- J. Van Den Bosch, «*Capa, basilica, monasterium*» et le culte de Saint Martin de Tours. *Étude de lexicologique et sémasiologique*, Nimega, Dekker & van de Vegt, 1959.

- *Cappelle musicali fra Corte, Stato e Chiesa nell'Italia del Rinascimento: atti del Convegno internazionale: Camaione, 21-23 ottobre 2005*, ed. F. Piperno et. al., Firenze, Olschki, 2007.
- A. Cappelli, *Guiniforte Barzizza maestro di Galeazzo Maria Sforza*, in «Archivio storico lombardo», 3, 1 (1894), pp. 399-442.
- M. Caraci Vela, *Per una nuova lettura del madrigale Aquila altera / Creatura gentile / Uccel di Dio di Jacopo da Bologna*, «Philomusica on-line», 13 (2014), pp. 1-58.
- G. Cariboni, *Comunicazione simbolica e identità cittadina a Milano presso i primi Visconti (1277-1354)*, in «Reti Medievali Rivista», IX (2008), pp. 1-51.
- *Carolingian Culture: Emulation and Innovation*, ed. R. McKitterick, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- O. Cartellieri, *The Court of Burgundy. Studies in the History of Civilization*, New York, Haskell House Publishers, 1970.
- G. Cartier, *Musique et pouvoir à l'aube de la Renaissance: le métier du musicien à la cour des grand Ducs Valois de Bourgogne, Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme*, 8, 3 (1984), pp. 157-175.
- Y. Cazaux, *L'idée de Bourgogne fondement de la politique du duc Charles*, *Publication du centre européen d'études burgundo-médianes*, 10 (1968), pp. 85-91.
- F. Cengarle, *Les maestà all'ombra del biscione. Dalle città lombarde ad una monarchia europea (1335-1447)*, Roma, Storia della Letteratura, 2014.
- P. Calahorra Martínez, *Historia de la Música en Aragón, Siglos I – XVII*, Zaragoza, Librería General, 1977.
- J. Cerquiglini-Toulet, *Fama et les preux: nom et renom à la fin du Moyen Âge*, «Médiévales», 24 (1993), pp. 35-44.
- C. Challeat, *Dalle Fiandre a Napoli: committenza artistica, politica, diplomazia al tempo di Alfonso il Magnanimo e Filippo il Buono*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2012.
- *Chaucer and Fame: Reputation and Reception*, ed. C. Nall, I. Davis, Boydell & Brewer, 2015.
- G. Chittolini, *La formazione dello stato regionale e le istituzioni del contado secoli XIV e XV*, Torino, Einaudi, 1979.
- G. Chittolini, *Cities, 'city-states', and regional states in north-central Italy*, in «Theory and Society», 18 (1989), pp. 689-706.
- G. Chittolini, *Città, comunità e feudi negli stati dell'Italia centro-settentrionale*, Milano, Unicopli, 1996.
- M. Cipolla, *Une crise ignorée: comment s'est perdue la propriété ecclésiastique dans l'Italie du Nord entre le XIe et le XVIe siècle*, *Annales*, 2 (1947), pp. 317-327.
- S. Clercx-Lejeune, *Fortuna Josquini. A proposito di un ritratto di Josquin Des Prez*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», 6 (1972), pp. 315-337.

- Closson, *L'origine de Gilles Binchois*, *Revue de Musicologie*, 5, 12 (1924), pp. 149-151.
- M. Clouzot, *Imagines de musiciens (1350-1500): Typologie, figurations et pratiques sociales*, Turnhout, Brepols, 2007.
- M. Clouzot, *Voir et entendre la foi de David. Le roi musicien dans les psautiers et les livres d'heures (XIIIe-XIVe siècles)*, «Revue de l'histoire des religions», 233, 4 (2016), pp. 557-595.
- *Codici per cantare. I libroni del Duomo nella Milano sforzesca*, ed. D. V. Filippi, A. Pavanello, Lucca, LIM, 2019.
- A. Cœurdevey, *Josquin des Prés, Nymphes des bois, déploration sur la mort de Johannes Ockeghem: de l'étude des sources à l'analyse*, «Musurgia», 7, 3/4 (2000), pp. 49-81.
- F. Cognasso, *Carlo VI re di Francia*, *Enciclopedia Italiana*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, 1931, (disponibile all'URL: https://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-vi-re-di-francia_%28Enciclopedia-Italiana%29/).
- P. da Col, *Loyset Compère, Missa Galeazescha. Music for the Duke of Milan*, booklet, Odhecaton, Arcana, Self-Tàlea, 2017.
- *Committenti e produzione artistico-letteraria nell'alto Medioevo occidentale: settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto Medioevo*, 39.: 4-10 aprile 1991, Spoleto, Centro di studi italiano sull'alto Medioevo, 1992.
- *(A) Companion to late medieval and early modern Milan: the distinctive features of an Italian state*, Boston, Brill, 2015.
- P. Coulangeon, *Social mobility and musical tastes: A reappraisal of the social meaning of taste eclecticism*, «Poetics», 51 (2015), pp. 54-68.
- C. C. Coulter, *The Library of the Angevin Kings of Naples*, «Transactions and Proceedings of the American Philological Association», 75 (1944), pp. 141-155.
- *Courts and Courtly Cultures in Early Modern Italy and Europe. Models and Languages*, ed. S. Albonico, S. Romano, Studi Lombardi 8, Roma, Viella, 2016.
- M. N. Covini, *Feste e cerimonie milanesi tra città e corte. Appunti dai carteggi mantovani*, «Ludica. Annali di storia e civiltà del gioco», VII (2001), pp. 122-150.
- B. Croce, *Storia del Regno di Napoli*, Bari, Laterza, 1966.
- F. Cusin, *L'impero e la successione degli Sforza ai Visconti*, *Archivio storico lombardo*, 62 (1936), pp. 1-116.
- F. A. D'Accone, *The Singers of San Giovanni in Florence during the 15th Century*, «Journal of the American Musicological Society», 14, 3 (1961), pp. 307-358, p. 354.
- G. D'Agostino, *"Più glie delectano canzone veneciane che francese": Echi di poesia italiana alla corte napoletana di Alfonso il Magnanimo*, «Musica Disciplina», 49, (1995), pp. 47-77.

- G. D'Agostino, *Nuove annotazioni su Leonardo e la musica*, «Studi Musicali», 30 (2001), pp. 281–320.
- *Da Ludovico d'Angiò a san Ludovico di Tolosa: i testi e le immagini: atti del Convegno internazionale di studio per il 7. centenario della canonizzazione (1317-2017): Napoli-S. Maria Capua Vetere, 3-5 novembre 2016*, ed. T. D'Urso, A. Periccioli Saggese, D. Solvi, Spoleto, Fondazione Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 2017.
- T. Dean, *Ercole I d'Este, duca di Ferrara, Modena e Reggio*, *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1993, pp. 97-107.
- *Desir n'a repos. Hommage à Danielle Bohler*, ed. F. Bouchet, D. Bohler, Bordeaux, Presses universitaires des Bordeaux, 2015.
- G. Di Bacco, *Jacopo da Bologna*, *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2004, pp. 45-48.
- S. J. P., van Dijk, *The Urban and Papal Rites in Seventh and Eighth Century Rome*, «Sacrificia Erudiri», 12 (1961), pp. 411–487.
- *Dizionario biografico delle donne lombarde*, ed. R. Farina, Milano, Baldini & Castoldi, 1995.
- *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, ed. A. Basso, 16 vol., Torino, Utet, 1983-1999.
- L. Dorez, *La canzone delle virtù e delle scienze*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1904.
- G. Doutrepont, *La littérature française a la cour des ducs de Bourgogne. Philippe le Hardi, Jean Sans Peur, Philippe le Bon, Charles le Téméraire*, Ginevra, H. Champion, 1970.
- O. Driessens, *Theorizing Celebrity Cultures: Thickenings of Media Cultures and the Role of Cultural (Working) Memory*, «Communications», 39 (2014), pp. 109-127.
- *(Il) ducato di Filippo Maria Visconti, 1412-1447. Economia, politica, cultura*, ed. F. Cengarle, M. N. Covini, Firenze, Firenze University Press, 2015.
- J. Blanchard, J. C. Mühlethaler, *Écriture et pouvoir à l'aube des temps modernes*, Parigi, PUF, 2002.
- N. Elias, *La società di corte*, Bologna, Il Mulino, 1980.
- *Enciclopedia dei papi*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2000.
- *Enciclopedia della cultura italiana*, 10 vol., Torino, UTET, 2010.
- *(L')état angevin: pouvoir, culture et société entre 13. et 14. siècle: actes du colloque international organisé par l'American Academy in Rome ... [et al.]: Rome, Naples, 7-11 novembre 1995*, Roma, Ecole française de Rome, 1998.
- *Exploring Christian Song*, ed. M. J. Bloxam, A. Shenton, Lanham, Lexington Books, 2017.
- D. Fallows, *The contenance angloise: English influence on continental composers of the fifteenth century*, «Renaissance Studies», 1, 2 (1987), pp. 189-208.

- D. Fallows, *Two more Dufay songs reconstructed*, «Early Music», 3 (1975), pp. 358-360.
- D. Fallows, *French as a courtly language in fifteenth-century Italy: the musical evidence*, in «Renaissance Studies», 3, 4 (1989), pp. 429-441.
- D. Fallows, *Songs and Musicians in the Fifteenth Century*, Aldershot, Variorum, 1996.
- D. Fallows, *Josquin*, Brepols, Turnhout, 2009.
- *Faire croire. Modalités de la diffusion et de la réception des messages religieux du XIIe au XVe siècle. Actes de table ronde de Rome (22-23 juin 1979)*, ed. A. Rigon, Roma, École Française de Rome, 1981.
- I. Falque, *Un Petit Tableau Fermant à Deux Feuilles. Notes Sur l'évolution Formelle et Les Voies de Diffusion Du Diptyque Dévotionnel Dans Les Anciens Pays-Bas (XVe-XVIe Siècles)*, «Le Moyen Age», 118 (2012), pp. 89-127.
- I. Falque, *Devotional Portraiture and Spiritual Experience in Early Netherlandish Painting Catalogue*, Leiden, Brill, 2019, (disponibile all'URL: https://doi.org/10.1163/9789004409736_002).
- P. Farenga, *Del Tuppo, Francesco*, *Dizionario Biografico degli italiani*, XXXVIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1990, pp. 317-321.
- M. E. Fassler, *The office of the cantor in early western monastic rules and customaries: a preliminary investigation*, «Early Music History», 5 (1985), pp. 29-51.
- L. Febvre, *Histoire de Franche-Comté*, Marsiglia, Laffitte, 1983.
- M. Ferrari, *"Per non manchare in tuto del debito mio": l'educazione dei bambini Sforza nel Quattrocento*, Franco Angeli, Milano, 2000.
- *Festa e politica e politica della festa nel Medioevo: atti del convegno di studio svoltosi in occasione della XVIII edizione del Premio internazionale Ascoli Piceno, Ascoli Piceno, Palazzo dei Capitani, 1-2 dicembre 2006*, ed. A. Rigon, Roma, Istituto storico italiano per il Medio Evo, 2008.
- D. Fiala, *Les musiciens étrangers de la cour de Bourgogne à la fin du XVe siècle*, «Revue du Nord», 84 (2002), pp. 367-388.
- F. Fitch, *Restoring Ockeghem's "Mort, tu as navré"*, «Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis», 51, 1 (2001), pp. 3-24.
- L. Finscher, *Loyset Compere and His Works*, «Musica Disciplina», 1958, 12 (1958), pp. 105-143.
- R. Filangieri, *L'arco di trionfo di Alfonso d'Aragona*, Milano-Roma, Treves, 1932.
- D. V. Filippi, *"Audire missam non est verba missae intelligere...": The Low Mass and the Motetti missales in Sforza Milan*, *Journal of the Alamire Foundation*, 9 (2017), pp. 11-32.
- C. Fiore, *Josquin des Prez*, Palermo, L'Epos, 2003.
- *(Le) forme della propaganda politica nel Due e nel Trecento*, ed. P. Cammarosano, Roma, Publications de l'École française de Rome, 1994.

- *Frammenti musicali del Trecento. Nell'incunabolo inv. 15755 N.F. della biblioteca del dottorato dell'Università degli studi di Perugia*, ed. B. Brumana, G. Ciliberti, Firenze, Olschki, 2004.
- *(The) French descent into Renaissance Italy, 1494-95: antecedents and effects*, ed. D. Abulafia, Aldershot, Variorum, 1995.
- *Frontiere della conoscenza. Big Data nelle scienze fisiche, sociali, umanistiche e della vita*, ed. F. Agostini, P. Giaretta, et al., Milano, Angeli, 2021.
- S. Fuller, *A Phantom Treatise of the Fourteenth Century? The Ars Nova*, *The Journal of Musicology*, 4 (1985-1986), pp. 23-50.
- M. Gabrielli, *Tra scientia e ars: un caso esemplare: la musica a Milano durante la signoria degli Sforza (1450-1499)*, *Civiltà musicale: trimestrale di musica e cultura*, Milano (2006), pp. 63-113.
- S. Gallagher, *Pater optime: Vergilian allusion in Obrecht's Mille quingentis*, «*Journal of Musicology*», 18(2001), pp. 406-457.
- A. Gallo, *Musica, poetica e retorica nel Quattrocento: l'Illuminator di Giacomo Borbo*, «*Rivista Italiana di Musicologia*», 10 (1975), pp. 72-85.
- A. Gallo, *Musica nel Castello: Trovatori, libri, oratori nelle corti italiane dal XIII al XV secolo*, Bologna, Il Mulino, 1992.
- O. Gambassi, *Pueri cantores nelle cattedrali d'Italia tra Medioevo e età moderna: le scuole eugeniane: scuole di canto annesso alle cappelle musicali*, Firenze, L. S. Olschki, 1997.
- A. Gamberini, *Principe, comunità e territori nel ducato di Milano: spunti per una rilettura*, *Quaderni storici*, 1 (2008), pp. 243-265.
- *Gaspar van Weerbeke: New Perspectives on his Life and Music*, ed. A. Lindmayr-Brandl, P. Kolb, Turnhout, Brepols, 2019.
- M. Gattoni, *Sisto IV, Innocenzo VIII e la geopolitica dello Stato pontificio, (1471 - 1492)*, Roma, Studium, 2010.
- M. Gaude-Ferragu, *D'or et de cendres. La mort et les funérailles des princes dans le royaume de France au bas Moyen Âge*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2005.
- E. Gaucher, *La bibliographie chevaleresque: typologie d'un genre (XIIIe- XVe siècle)*, Parigi, Honoré Champion, 1994.
- C. Geertz, *Local Knowledge. Further Essays in Interpretative Sociology*, New York, Basic Books, 1983.
- M. Gil, L. Nys, *Saint-Omer gothique: les arts figuratifs à Saint-Omer à la fin du Moyen Âge, 1250-1550: peinture, vitrail, sculpture, arts du livre*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2004.
- L. Giordano, *L'autolegittimazione di una dinastia: gli Sforza e la politica dell'immagine*, in *Artes*, 1 (1993), pp. 7-33.

- *Gli Sforza a Milano e in Lombardia e i loro rapporti con gli Stati italiani ed europei. Atti del convegno internazionale (Milano, 18-21 maggio 1981)*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1982.
- C. Gómez, *Musique et Musiciens dans les Chapelles de la Maison Royale d'Aragon (1336-1413)*, «Musica Disciplina», 38 (1984), pp. 67-86.
- P. Graziano, *L'Arco di Alfonso. Ideologie giuridiche e iconografia nella Napoli aragonese*, Napoli, Editoriale scientifica, 2009.
- P. Grillo, *Nascita di una cattedrale. 1386-1418: la fondazione del Duomo di Milano*, Milano, Mondadori, 2017.
- G. Guastella, *Word of Mouth: Fama and Its Personifications in Art and Literature from Ancient Rome to the Middle Ages*, Oxford, Oxford University Press, 2016.
- G. Guerzoni, A. Guido, *Storia delle corti, tecniche prosopografiche e analisi delle carriere. Una messa a fuoco delle reciproche possibilità di contaminazione*, «Cheiron», 21 (2004), pp. 169-203.
- N. Guidobaldi, *La musique du prince: figures et thèmes musicaux dans l'imaginaire de cour au XVe siècle*, «Médiévales», 32 (1997), pp. 59-75.
- B. Hagg, *Foundations or institutions? On bringing the Middle Ages into the history of medieval music* «Acta musicologica», 68 (1996), pp. 87-128.
- Hans Memling. *Catalogus*, ed. D.de Vos, Milano, Rizzoli, 1994.
- Hans Memling. *Essays*, ed. D. de Vos, Bruges, Ludion, 1994.
- J. D. Hatter, *Composing Community in Late Medieval Music: Self-Reference, Pedagogy, and Practice*, Cambridge, Cambridge University Press, 2021.
- J. Bell Henneman, *Olivier de Clisson and Political Society in France under Charles V and Charles VI*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1996, pp. 173-175.
- P. Higgins, *Lamenting 'Our Master and Good Father': Intertextuality and Creative Patrilineage in Musical Tributes by and for Johannes Ockeghem*, «Die Musikforschung», *Cum maioribus lachrymis et fletu immenso: Der Tod in Musik und Kultur des Spätmittelalters*, 60 (2007), pp. 278–319.
- *Histoire de la Maitrise de Rouen: depuis les origines jusqu'a la revolution par l'abbe A. Collette*, 1. *Depuis la revolution jusqu'a nos jours*, 2 vol., ed. A. Bourdon, A. Collette, Rouen, Imprimerie Esperance Cagniard, 1892.
- *Histories and Narratives of Music Analysis*, ed. M. Zatkalik, M. Medić, D. Collins, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2013.
- J. Houdoy, *Histoire artistique de la cathédrale de Cambrai, comptes, inventaires et documents inédits*, Parigi, Morgand et Fatout, 1880.
- D. R. Howlett, *Busnois' motet "In hydraulis": an exercise in textual reconstruction and analysis*, «Plainsong and medieval music», 4 (1995), pp. 185-191.

- R. Hoyoux, *L'organisation musicale à la cour des ducs de Bourgogne, Activités artistiques et pouvoirs dans les Etats des ducs de Bourgogne et des Habsbourg et les régions voisines*, Publication du Centre Européen d'Études Bourguignonnes, ed. J. M. Cauchies, 25 (1985), pp. 57-72.
- J. Huizinga, *L'autunno del medioevo*, ed. L. Gatto, Roma, Newton Compton, 2011.
- G. Ianziti, *Humanistic historiography under the Sforzas: politics and propaganda in fifteenth-century Milan*, Oxford, Clarendon Press, 1988.
- *Il silenzio. The Silence*, ed. A. Paravicini Bagliani, Firenze, Sismel Edizioni del Galluzzo, 2010.
- *Illuminating the Renaissance: the triumph of Flemish manuscript painting in Europe*, ed. T. Kren, S. McKendrick, Londra, Getty Trust Publication, 2003.
- *Image et memoire du Hainaut medieval*, ed. J.-C. Herbin, Valenciennes, Camelia, Presses Universitaires de Valenciennes, 2004.
- *Institutionalisierung als Prozess: Organisationsformen musikalischer Eliten im Europa des 15. und 16. Jahrhunderts*, ed. B. Lodes, L. Lütteken, Laaber, Laaber Verlag, 2009.
- *(The) Italian Angevins: Naples and Beyond, 1266–1343*, «Italian Studies», 72 (2017).
- *Johannes Ockeghem: actes du XLe colloque international d'études humanistes, Tours, 3-8 février 1997*, ed. P. Vendrix, Parigi, Klincksieck, 1998.
- *(The) Josquin Companion*, ed. R. Sheer, Oxford, Oxford University Press, 2001.
- P. M. Kendall, *Louis XI: 'L'universelle araigne'*, trad. E. Diacon, Parigi, Fayard, 1988.
- A. Kiesewetter, *Giovanna I d'Angiò, regina di Sicilia*, *Dizionario Biografico degli italiani*, LV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2000, pp. 455-477.
- G. Kipling, *Enter the king: Theatre, Liturgy, and Ritual in the Medieval Civic Triumph*, Oxford, Clarendon press, 1998.
- A. Kirkman, P. Weller, *Review: Binchois's Texts*, «Music & Letters», 77, 4 (1996), pp. 566-596.
- *Kontinuität und Transformation in der italienischen Vokalmusik zwischen Due- und Quattrocento*, ed. S. Dieckmann, Hildesheim, Olms Georg AG, 2007.
- R. van Krieken, *Celebrity Society: The Struggle for Attention*, Londra, New York, Routledge, 2018.
- *L'état angevin: pouvoir, culture et société entre 13. et 14. siècle: actes du colloque international organisé par l'American Academy in Rome ... [et al.]: Rome, Naples, 7-11 novembre 1995*, Roma, Ecole française de Rome, 1998
- *La Cour de Bourgogne et l'Europe. Le rayonnement et les limites d'un modèle culturel: actes du colloque international tenu a Paris les 9, 10 et 11 octobre 2007*, ed. W. Paravicini, T. Hiltmann, F. Viltart, Ostfildern, Jan Thorbecke, 2013.

- *La Grèce antique sous le regard du Moyen Âge occidental. Actes du 15ème colloque de la Villa Kérylos à Beaulieu-sur-Mer les 8-9 octobre 2004*, ed. J. Leclat, M. Zink, Parigi, Academie des Inscriptions et Belles Lettres, 2005.
- *La musica nella storia*, ed. P. Mioli, Bologna, Calderini, 1989.
- *La place de la musique dans la culture médiévale: actes du colloque organisé à la Fondation Singer-Polignac le mercredi 25 octobre 2006*, ed. O. Cullin, Turnhout, Brepols, 2007.
- *La Sainte-Chapelle de Paris: royaume de France ou Jerusalem céleste?: actes du Colloque (Paris, Collège de France, 2001)*, ed. C. Hediger, Turnhout, Brepols, 2007.
- Y. Lacaze, *Le rôle des traditions dans la genèse d'un sentiment national au XVe siècle. La Bourgogne de Philippe Le Bon*, in «Bibliothèque de l'école des chartes», 129 (1971), pp. 303-385.
- *La tradition vive: mélanges d'histoire des textes en l'honneur de Louis Holtz*, ed. P. Lardet, Parigi, Turnhout, Brepols, 2003.
- E. Leach, *Guillaume de Machaut: Secretary, poet, musician*, Leuven, Leuven University Press, 2011.
- E. Leach, D. Fallows, K. Van Orden, *Recent trends in the study of music of the Fourteenth, Fifteenth, and Sixteenth centuries*, «Renaissance Quarterly», 68, 1 (2015), pp. 187-227.
- *Le composizioni francesi di Filippotto e Antonello da Caserta tràdite nel Codice Estense α.M.5.24*, ed. C. Vivarelli, Pisa, ETS, 2005.
- E. V. Leach, *Guillaume de Machaut: Secretary, poet, musician*, Leuven, Leuven University Press, 2011.
- *Leonardo all'Ambrosiana: il Codice atlantico, i disegni di Leonardo e della sua cerchia*, ed. A. Marinoni, L. Cogliati Arano, Milano, Electa, 1982.
- *Leonardo da Vinci. Il musico, catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini, XII.2010-II.2011)*, ed. P. C. Marani, Cinisello Balsamo, Silvana, 2010.
- P. Leone De Castris, *Giotto a Napoli*, Napoli, Electa, 2006.
- *Les princes et l'histoire du 14. au 18. siècle: actes du Colloque organisé par l'Université de Versailles-Saint-Quentin et l'Institut historique allemand, Paris-Versailles, 13-16 mars 1996*, ed. C. Grell, W. Paravicini, J. Voss, Bonn-Bouvier, Bouvier Verlag, 1998.
- F. Leverotti, *L'archivio Dei Visconti Signori Di Milano*, «Reti Medievali Rivista», 9, 1 (2008), (disponibile all'URL: <http://www.serena.unina.it/index.php/rm/article/view/urn%3Anbn%3Ait%3Aunina-3124>).
- *Libri, e altro. Nel passato e nel presente*, ed. G. Merlo, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2006.
- A. Lilti, *The Invention of Celebrity: 1750-1850*, trad. L. Jeffress, Cambridge, Polity press, 2017.

- *Linguaggi e ideologie del Rinascimento monarchico aragonese (1442-1503): forme della legittimazione e sistemi di governo*, ed. F. Delle Donne, A. Iacono, Napoli, Fedoa Press, 2018.
- *Linguaggi politici nell'Italia del Rinascimento: atti del convegno, Pisa, 9-11 novembre 2006*, ed. A. Gamberini, G. Petralia, Roma, Viella, 2007.
- L. Lockwood, *Pietrobono and the instrumental tradition at Ferrara in the fifteenth century*, *Rivista italiana di Musicologia*, 10 (1975), pp. 115-133.
- L. Lockwood, *Music in Renaissance Ferrara 1400-1505: The Creation of a Musical Center in the Fifteenth Century*, Oxford, Oxford University Press, 2009.
- *Lombardia. Il territorio, l'ambiente, il paesaggio*, 5v., ed. C. Pirovano, Milano, Mondadori, 1980-1985.
- L. Lomiento, *Riflessioni critiche sul concetto di "appropriatezza" nel De Musica dello ps. Plutarco (De Mus. 32-36)*, *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 128 (2011), pp. 135-153.
- S. Lorenzetti, *Musica e identità nobiliare nell'Italia del Rinascimento. Educazione, mentalità, immaginario*, Firenze, Olschki, 2003.
- G. Lubkin, *A Renaissance court. Milan under Galeazzo Maria Sforza*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California press, 1994.
- *Ludovico II marchese di Saluzzo condottiero, uomo di Stato e mecenate (1475-1504)*, ed. R. Comba, Società per gli studi storici della provincia di Cuneo, Cuneo, 2005.
- P. Macey, *The Lauda and the Cult of Savonarola*, *Renaissance Quarterly*, 45, 3 (1992), pp. 439-483.
- P. Macey, *Galeazzo Maria Sforza and Musical Patronage in Milan: Compère, Weerbeke and Josquin*, *Early Music History*, 15 (1996), pp. 147-212.
- N. Magallanez, *Mirrors of Glory: Spectacles of Chivalry and Aristocratic Identity in Fifteenth-Century Burgundian Romance, Chronicle, and Chivalric Biography*, tesi di dottorato, New York, New York State University, 2001.
- P. C. Marani, *Leonardo: una carriera di pittore*, Milano, Motta, 1999.
- P. C. Marani, *Leonardo da Vinci*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2005.
- P. C. Marani, *Leonardo da Vinci: Il musicista*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2010.
- J. Marix, *Histoire de la musique et des musiciens de la cour de Bourgogne sous le règne de Philippe le Bon (1420-1467)*, Baden-Baden, Minkoff reprint, 1974.
- *Marquer la ville: signes, traces, empreintes du pouvoir, XIIIe - XVIe siècle; actes de la conférence organisée à Rome en 2009 par le LAMOP en collaboration avec l'Ecole Française de Rome*, ed. P. Boucheron, J. P. Genet, Parigi, Éditions de la Sorbonne, 2013.
- P. D. Marshall, *The Celebrity Culture Reader*, Londra, Routledge, 2006.
- *Material Culture & Medieval Drama*, ed. C. Davidson, Kalamazoo, Medieval Institute Publications, 1999.

- L. Matthews, P. A. Merkley, *Josquin Desprez and his Milanese patrons*, «The journal of musicology», 12, 4 (1994), pp. 434-463.
- L. Matthews, *Competition for Court Musicians: The Recruitment Scandal of 1473*, *Arte Lombarda*, Nuova serie, 124, 3 (1998), pp. 55-57.
- G. Mazzatinti, *La Biblioteca dei re d' Aragona in Napoli*, Rocca S. Casciano, L. Cappelli, 1897.
- T. J. McGee, *In the Service of the Commune: The Changing Role of Florentine Civic Musicians, 1450-1532*, *The Sixteenth Century Journal*, 30, 3 (1999), pp. 727-743.
- H. Meconi, *Pierre de la Rue and musical life at the Habsburg-Burgundian Court*, Oxford, Oxford University Press, 2003.
- *Medioevo Mezzogiorno Mediterraneo. Studi in onore di Mario Del Treppo*, ed. G. Rossetti, G. Vitolo, Napoli, Liguori, 2000.
- *Medioevo dei poteri. Studi di storia per Giorgio Chittolini*, ed. M.N. Covini, M. Della Misericordia, A. Gamberini, F. Somaini, Roma, Viella, 2012.
- D. Melini, *Musical Iconography in the Visconti Codices*, *Music in Art*, XXXVII, 1-2 (2012), pp. 45-56.
- D. Melini, «O lume vostro, O in Italia felice Liguria!» acrostici, senhal, fatti e misfatti di Luchino Visconti e Isabella Fieschi nascosti nei madrigali musicali del Trecento, «il Nome nel testo», XVII (2015), pp. 309-318.
- *Memling's portraits*, ed. T. H. Borchet, Amsterdam, Ludion, 2005.
- *(La) memoria di Ambrogio di Milano: usi politici di una autorità patristica in Italia (secc. V-XVIII)*, ed. P. Boucheron, S. Gioanni, Parigi-Roma, Publications de la Sorbonne, 2015.
- P. Merkley, *Patronage and clientage in Galeazzo's court*, *Musica e storia*, 4 (1996), pp. 121-154.
- P. Merkley, *Musicians and their Commerce in Galeazzo's Court*, *Arte Lombarda*, Nuova serie, 124, 3 (1998), pp. 52-54.
- P. Merkley, *Trading Lombardy for Picardy. Milanese Ducal Musicians and the Cathedral of Saint-Géry*, «Musica e storia», 2 (1998), pp. 313-326.
- *Milano e Borgogna: due stati principeschi tra Medioevo e Rinascimento*, ed. J. M. Cauchies, G. Chittolini, Roma, Bulzoni, 1990.
- L. Mirot, *Jean Sans Peur de 1398 a 1405: d'après les comptes de sa chambre aux deniers*, *Annuaire-Bulletin de la Société de l'histoire de France*, 74, 2 (1938), pp. 129-223.
- *Mystifying the Monarch. Studies on Discourse, Power, and History*, ed. J. Deploige, G. Deneckere, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006.
- *Modelli nella storia del pensiero politico*, ed. V. I. Comparato, I, Firenze, Olschki, 1987.
- F. Van Molle, *Identification d'un Portrait de Gilles Joye Attribue a Memling*, Bruxelles, Centre d'étude des Primitifs flamands, 1960.

- *(Il) mondo cortese di Gentile da Fabriano e l'immaginario musicale. La cultura musicale e artistica nel Quattrocento europeo e la sua riscoperta in epoca moderna e contemporanea*, ed. M. Lacchè, Roma, Aracne, 2008.
- *Monument de l'Histoire. Construire, reconstruire le palais des Papes (XIVe–XXe siècle)*, ed. D. Vingtain, Avignone, Editions RMG-Palais des Papes, 2002.
- G. Moppi, Migliorotti, *Atalante*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXIV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, 2010, pp. 392-393.
- *Music and Diplomacy from the Early Modern Era to the Present*, ed. R. Ahrendt, M. Ferraguto, D. Mahiet, New York, Palgrave Macmillan, 2014.
- *Music and Patronage in the Sforza court*, ed. L. Merkley, P. Merkley, Turnhout, Brepols, 1999.
- *Music education in the Middle Ages and the Renaissance*, ed. R. E. Murray, Jr., S. Forscher Weiss, C. J. Cyrus, Bloomington, Indiana University Press, 2010.
- *Music in medieval and early modern Europe: patronage, sources and texts*, ed. I. Fenlon, Cambridge, Cambridge university press, 1981.
- *Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX Secolo*, ed. L. Bianconi, R. Bossa, Firenze, Olschki, 1983.
- *Musica e poesia nel Trecento italiano. Verso una nuova edizione critica dell' "Ars nova"*, a cura di A. Calvia, M. S. Lannutti, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2015.
- *Musicians mobilities and music migrations in early Modern Europe: biographical patterns and cultural exchanges*, ed. G. zur Nieden, B. Over, Bielefeld, Transcript, 2016.
- *Musicorum Collegio: Fourteenth Century Musicians' Motets*, ed. F. Ll. Harrison, L'Oiseau. Lyre, Monaco, 1986.
- *(Le) Moyen Âge dans le texte: cinq ans d'histoire textuelle au Laboratoire de médiévistique occidentale de Paris*, ed. B. Grevin, A. Mairey, Parigi, Publications de la Sorbonne, 2016.
- E. Motta, *Musici alla corte degli Sforza (Ricerche e documenti milanesi)*, *Archivio storico lombardo*, 14 (1887), pp. 29-642, 278-340, 514-561.
- E. Motta, *Musici alla corte degli Sforza*, Ginevra, Minkoff, 1977.
- A. J. Ness, *Testagrossa, Giovanni [Gian, Zoan] Angelo*, *Grove Music Online* (disponibile all'URL:
https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo_9781561592630-e-0000027742); E. Motta, *Musici alla Corte degli Sforza*, p. 546.
- A. Nitschke, *Carlo II d'Angiò, re di Sicilia*, *Dizionario Biografico degli italiani*, XX, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1977, pp. 199-226.
- *Noblesse et états princiers en Italie et en France au XVe siècle*, ed. M. Gentile, P. Savy, Roma, Ecole Française de Rome, 2009.

- *(La) nuova città dal Comune alla Signoria*, ed. C. Bertelli, Milano, Electa, 1989.
- D. Overstraeten, *Le lieu de naissance de Jean Ockeghem (ca 1420-1497): une énigme élucidée* *Source*, «Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap», 46 (1992), pp. 23-32.
- C. Page, *The Christian West and its Singers: The First Thousand Years*, New Haven, Yale University Press, 2010.
- S. Palmieri, *Degli archivi napoletani: storia e tradizione*, Bologna, Il mulino, 2002.
- E. Panofsky, *Who Is Jan van Eyck's "Tymotheos"?*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 12 (1949), pp. 80-90.
- E. Panofsky, *Early netherlandish painting: its origins and character*, 2vol., Cambridge (Massachusetts), Harvard university press, 1953,1966.
- E. Panofsky, *Tomb sculpture: its changing aspects from ancient Egypt to Bernini*, Londra, Thames & Hudson, 1964.
- *Papal music and musicians in Late Medieval and Renaissance Rome*, ed. R. Sherr, Oxford-Washington, Clarendon press in association with Library of Congress, 1998.
- A. Paravicini Bagliani, *La Cour des papes au XIII siècle*, Parigi, Hachette, 1995.
- *Paris, capitale des ducs de Bourgogne*, ed. W. Paravicini, B. Schnerb, Ostfildern, Jan Thorbecke, 2007.
- M. Pasotti, *"Le ray au soleyl: Musica alla corte pavese dei Visconti (1360-1410)"*, booklet, ORF/Alte Musik, 2011.
- M. Pastoureau, *Medioevo simbolico*, ed. R. Riccardi, Bari, Editori Laterza, 2009.
- J. Paviot, *La vie de Jan van Eyck selon les documents écrits*, «Revue des Archéologues et Historiens d'Art de Louvain», (1990), pp. 83-93.
- J. Paviot, *The Sitter for Jan van Eyck's "Leal Souvenir"*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 58 (1995), pp. 210-215.
- Peyronnet, *La politica italiana di Luigi Delfino di Francia (1444-1461)*, «Rivista storica italiana», 64 (1952), pp. 19-44, pp. 21-23.
- L. Perkins, *Musical Patronage at the Royal Court of France under Charles VII and Louis XI (1422-83)*, «Journal of the American Musicological Society», 37, 3 (1984), pp. 507-566.
- *Petrarca e Napoli: atti del convegno, Napoli, 8-11 dicembre 2004*, ed. M. Cataudella, Pisa, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2006.
- F. Petrucci, *Castiglioni Branda*, *Dizionario Biografico degli italiani*, XXII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1979, pp. 126-129.
- M. Picker, *Orto, Marbrianus [Marbriano] de*, *Grove Music Online*, 2001. (disponibile all'URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic>).
- K. Pietschmann, S. Rozenski, *Singing the Self: The Autobiography of the Fifteenth-Century German Singer and Composer Johannes von Soest*, «Early music», 38 (2010) pp. 119-159.

- A. Pirro, *La musique à Paris: sous le règne de Charles VI. (1380-1422)*, Strasburgo, Heitz & Cie, 1930.
- N. Pirrotta, *Scuole polifoniche italiane durante il sec. XIV: di una pretesa scuola napoletana*, «Collectanea Historiae Musicae», I (1953), pp. 11-18.
- N. Pirrotta, *Music and Cultural Tendencies in 15th-Century Italy*, «Journal of the American Musicological Society», 19, 2 (1966), pp. 127-161.
- N. Pirrotta, *Musica tra medioevo e rinascimento*, Torino, Einaudi, 1984.
- A. E. Planchart, *Guillaume Du Fay's benefices and his relationship to the court of Burgundy*, «Early Music History», 8 (1988), pp. 117-171.
- A. E. Planchart, *The Early Career of Guillaume Du Fay*, «Journal of the American Musicological Society», 46, 3 (1993), pp. 341-368.
- A. E. Planchart, *Concerning Du Fay's Birthplace*, «Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap», 54 (2000), pp. 225-230.
- A. E. Planchart, *Guillaume Du Fay: the life and works*, 2 vol. Cambridge, Cambridge University press, 2018.
- *Poètes et artistes: la figure du createur en Europe au Moyen Age et a la Renaissance: colloque international, faculte des Lettres et Sciences Humaines de Limoges, organise par les equipes EHIC et CERHILIM*, ed. S. Cassagnes-Brouquet, G. Nore, M. Yvernault, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2007.
- *Poètes et musiciens dans l'espace bourguignon: les artistes et leurs mécènes. Actes des rencontres de Dordrecht, 2004*, ed. J. M. Cauchies, Neuchâtel, Centre européen d'études bourguignonnes, 45, 2005.
- *Polyphonic Voices. Poetic and Musical Dialogues in the European Ars Nova*, ed. A. Alberni, A. Calvia, M. S. Lannutti, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2021.
- G. Porro, *Lettere di Galeazzo Maria Sforza duca di Milano*, «Archivio Storico Lombardo», 5 (1878), pp. 107-129, 254-274, 637-668.
- *Portable panel paintings at the Angevin court of Naples: mobility and materiality in the Trecento Mediterranean*, ed. S. K. Kozlowski, Turnhout, Brepols, 2022.
- *(The) Power of Networks. Prospects of Historical Network Research*, ed. I. Kerschbaumer, L. von Keyserlingk-Rehbein, M. Stark, M. Düring, Londra, Routledge, 2020.
- *Prayers and portraits: unfolding the Netherlandish diptych*, ed. J. O. Hand, C. A. Metzger, R. Spronk, Washington, National gallery of art; Antwerp, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 2006.
- *Prima di Carlo Borromeo. Istituzioni, religione e società agli inizi del Cinquecento*, ed. A. Rocca, P. Vismara, Studia Borromaica 26, Biblioteca Ambrosiana, Milano, Bulzoni, 2012.

- *(Le) Prince au miroir de la littérature politique de l'Antiquité aux Lumières*, ed. S. Lachaud, Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2007.
- W. F. Prizer, *Music and Ceremonial in the Low Countries: Philip the Fair and the Order of the Golden Fleece*, in «Early Music History», 5 (1985), pp. 113-153.
- W. F. Prizer, *Music at the Court of the Sforza: The Birth and Death of a Musical Center*, in «Musica disciplina», V (1989), pp. 141-193.
- W. F. Prizer, *Brussels and the Ceremonies of the Order of the Golden Fleece*, in «Revue belge de Musicologie», 55 (2001), Six siècles de vie musicale à Bruxelles, pp. 69-90.
- *Quomodo cantabimus canticum? Studies in Honor of Edward H. Roesner*, ed. D. B. Cannata et al., Middleton, American Institute of Musicology, 2008.
- F. Raugel, *La musique sacrée à la Chapelle des Rois de France. Résumé*, «Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 2», 3(1953), pp. 55-57.
- *Reduire en art: la technologie de la Renaissance aux Lumières*, ed. P. Dubourg Glatigny, H. Verin, Parigi, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 2008.
- *René d'Anjou, écrivain et mécène (1409-1480)*, ed. F. Bouchet, Turnhout, Brepols, 2011.
- C. Reynolds, *Musical Careers, Ecclesiastical Benefices, and the Example of Johannes Brunet*, *Journal of the American Musicological Society*, 1 (1984), pp. 49-97.
- J. Rifkin, J. Dean, D. Fallows, & Hudson, *Compère, Loyset*, in *Grove Music Online*, (disponibile all'URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.06205>).
- M. Righetti, *Storia liturgica, vol. I Introduzione generale*, Milano, Ancora, 1964.
- *Rinascimento ritrovato. La chiesa e il convento di Santa Maria Annunziata di Abbiategrasso*, a cura di P. De Vecchi e G. Bora, Milano, Skira, 2007.
- *Rogier van der Weyden: st. Luke drawing the Virgin: selected essays in context*, ed. C. J. Purtle, Turnhout, Brepols, 1997.
- J. Rollo-Koster, *Avignon and its papacy, 1309-1417: popes, institutions, and society*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2015.
- A. E. Roquet, *Les Origines de la Chapelle-Musique des souverains de France / Er. Thoinan*, Parigi, Claudin, 1864.
- *Routledge handbook of celebrity studies*, ed. A. Elliott, Londra, New York, Routledge, 2018.
- P. Rossi, *Clavis universalis: arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Bologna, Il mulino, 2000.
- P. Rosso, *La scuola nelle corti tardomedievali dell'Italia nord-occidentale: circolazione di maestri e di modelli*, *Mélanges de l'École française de Rome - Moyen Âge*, 2015. (Disponibile all' URL: <http://journals.openedition.org/mefrm/2414>).
- A. Ryder, *Ferdinando I d'Aragona, re di Napoli*, *Dizionario Biografico degli italiani*, XLVI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1996, pp. 174-189.

- A. Ryder, *Giovanna II d'Angiò, regina di Sicilia*, *Dizionario Biografico degli Italiani*, LV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2001, pp. 455-477.
- F. Sabatini, *Napoli Angioina: Cultura e società*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1975.
- *(The) sacred music of Gilles Binchois*, ed. Philip Kaye, Oxford, Oxford University Press, 1992.
- *Saint-Omer gothique: les arts figuratifs à Saint-Omer à la fin du Moyen Age, 1250-1550*, ed. M. Gil, L. Nys, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2004.
- A. Sardi de Letto, *Gaffurio Franchino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1998, pp. 214-216.
- C. Sartori, *Matteo da Perugia e Bertrand Feragut i due primi Maestri di Cappella del Duomo di Milano*, *Acta Musicologica*, 28 (1956), pp. 12-27.
- C. Sartori, *Josquin des Prés, cantore del Duomo di Milano (1459-1472)*, *Annales musicologiques*, 4 (1956), pp. 55-83.
- C. Sartori, D. Stevens, *Organs, Organ-Builders, and Organists in Milan, 1450-1476: New and Unpublished Documents*, *The Musical Quarterly*, 43 (1957), pp. 57-67.
- B. Schnerb, *L'État bourguignon*, Parigi, Perrin, 2005.
- L. Schrade, *Philippe de Vitry: Some New Discoveries*, «*The Musical Quarterly*», 42 (1956), pp. 330-354.
- C. de Schrevel, *Histoire du Séminaire de Bruges*, 2 vol., Bruges, Imprimerie de Louis de Plancke, 1883.
- T. Seebass, F. A. Gallo, *Prospettive dell'iconografia musicale: considerazioni di un medievalista*, «*Rivista Italiana Di Musicologia*», 18 (1983), pp. 67-86.
- *Showing status: representation of social positions in the Late Middle Ages*, ed. W. Blockmans, A. Janse, Turnhout, Brepols, 1999.
- *Signorie cittadine nell'Italia comunale*, ed. J. C. Maire Vigueur, Roma, Viella, 2013.
- *(Il) silenzio. The Silence*, ed. A. Paravicini Bagliani, Firenze, Sismel Edizioni del Galluzzo, 2010.
- M. Simone, *L'enigma Montesecco: una nuova scoperta sulla congiura dei Pazzi, Sisto IV e i "novi tyranni"*, *RR Roma nel Rinascimento*, Roma (2014), pp. 279-298.
- *Sleuthing the Muse: Essays in Honor of William F. Prizer*, ed. K. K. Forney, J. L. Smith, Festschrift Series No. 26; Hillsdale, Pendragon Press, 2012.
- J. Smits van Waesberghe, *De musico-paedagogico et theoretico Guidone Aretino eiusque vita et moribus*, Firenze, Olschki, 1953.
- *Social mobility in medieval Italy (1100-1500)*, ed. S. Carocci, I. Lazzarini, Roma, Viella, 2018.
- M. Sommé, *La jeunesse de Charles le Téméraire d'après les comptes de la cour de Bourgogne*, *Revue du Nord*, 64 (1982), pp. 731-750.

- C. Sorba, *Tra spettacolo e politica: la celebrità e i suoi dispositivi*, «Società e storia», 165, 3 (2019), pp. 623-628.
- *Splendeur de l'enluminure. Le roi René et ses livres*, ed. M.É. Gautier, Angers-Parigi Actes Sud, 2009.
- *Staging the Court of Burgundy: proceedings of the Conference 'The splendour of Burgundy'*, ed. W. Blockmans, Turnhout, Harvey Miller; Turnhout, Brepols, 2013.
- J. Stainer, *Early Bodleian Music: Dufay and His Contemporaries*, Amsterdam, F. A. M. Knuf, 1963.
- P. F. Starr, *Rome as the Centre of the Universe: Papal Grace and Music Patronage*, «Early Music History», XI (1992), pp. 223-262.
- P. F. Starr, *Musical Entrepreneurship in 15th-Century Europe*, «Early Music», 32, 1 (2004), pp. 119-33.
- B. Stein, *Un diplomate bourguignon du XVe siècle: Antoine Haneron*, *Bibliothèque de l'école des chartes*, 98 (1937), pp. 283-348.
- B. Stein, *The French Te Deum From 1677-1744: its history, development and performance*, *The Choral Journal*, 18, 8 (1978), pp. 5-10, 12-14.
- B. Sterchi, *Hugues de Lannoy, auteur de l'Enseignement de vraie noblesse, de l'Instruction d'un jeune prince et des Enseignements paternels*, «Le Moyen Age», 110 (2004), pp. 79-117.
- *Storia di Milano, VI: Il Ducato Visconteo e la Repubblica ambrosiana (1392-1450)*, ed. Fondazione Treccani degli Alfieri per la Storia di Milano, Milano, Fondazione Treccani degli Alfieri per la Storia di Milano, 1955.
- *Storia di Milano, IX: L'epoca di Carlo V (1535-1559)*, ed. Fondazione Treccani degli Alfieri per la Storia di Milano, Milano, Fondazione Treccani degli Alfieri per la Storia di Milano, 1957.
- E. Straehle, *Between power and rebellion: rethinking authority*, *Filosofia. Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, 33 (2016), pp. 273-285.
- R. Strohm, *Music in Late Medieval Bruges*, Oxford, Oxford University Press, 1985.
- *Studies in the performance of late medieval music*, ed. S. Boorman, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.
- *Studies in Renaissance Thought and Letters*, 4 vol. ed. P. O. Kristeller, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, III, 1984-1993.
- J. Szpirglas, *Prosopographie des musiciens des Saintes-Chapelles de Paris (1248-ca1640) et de Bourges (1405-ca1640)*, tesi di dottorato, Tours, Université François Rabelais, 2015.
- W. Testolin, *Leonardo ritrae Josquin: nuove conferme sull'identità del Musicista dell'Ambrosiana*, «Rivista Italiana Di Musicologia», 42 (2007), pp. 309-321.
- *The Cambridge companion to French music*, ed. S. Trezise, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.

- *The Cambridge History of Fifteenth-Century Music*, ed. A. Busse Berger, J. Rodin, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.
- *The Cambridge History of Medieval music*, ed. M. Everist, T. F. Kelly, 2. Vol., Cambridge, Cambridge University Press, 2018.
- *The end of the Ars Nova in Italy. The San Lorenzo Palimpsest and related repertories*, ed. A. Calvia, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2020.
- *The Josquin Companion*, ed. R. J. Sheer, Oxford University Press, Oxford, 2000.
- *The Power of Networks. Prospects of Historical Network Research*, ed. I. Kerschbaumer, L. von Keyserlingk-Rehbein, M. Stark, M. Düring, Londra, Routledge, 2020.
- R. Thibaut, *Guillaume Crétin et la Déploration sur le trépas de Jean Ockeghem: les chœurs, les cœurs et la poésie*, «Médiévales», 66 (2014), pp. 121-139.
- A. Tomasello, *Music and ritual at Papal Avignon: 1309-1403*, Ann Arbor, UMI research press, 1983.
- A. Tomasello, *Ritual, Tradition, and Polyphony at the Court of Rome*, «The Journal of Musicology», 4. 4 (1985-1986), pp. 447-471.
- *Travels and Mobilities in the Middle Ages. From the Atlantic to the Black Sea*, ed. M. O'Doherty, F. Schmieder, Turnhout, Brepols, 2015.
- L. Tunesi, *Bells and Trumpets, Jesters and Musici: Sounds and Musical life in Milan under the Visconti*, dattiloscritto, 2019, (<http://www.examenapium.it/cs/biblio/Tunesi2019.pdf>).
- G. Turner, *Approaching Celebrity Studies*, (Disponibile all'URL: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/19392390903519024>).
- H. C. Turrentine, *Gilles Binchois and Jan van Eyck: The Greek Connection*, «Fifteenth Century Studies», 6 (1983), pp. 271-301.
- *Unità politica e differenze regionali nel Regno di Sicilia. Atti del Congresso internazionale di studio in occasione dell'VIII centenario della morte di Guglielmo II, re di Sicilia*, ed. C. D. Fonseca, H. Houben e B. Vetere, Lecce, 1992.
- F. Vaglianti, *Galeazzo Maria Sforza, duca di Milano*, *Dizionario Biografico degli Italiani*, LI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1998, pp. 398-409.
- F. Vaglianti, *Gian Galeazzo Maria Sforza, duca di Milano*, *Dizionario Biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2000, pp. 391-397.
- *Valorosa vipera gentile. Poesia e letteratura in volgare attorno ai Visconti fra Trecento e primo Quattrocento*, ed. S. Albonico, M. Limogelli, B. Pagliari, Studi Lombardi 4, Roma, Viella, 2014.
- R. Vaughan, *Charles the Bold: the last Valois Duke of Burgundy*, Londra, Longman, 1973.
- R. Vaughan, *Valois Burgundy*, Londra, Allen Lane, 1975.
- R. Vaughan, *John the Fearless. The Growth of Burgundian Power*, Londra, Addison-Wesley Longman, 1979.

- *Vie de Saint Éloi évêque de Noyon et de Tournai par Saint Puen, évêque de Rouen*, ed. M. Parenty, Parigi, Lefort, 1870.
- C. Vivarelli, "Di una pretesa scuola napoletana": Sowing the seeds of the Ars Nova at the court of Robert of Anjou, «The Journal of Musicology», 24, 2 (2007), pp. 272–296.
- M. Visioli, *Le cappellanie fondate da Filippo Maria Visconti a Cremona e nel ducato (1434). Dotazione e corredo liturgico*, *Archivio storico lombardo*, 140 (2014), pp. 351–373.
- N. Wally, *Récit du XIIIe siècle sur les translations faites en 1239 et en 1241 des saintes reliques de la Passion*, «Bibliothèque de l'Ecole des Chartes», 39 (1878), pp. 401-415.
- R. J. Walsh, *Music and Quattrocento diplomacy: the singer Jean Cordier between Milan, Naples and Burgundy in 1475*, «Archiv fur Kulturgeschichte», LX (1978), pp. 439-442.
- R. J. Walsh, *Charles the Bold and Italy 1467-1477. Politics and Personnel*, Liverpool, Liverpool University Press, 2005.
- I. Ward, *Fairyland and Its Fairy Kings and Queens*, «Journal of Historical Sociology», 14 (2001), pp. 1-20.
- A. Wathey, *Myth and Mythography in the Motets of Philippe de Vitry*, «Musica e storia», 1 (1998), pp. 81-106.
- R. C. Wegman, *Born for the muses: the life and masses of Jacob Obrecht*, Oxford, Clarendon Press, 1994.
- R. C. Wegman, *From Maker to Composer: Improvisation and Musical Authorship in the Low Countries, 1450-1500*, «Journal of the American Musicological Society», 49, 3, (1996), pp. 409-479.
- R. C. Wegman, *The crisis of music in early modern Europe, 1470-1530*, New York, Routledge, 2005.
- R. C. Wegman, "Pater meus agricola est": The Early Years of Alexander Agricola, «Early Music», 34 (2006), pp. 375-389.
- R. C. Wegman, *Isaac's Signature*, «The Journal of Musicology», 28, 1 (2011), pp. 9-33.
- E. S. Welch, *The Image of a Fifteenth-Century Court: Secular Frescoes for the Castello di Porta Giovia, Milan*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 53 (1990), pp. 163-184.
- E. S. Welch, *Sight, Sound and Ceremony, in the Chapel of Galeazzo Maria Sforza*, «Early Music History», 12 (1993), pp. 151-190.
- E. S. Welch, *Art and Authority in Renaissance Milan*, New Haven-London, Yale University Press, 1995.
- W. Wood, *A New Identification of the Sitter in Jan van Eyck's Tymotheos Portrait*, «The Art Bulletin» 60, no. 4 (1978), pp. 650-654.
- C. Wright, *Tapissier and Cordier: New Documents and Conjectures*, «The Musical Quarterly», 59 (1973), pp. 177-189.

- C. Wright, *Music and ceremony at Notre Dame of Paris, 500-1550*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- C. Wright, *Music at the Court of Burgundy 1364-1419. A Documentary History*, Henryville, Institute of medieval music, 1979.
- R. Woodley, *Iohannes Tinctoris: A Review of the Documentary Biographical Evidence*, «Journal of the American Musicological Society», 34, 2 (1981), pp.217-248.
- R. Woodley, *Tinctoris's Italian Translation of the Golden Fleece Statutes: A Text and a (Possible) Context*, «Early Music History», 8 (1988), pp. 173-244.
- R. Woodley, *Tinctoris and Nivelles: The Obit Evidence*, «Journal of the Alamire Foundation», 1 (2009), pp. 110-121.
- C. Wright, *Dufay at Cambrai: Discoveries and Revisions*, «Journal of the American Musicological Society», 28 (1975), pp. 175-229.
- F. A. Yates, *L'arte della memoria*, Torino, Einaudi, 1993.
- *Young Choristers, 650–1700*, ed. S. Boynton, E. Rice, Woodbridge, Boydell & Brewer, 2008.
- M. Zink, *Poésie et conversion au Moyen Age*, Parigi, Presses Universitaires de France, 2003.