UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PAVIA

DIPARTIMENTO DI MUSICOLOGIA E BENI CULTURALI
DOTTORATO DI RICERCA IN SCIENZE DEL TESTO LETTERARIO E MUSICALE

XXXII CICLO

Le composizioni francesi di Matteo da Perugia e il codice Modena α.M.5.24

Tesi di Dottorato di
ANDRES LOCATELLI

2019

ABSTRACT

This dissertation investigates Matteo da Perugia's 24 French compositions preserved in manuscript Modena α.M.5.24 – a major source for the study of polyphonic music at the turn of the fifteenth century. Chapter 1 is an introduction that summarizes the principal scholarship on the topic, pointing out the most problematic issues regarding the manuscript's dating hypotheses and the fragmentary evidence of Matteo's activity (§1.1). Dealing with such problems, §1.2 discusses a new archival record on Beltrame Feragut, Matteo's successor as *maestro di cappella* of the Milan Cathedral, whereas §1.3.1 to §1.3.4 describe newly discovered codicological details of the Modena source that illuminate specific moments of the main scribe's copying process. Through a philological-intertextual approach to one of Matteo's French pieces, §1.4 elaborates a new dating hypothesis of the source and the composer's activity that challenges previous assumptions made by musicologists and reinforces scholar Anne Stone's view that the codex was not finished before the 1420s. The following section (§1.5) offers some preliminary remarks on the relationship of the scribe with the French language of the pieces that he transcribes. A comprehensive census of the regional varieties shown in the French lyrics copied throughout the codex, supported by the close examination of the scribe's attitude towards text setting indicates that Northern French forms, Italianisms, and misreadings are widespread in the older layer of the source, whereas the external gatherings present a much more homogeneous and standardized linguistic aspect. This, together with other codicological observations that tend to confirm the scribe's identity, implies that an appreciable amount of time must have passed between his two phases of copying, and that he must have had access to better exemplars of Matteo's set lyrics in the final stage of his activity. Chapter 2 offers a new edition of the whole corpus of 24 French texts. Each of the texts is complete with an Italian translation and a commentary that reports all editorial interventions in detail with further anaylitical considerations. The edition is preceeded by metrical, styilistic, and intertextual considerations (§2.1-2.3). Chapter 3 is devoted to the observation of the relationship between poetry and music. Three specific topics are discussed there: the musical treatment of poetic form, for which a panoramic view of vertical sonorities per section is offered (§3.1); the musical rendering of decasyllables, based on the categorization made in §2.3; textless opening melismas and word repeats as they appear on Matteo's Italian and French songs in comparison to the rest of the repertoire contained in the source.

INDICE

Sigle e abbreviazioni I
Premessa V
Ringraziamenti IX

1. STUDIO INTRODUTTIVO

1.1 Presenza di Matteo da Perugia nella letteratura musicologica 1
1.2 Un nuovo documento di archivio 6
1.3 Nuove osservazioni codicologiche 11
1.3.1 *Dictare* et *figurare* 12
1.3.2 Mano seriore 14
1.3.3 Paragoni tra **Mod** e **Par** 19
1.4 Nuove ipotesi cronologiche: *A qui Fortune* 25
1.5 Il problema del francese 41

2. I TESTI POETICI

2.1 Descrizione del repertorio 57
2.2 Intertestualità 58
2.3 Osservazioni sulla metrica 63
2.4 Edizione 71
2.4.1 Rondeaux (10) 73
2.4.2 Virelais (8) 89
2.4.3 Ballades (5) 101
2.4.4 Canone (1) 109

3. IL RAPPORTO POESIA-MUSICA

3.1 Trattamento musicale della forma 111
3.2 Trattamento musicale del *décasyllabe* 116
3.3 Melismi di apertura 121
3.4 Ripetizioni di parole 126
3.5 Intertestualità poetico-musicale 131

4. CONCLUSIONI 139
5. APPENDICE 143
6. BIBLIOGRAFIA 151

Sigle dei manoscritti

Bern Berna, Burgerbibliothek, Sammlung Bongarsiana, Fragm 827

CaB Cambrai, Médiathèque municipale, B.1328

Ch Chantilly, Bibliothèque du Musée Condé, MS 564. Edizione facsimilare a cura di Yolanda Plumley e Anne Stone, *Chantilly Codex, MS 564,* 2 voll., Brepols, Turnhout 2008.

Durh Durham, Chapter Library, C.I.20.

J.II.9 Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, MS J.II.9. Edizione facsimilare a cura di Isabella Data, Karl Kügle e Agostino Ziino, *Il Codice J.II.9,* LIM, Lucca 1999.

Lo Londra, British Library, Add. MS 29987. Edizione facsimilare a cura di Gilbert Reaney, *The Manuscript London, Birtish Museum, Additional 29987*, American Institute of Musicology, Rome 1965.

Lon Londra, British Library, Add. MS 15224. Edizione a cura di N[orbert] Hardy Wallis, *Anonymous French Verse*, University of London Press, London 1929.

Luc Lucca, Archivio di Stato, MS 184. Edizione facsimilare a cura di John Nádas e Agostino Ziino, *The Lucca Codex,* LIM, Lucca 1990.

MachA Parigi, Bibliothèque Nationale De France, f. fr. 1584.

MachB Parigi, Bibliothèque Nationale De France, f. fr. 1585.

MachC Parigi, Bibliothèque Nationale De France, f. fr. 1586.

Mod Modena, Biblioteca Estense Universitaria, MS α.M.5.24. Edizione facsimilare a cura di Anne Stone, *Il codice α.M.5.24* (ModA), 2 voll., LIM, Lucca 2005-2013 (Ars Nova Nuova Serie).

NYB Collezione privata di Stanley Boorman, New York. Riproduzione fotografica pubblicata da David Fallows, *Ballades by Dufay, Grenon and Binchois: The Boornman Fragment*, in *Musikalische Quellen - Quellen zur Musikgeschichte,* Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2002, pp. 25-35.

Ox213 Oxford, Bodleian Library, Canon. Misc. 213. Edizione facsimilare a cura di David Fallows, *Oxford, Bodleian Library, MS Canon. Misc. 213,* University of Chicago Press, Chicago 1995.

Pan Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, MS Panciatichi 26. Edizione facsimilare a cura di Alberto Gallo, *Il manoscritto Firenze, Biblioteca Nazionale, Panciatichi 26,* Olschki, Firenze 1981.

Par Parma, Archivio di Stato, Frammenti musicali, Armadio B., busta no. 75.

Pit Parigi, Bibliothèque Nationale de France, fonds italien 568

Q15 Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, MS Q 15.

Reina Parigi, Bibliothèque Nationale de France, fonds n. a. fr. 6771.

Sie36 Siena, Biblioteca Comuna degli Intronati, L. V. 36.

SL Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, MS Archivio Capitolare di San Lorenzo 2211.

Sq Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, MS Mediceo-Palatino 87, "Codex Squarcialupi". Edizione facsimilare a cura di Alberto Gallo, *Il Codice Squarcialupi: Ms. Mediceo Palatino 87, Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze,* LIM, Lucca 1992.

T.III.2 Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, T.III.2. Edizione facsimilare a cura di Agostino Ziino, *Il Codice T. III.2, Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria,* LIM, Lucca 1994.

Trém Parigi, Bibliothèque Nationale de France, fonds nouv. acq. fr. 23190.

Tu10 Torino, Archivio di Stato, J.b. IX.10. Edizione a cura di Alessandro Vitale-Brovarone, *Recueil de galanteries,* in «Le Moyen français», VI, 1980, pp. 1-267.

U643 Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Urb. lat. 643.

***Visc** [collocazione ignota] manoscritto letterario non consultabile, appartenente a una collezione privata, il cui contenuto è strettamente legato a **Lon**.

Abbreviazioni

Dizionari, database, manuali, collane

DBI	*Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1961- . Sito internet: http://www.treccani.it/biografico
DMF	*Dictionnaire du Moyen Français* version 2015 (DMF 2015). ATILF - CNRS et Université de Lorraine. Sito internet: http://www.atilf.fr/dmf
RiALFri	*Repertorio informatizzato dell'antica letteratura franco-italiana.* Università degli Studi di Padova. Sito internet: http://rialfri.eu
JC1	*Je chant ung chant.* An Archive of Late-Medieval French Lyrics. A cura di Yolanda Plumley, University of Exeter. Sito internet: http://jechante-exeter.ac.uk
OVI	*Opera del Vocabolario Italiano.* Istituto del Consiglio Nazionale delle Ricerche, Firenze. http://www.ovi.cnr.it
TLIO	*Tesoro della Lingua Italiana delle Origini.* Istituto del Consiglio Nazionale delle Ricerche, Firenze. http://www.tlio.ovi.cnr.it
TML	*Thesaurus Musicarum Latinarum*. Online Archive of Music Theory in Latin. University of Indiana. Sito internet: http://www.chmtl.indiana.edu/tml
GAP	Carl Theodor Gossen, *Grammaire de l'Ancien Picard*, Klinsieck, Parigi, 1976.
PMFC	*Polyphonic Music of the Fourteenth Century,* voll. XX-XXII, edited by Gordon K. Greene, Éditions de L'Oiseau-Lyre, Monaco 1982-1989.
Apel1	*French Secular Music of the Late Fourteenth Century,* edited by Willi Apel, edition of the literary texts by Robert W. Linker and Urban T. Holmes, *Medieval Academy of America,* Cambridge 1950.
Apel2	*French Secular Compositions of the Fourteenth Century,* edited by Willi Apel and Samuel N. Rosenberg, CMM 53, American Institute of Musicology, Rome 1970-1972.
CMM 6	Guillaume Dufay, *Opera omnia,* vol. 6, a cura di Heinrich Besseler, Guillaume De Van, David Fallows, American Institute of Musicology, Rome, 1966-1995.

Edizioni di opere poetiche e letterarie

Convivio	Dante Alighieri, *Convivio*, prefazione, note e commenti a cura di Piero Cudini, Garzanti, Milano 2011[9].
Desch.	Eustache Deschamps, *Œuvres complètes*, voll. I-XI, voll. I-VI a cura di Auguste de Queux de Saint-Hilaire, voll. VII-XI a cura di Gaston Raynaud, Johnson Reprint, New York 1966 (ristampa dell'edizione Firmin Didot, Parigi 1878-1903).
Lo	Guillaume de Machaut, *Louange des dames*, a cura di Nigel Wilkins, Scottish Academic Press, Edinburgh, 1972.
Prol.	Guillaume de Machaut, *Œuvres*, vol. I, a cura di Ernest Hoepffner, Firmin-Didot et C[ie], Parigi, 1908, pp. 5-12.
RVF	Francesco Petrarca, *Opere: Canzoniere, Trionfi, Familiarium Rerum Libri,* Sansoni Editore, Firenze 1992[3], pp. 3-238.
VN	Dante Alighieri, *Vita Nova*, a cura di Stefano Carrai, Bur Classici, Milano 2011[3].

Terminologia poetica e musicale

R	rondeau
V	virelai
B	ballade
v., vv.	verso, versi
b., bb.	battuta, battute
Ct	Contratenor
T	Tenor
C	Cantus
intervalli	2↑ (seconda ascendente), 4↓ (quarta discendente), ecc.

Varie

ASMi	Archivio di Stato di Milano
ASPv	Archivio di Stato di Pavia
ASMo	Archivio di Stato di Modena
ms, mss	manoscritto/i

PREMESSA

La produzione musicale di Matteo da Perugia, compositore di origini presumibilmente umbre e attivo tra Milano e Pavia fra Tre e Quattrocento ai tempi dei duchi Gian Galeazzo (1351-1402), Giovanni Maria (1388-1412) e Filippo Maria Visconti (1392 - 1447), sopravvive principalmente nel codice α.M.5.24 della Biblioteca Estense di Modena (**Mod**) e in una serie di frammenti manoscritti coevi. Questi frammenti, pur non tramandando composizioni diverse da quelle già in **Mod**, danno testimonio della relativamente ampia fama del musico come autore di Contratenores per brani polifonici di altri autori, da Antonello da Caserta e Johannes Ciconia a Pierre Fontaine e Nicholas Grenon.[1] Ne risulta un *corpus* complessivo di una trentina di opere sacre e profane (italiane e francesi) che si rifanno dal punto di vista stilistico alla fase di transizione dall'Ars Subtilior ad un nuovo linguaggio polifonico - ritenuto di più ampia diffusione internazionale e comunemente associato alla figura di Guillaume Dufay e dei suoi contemporanei - che raggiunse l'Italia nei primi decenni del quindicesimo secolo in corrispondenza della fase terminale del Grande Scisma della chiesa cattolica.[2]

ms. Modena α.5.24 (Mod)	**frammento Bern**	**frammento Par**	**frammento NYB**
2 mottetti 7 Gloria 2 Credo 10 rondeau 8 virelai 5 ballade 1 canon 2 ballate 3 Contratenores per brani di Bartolino da Padova, Guillaume de Machaut, e anonimi.	1 rondeau mutilo (presente in **Mod**)	3 Contratenores per brani di Pierre Fontaine, Johannes Ciconia e Antonello da Caserta. **ms. Londra, BL 15224** Testo poetico del Virelai *Ne me chaut vostre mauparler* (tràdito in **Mod**)	1 Contratenor per una ballade di Nicholas Grenon, presente in **Mod**.

Tabella 1. Prospetto della produzione musicale di Matteo da Perugia

[1] È noto il passaggio del Sollazzo di Simone de' Prodenzani che testimonia l'esistenza di un «modo peruscino» di comporre, ovvero di arrangiare opere di altri autori, forse ricollegabile allo stesso Matteo: SIMONE DE PRODENZANI, *Sollazzo e Saporetto*, a cura di Luigi M. Reale, Fabrizio Fabbri Editore, Perugia 1998, p. 159. Cfr. PEDRO MEMELSDORFF, *Più chiar che 'l sol: luce su un contratenor di Antonello da Caserta,* «Recercare», IV, 1992, pp. 12-14.

[2] Per la terminologia e per la contestualizzazione degli stili musicali a cavallo tra i due secoli si rinvia alla lettura di due contribuci classici: URSULA GÜNTHER, *Das Ende der Ars Nova*, «Die Musikforschung», XVI/2, 1963, pp. 105-120; REINHARD STROHM, *The Rise of European Music: 1380-1500,* Cambridge University Press, Cambridge-New York 1993. Si noti altresì il più recente articolo di URI SMILANSKY, *The Ars Subtilior as an International Style*, in *Europäische Musikkultur im Kontext des Konstanzer Konzils,* a cura di Stefan Morent, Silke Leopold e Joachim Steinheuer, Thorbecke, Ostfildern 2017, pp. 225-249.

Matteo, primo maestro di cappella del Duomo di Milano, fu anche al seguito di Pietro Filargo da Candia, figura diplomatica di massima importanza e coltivatore di orientamenti intellettuali umanistici che, divenuto arcivescovo di Milano nel 1402, risiedette nella Pavia viscontea prima di recarsi al Concilio di Pisa, dove fu eletto pontefice con il nome di Alessandro V (1409) in seguito alla deposizione dei contendenti Benedetto XIII dell'obbedienza avignonese e Gregorio XII dell'obbedienza romana.[3] Si può presumere, dunque, che il musico perugino, membro delle stesse cerchie culturali, abbia potuto condividere gli stessi gusti ed interessi, esprimendoli, in qualche maniera, nell'arte compositiva. Al di là del suo ruolo a Milano l'attività di Matteo è scarsamente documentata e ciò pone importanti ostacoli alla ricerca storica sul compositore (le sue date di nascita e di morte sono avvolte nel mistero) e alla datazione e contestualizzazione del suo lascito musicale.

Il codice **Mod**, silloge articolata in cinque fascicoli e in due stadi cronologici e repertoriali ben distinti, occupa una posizione centrale nel panorama della tradizione manoscritta tardoarsnovistica grazie alla grande quantità di *unica* che esso tramanda e alla notevole perizia musicale dello scriba principale.[4] La competenza del copista (o dei copisti), di origini nord-italiane, si rispecchia altresì in una alta padronanza della lingua francese, progressivamente affinatasi tra il primo stadio (fascicoli centrali II-III-IV) e il secondo stadio del manoscritto (fasc. I/V). Nel gruppo di fascicoli più giovane si verifica, inoltre, un palese mutamento nella funzione e nella destinazione della silloge. Mentre le unità centrali contengono una raccolta di Ars Subtilior sacra e profana (compresi 8 brani del perugino), che risponde ad una progettualità determinata ed è corredata da un pregiato apparato decorativo, i fascicoli esterni raccolgono un'antologia pressoché esclusiva dei brani di Matteo, in cui è dominante la presenza di intonazioni polifoniche delle tipiche *formes fixes* francesi, e del rondeau *in primis*.

Il presente lavoro si prefigge di gettare nuova luce su alcuni degli aspetti più controversi ed enigmatici del codice di Modena e della vita e la produzione superstite del musico maggiormente rappresentato nella raccolta. Tali problematicità riguardano (1) la datazione della silloge, (2) la

[3] ARMANDO PETRUCCI, "Alessandro V antipapa" in DBI. Aspetti puntuali della produzione sacra di Matteo e del suo rapporto con la liturgia ambrosiana sono stati trattati in BENJAMIN BRAND, Viator ducens ad celestia: *Eucharistic Piety, Papal Politics, and an Early Fifteenth-Century Motet,* «The Journal of Musicology», XX/2, 2003, pp. 250- 284; e in MAIANI, BRAD, *Notes on Matteo da Perugia: Adapting The Ambrosian Liturgy in Polyphony for the Pisa Council,* «Studi musicali», XXIII/1, 1993, pp. 3-28.

[4] Ci si riferirà in più occasioni ai cosiddetti *core manuscripts* della tradizione: **J.II.9**, **Ch**, **T.III.2**, **Reina**, **Pit**, **Sq**, **SL** e altri.

provenienza e le possibili motivazioni della sua attuale collocazione, (3) la caratterizzazione musicale (tecnica ed espressiva) e letteraria (linguistica, metrica, stilistica) del repertorio francese attribuito al compositore. Nel perseguimento di questi obiettivi, si è dimostrata imprescindibile un'attività d'indagine su più fronti, dalla ricerca archivistica e l'osservazione paleografico-codicologica dei testimoni manoscritti, all'edizione dei testi poetici e l'analisi musicale. Ciascuno di questi ambiti ha richiesto un'impostazione metodologica specifica. Per l'investigazione nei fondi notarili di Pavia e di Milano, dinanzi alle problematiche di reperibilità e di consultazione proprie del periodo storico che interessa questo studio, si è data priorità allo spoglio degli atti dei notai attivi nei primi decenni del Quattrocento la cui vicinanza alle cerchie sociali e lavorative dei compositori fosse desumibile o accertata. Per l'osservazione e l'analisi codicologica e paleografica si è tenuto conto del parere degli esperti e della bibliografia più aggiornata. Per l'analisi linguistica e l'edizione è stato fondamentale il confronto con la manualistica del settore e la riflessione congiunta con gli specialisti. Per l'analisi musicale ci si è rivolti in più occasioni agli studi su repertori affini e ai contributi filologico-analitici più recenti.

RINGRAZIAMENTI

"Andray soulet au mielz que je pouray..."

I miei più sinceri ringraziamenti vanno a Maria Caraci Vela, Anne Stone, Daniele Sabaino, Wendy Heller, Bonnie J. Blackburn, Pedro Memelsdorff, Maria Sofia Lannutti, Marco d'Agostino, Martina Pantarotto, Stefano Zamponi per i numerosi e proficui scambi di idee che, in comunicazioni private e a convegni e conferenze, hanno illuminato aspetti fondamentali della presente ricerca nel corso dei tre anni di dottorato. Sono immensamente grato al personale della Bilbioteca Estense Universitaria di Modena, della Burgersbibliothek di Berna, degli Archivi di Stato di Modena, Pavia e Milano per l'assistenza offerta durante la consultazione dei fondi, e a Gianantonio Pisati per l'aiuto fondamentale nella trascrizione e la traduzione degli atti notarili. Il lavoro non sarebbe stato realizzabile senza la disponibilità e il sostegno morale dei cari amici e colleghi Maria da Gloria Leitao Venceslau, Lisandro Abadie, Evelina Monfrini, Lilia Maria Maldonado, Paula Waisman, Sara Fantini, Valeria Mannoia, Cecilia Nicolò, Francesco Fontanelli. Ringrazio specialmente il mio compagno Francesco Corti, che con amore e infinita pazienza ha contribuito alla correzione delle bozze dei primi due capitoli.

1. STUDIO INTRODUTTIVO

1.1 Presenza di Matteo da Perugia nella letteratura musicologica

La presenza di Matteo da Perugia negli studi musicologici è inscindibile dall'interesse per il codice α.M..5.24 della Biblioteca Estense di Modena (**Mod**), silloge che tramanda in modo pressoché esclusivo la produzione superstite del compositore. Tuttavia, i giudizi sulla rilevanza del manoscritto e del musicista nella storia e nella storiografia musicale non sono sempre andati di pari passo. Sin dai primi sforzi editoriali di Willi Apel (Apel1) l'importanza di Matteo nel panorama tardoarsnovistico ha suscitato pareri discordanti tra gli studiosi. Heinrich Besseler, in un noto contributo del 1955, mise in discussione la visione di Apel, secondo il quale Matteo «appears as an important link in the evolutionary process of the period about and shortly after 1400».[5] Invece, l'apparentemente limitata circolazione delle opere di Matteo e la sua vicinanza alla compilazione di **Mod** costituivano, per Besseler, la prova che si trattasse di un compositore «von lokaler Bedeutung» e non la «Schlüssel-figur» che Apel riteneva.[6] Nella sua pubblicazione successiva (Apel2) quest'ultimo ribadisce il suo punto di vista affermando che, considerando la qualità delle sue composizioni, Matteo doveva indubbiamente essere ritenuto tra i più grandi rappresentanti dell'arte musicale del periodo:

> «[...] Besseler has tried to minimize the importance of Matheus de Perusio, proclaiming instead Ciconia as the "führende Meister" and suggesting the term "Epoche Ciconia" for the years 1400-1430. It seems to me that both Ciconia and Matheus (who probably were near contemporaries) are leading masters, though in different fields: Ciconia in that of the motet and of structural elements, Matheus in that of the secular song and of expressive values».[7]

---

[5] HEINRICH BESSELER, *Hat Matheus de Perusio Epoche gemacht?,* «Die Musikforschung», VIII, 1955, pp. 19-23. Cfr. Apel1, p.4, 9-12. Su basi stilistiche Apel proponeva una categorizzazione tripartita del repertorio in questione: il primo gruppo (A = 'Machaut Style') è costituito da brani «closely related to the style of Machaut»; il gruppo B ('Manneristic Style') «differs sharply from the first in its much greater complexity of notational devices and musical texture; infine, nella categoria C ('Modern Style') «the extravagance or mannerism of the second style is abandoned in favor of a new simplicity and gracefulness that may be considered as the first step leading to Dufay». Anche le motivazioni alla base di questo punto di vista sono state contestate da Besseler (*op. cit,* pp. 19-21).

[6] BESSELER, *op. cit*, p. 22. A tale conclusione arriva anche tramite un paragone con la tradizione manoscritta di Johannes de Limburgia.

[7] Apel2, p. XXVI.

Benché alcune considerazioni di Apel sullo stile dei compositori dell'Ars Subtilior siano state perlopiù superate da studi successivi,[8] i suoi contributi editoriali restano di fondamentale importanza per la conoscenza dell'opera di Matteo, e la sua collaborazione prima con Robert W. Linker e Urban T. Holmes, e poi con Samuel N. Rosenberg costituisce il primo e, sino al presente, l'unico tentativo di edizione dei testi poetici intonati dal musico perugino.[9] Difatti, i volumi successivi della collana PMFC (XX-XXII) curati da Gordon K. Greene si limitano il più delle volte a riproporre le stesse soluzioni delle edizioni Apel1 e Apel2 senza interventi sostanziali sui testi poetici.[10]

Per quanto riguarda la descrizione complessiva e la cronologia del manoscritto di Modena e del repertorio ivi contenuto, due noti lavori del Novecento, il primo di Nino Pirrotta[11] e il secondo di Ursula Günther,[12] offrirono le basi sulle quali poi la musicologia poté sviluppare indirizzi analitici specifici nei decenni successivi. Le osservazioni di Pirrotta concernenti l'ipotetica presenza di **Mod** negli inventari storici estensi, la descrizione codicologica e l'analisi delle corrispondenze repertoriali sono tuttora attendibili, mentre ricerche più recenti hanno superato o rimesso in discussione le questioni, ancora problematiche, della cronologia e della provenienza del libro. Seguendo la strada inaugurata da Pirrotta, Ursula Günther approfondì lo studio della manifattura del codice, ampliando la descrizione delle miniature e pubblicando un nuovo e più esaustivo indice delle composizioni, dal quale scaturiscono preziose osservazioni sul repertorio, lo stile, l'organizzazione interna, la tradizione manoscritta. Il contributo di Günther ebbe il merito di riassumere l'intera bibliografia disponibile all'epoca sull'argomento oltre ad aver prospettato nuove letture sulle circostanze

[8] Ad esempio, nel discutere il valore artistico della produzione di Filippotto, lo studioso considerava che «his compositions are definitely inferior to those of other members of the manneristic school, e.g., Anthonello, Senleches, or Matheus de Perusio» (Apel1, p.8).

[9] Una prima trascrizione, con minimi interventi editoriali, dei testi francesi del codice di Modena era stata pubblicata da GIULIO BERTONI, *Poesie musicali francesi nel cod. estense lat. n° 568,* in «Archivium Romanicum», I, 1917, pp. 21-57.

[10] Composizioni di Matteo pubblicate in Apel1 (4 ballades, 7 virelais, 10 rondeaux, 1 canon), Apel 2 (*idem,* nuova edizione), PMFC XX, pp. 65-75 (ballades, includendo per la prima volta *Puis que la mort*), pp. 207-208 (canone), PMFC XXI, pp.19-41 (8 virelais), PMFC XXII pp. 15-33 (10 rondeaux più un'attribuzione dubbia). Il brano strumentale presente in **Pan** (f. 16v), segnalato da PMFC come *opus dubium* è stato rigettato su fondamenti paleografici da PEDRO MEMELSDORFF, *Le Grant Desir: Verschlüsselte Chromatik bei Matteo da Perugia*, in *Provokation und Tradition: Erfahrungen mit der Alte Musik,* a cura di Regula Rapp e Hans-Martin Linde, Metzler Verlag, Stuttgart 2000, p. 57 n.8.

[11] NINO PIRROTTA, *Il Codice Estense lat. 568 e la musica francese in Italia al principio del* '400', in *Atti della R. Accademia di Scienze, Lettere e Arti di Palermo,* serie IV, vol. v, parte II, Reale Accademia, Palermo 1946, pp. 101-152.

[12] URSULA GÜNTHER, *Das Manuskript Modena, Biblioteca Estense, α.M.5.24 (Olim Lat. 568 = Mod)*, «Musica Disciplina», XXIV, 1970, pp. 17-67.

storico-politiche relative a determinate composizioni, e sulla vicinanza di Matteo alla stesura del codice.

La struttura di **Mod**, come è risaputo, è formata da cinque quinioni (identificati con numeri romani) e due fogli sciolti (a e z). I tre fascicoli centrali (II-III-IV), di fattura disomogenea, costituiscono lo stadio più antico del codice (per mano dello 'scriba x') mentre quelli esterni (I/V), vergati da un'altra mano (Scriba A) sono stati aggiunti al volume in tempi relativamente più recenti e raccolgono quasi esclusivamente l'opera profana e sacra di Matteo da Perugia. Sull'ipotesi condivisa che l'una e l'altra mano appartengano in realtà allo stesso amanuense si tornerà nelle prossime pagine.

Dal punto di vista del repertorio la posizione centrale di **Mod** nella tradizione manoscritta è un fatto indiscutibile e facilmente verificabile in grazia della quantità di *unica*, la perizia musicale dello scriba e la presenza di alcuni tra i brani più rappresentativi della *subtilitas* tardotrecentesca per mano di Bartolomeo da Bologna, Corrado da Pistoia, Zacara da Teramo, e dello stesso Matteo. È anche ormai universalmente accettato che, indipendentemente dalla provenienza effettiva dei fascicoli centrali, il manoscritto sia da ricollegare alle cerchie viscontee dei primi decenni del Quattrocento. Ma uno degli ostacoli principali allo studio del volume è costituito dalle scarse notizie archivistiche riguardanti Matteo, il compositore più rappresentato della silloge, e dalle loro interpretazioni. Nei due secoli passati la ricerca d'archivio concernente l'attività musicale presso la cappella del Duomo di Milano è stata condotta da Ambrogio Nava,[13] Fabio Fano[14] e Claudio Sartori,[15] e si è incentrata, com'è logico, sulle figure di Matteo e di Beltrame (= Bertrand) Feragut. Di provenienza (e/o di formazione) presumibilmente oltremontana, Feragut sostituì Matteo nella carica di maestro di cappella tra il 1426 e il 1430 e, nonostante la silloge di Modena non tramandi nemmeno un brano a lui attribuito, la sua figura è, per vari motivi, di massimo interesse per lo studio del manoscritto in particolare e del primo Quattrocento musicale italiano in generale.[16] Dallo spoglio dei documenti rinvenuti tra gli *Annali della Fabbrica del Duomo* (pubblicazione ottocentesca che tramanda, in parte

[13] AMBROGIO NAVA, *Memorie e documenti storici intorno alle origini, vicende e riti del Duomo di Milano*, Borroni e Scotti, Milano 1854.

[14] FABIO FANO, *Beltrame Feragut: Maestro di cappella nel Duomo di Milano (1426-1430)*, «Arte Lombarda», XIV/1, 1969, pp. 53-70.

[15] Claudio SARTORI, *Matteo da Perugia e Bertrand Feragut i due primi Maestri di Cappella del Duomo di Milano*, «Acta Musicologica», XXVIII/1, 1956, pp. 12-27.

[16] I più recenti ed esaustivi contributi sulla vita di Beltrame Feragut si trovano in MARGARET BENT, 'Feragut, Beltrame', in Grove Music Online, 2001 e JAMES HAAR-JOHN NADÁS, *The Medici, the Signoria, the pope: sacred polyphony in Florence, 1432-1448,* «Recercare», XX/1, 2008, pp. 45-48. Si veda anche LEWIS LOCKWOOD, *Music in Renaissance Ferrara 1400-1505: The Creation of a Musical Center in the Fifteenth Century*, Oxford University Press, New York, 2009, pp. 36-42

tradotti, documenti poi perduti nell'incendio del 1906), l'Archivio del Duomo (*Liber dati et recepti*) e l'ASMi (fondo *Autografi*), emerge un panorama assai frammentario dell'attività del musico perugino presso l'istituzione ecclesiastica milanese tra la sua prima assunzione nel 1402 e il 1407, anno dell'interruzione dei rapporti, che riprenderanno solo dal 1414 al 1416. L'ultima menzione che gli *Annali* fanno di Matteo risale al 13 gennaio 1418, giorno in cui Ambrogio da Pessano, «maestro di canto» che per la seconda volta subentrava alle funzioni di Matteo presso il Duomo, richiede - sotto minaccia di abbandonare l'incarico - l'aumento del suo salario in base a quanto il suo predecessore riceveva.[17] Sartori nota, però, che l'affermazione di Nava che «il 13 gennaio 1418 moriva Matteo da Perusio, detto anche Perusino, celebre cantore e veniva eletto prete Ambrosino da Pessano [...]» non sembra essere supportata da prove documentarie, oltre a contenere imprecisioni che fanno presumere che lo studioso ottocentesco abbia frainteso il passaggio in più punti, lasciandoci nella totale incertezza sulla data di decesso reale del maestro di Perugia.[18] Difatti, la data citata nel documento riferito da Nava e Sartori corrisponde alla lettura dell'istanza avanzata da Ambrogio alle autorità del Duomo, e appare poco verosimile, se non ingenuo, desumere che la stessa sia avvenuta in perfetta simultaneità alla morte di Matteo, a cui non si accenna nello scritto.[19] Nonostante la segnalazione di Sartori sia logica, la musicologia si è dimostrata alquanto reticente, sino a poco tempo fa, all'ipotesi che Matteo sia vissuto oltre il 1418.[20] Un altro accertamento importantissimo che emerge dalla documentazione studiata e pubblicata nel corso del Novecento è la prossimità di Matteo alla cerchia culturale umanistica di Pietro Filargo da Candia, figura di massimo rilievo della politica viscontea, italiana ed europea sul volgere del secolo. Pietro Filargo (Kare, 1340 ca. - Bologna, 1410), in seguito ai suoi noti successi diplomatici presso la corte imperiale per conto del suo signore Gian Galeazzo Visconti, si guadagnò la nomina di arcivescovo di Milano nel 1402, e fu poi eletto papa col nome di Alessandro V il 26 giugno 1409 a Pisa, avviandosi così l'ultima fase dello scisma cristiano.[21] I documenti sopra ricordati danno conto di alcune assenze di Matteo dal Duomo perché al seguito di Filargo, che risiedeva allora a Pavia con la sua corte. Sulla possibilità che il compositore abbia accompagnato successivamente il neoeletto papa a Pisa, e poi

[17] C. SARTORI, *op. cit,* p. 23, n. 34.

[18] Ivi, pp. 22-23.

[19] F. FANO, *op. cit*, p. 65.

[20] U. GÜNTHER (*Das Manuskript,* p. 25); KURT VON FISCHER (*Trecentomusik, Trecentoprobleme. Ein kritischer Forschungbericht*, «Acta Musicologica», XXX/4, 1958, p. 187; GILBERT REANEY, 'Matteo da Perugia', in MGG, VIII, 1960, col. 1794. Cfr. JASON STOESSEL, *The Angevin Struggle for the Kingdom of Naples (c. 1378-1411) and The Politics of Repertoire in Mod A: A New Hypothesis*, «Journal of Music Research Online», V, 2014, p. 3.

[21] Sulla vita di Pietro Filargo si veda ARMANDO PETRUCCI, "Alessandro V antipapa", in DBI.

a Bologna, si pronunciano sia Pirrotta sia Günther, i quali rammentano, da una parte, che Matteo non compare nell'elenco dei musici di Giovanni XXIII (successore di Filargo), e, dall'altra, che i tre fascicoli interni di **Mod** sembrano a tutti gli effetti essere stati destinati a una cappella pontificia.[22]

Solo nel 2005 si giunge a un importante punto di svolta negli studi sul compositore e sul manoscritto, con la pubblicazione del facsimile del codice di Modena a opera di Anne Stone.[23] Nello stesso anno vede la luce un prezioso saggio di Pedro Memelsdorff che ha illuminato molteplici aspetti della codicologia del manoscritto attraverso un'analisi delle penne e degli inchiostri e una classificazione esaustiva dei più dei mille segni musicali di alterazione presenti nei fascicoli esterni, che raccolgono quasi tutta la produzione sacra e profana di Matteo.[24] Quest'ultimo contributo si inserisce in un più ampio numero di articoli dedicati dal musicologo all'arte dei Contratenores, tecnica compositiva che vede in Matteo un pioniere, se non addirittura un caposcuola.[25]

A fianco all'importante lavoro di descrizione fisica, analisi paleografica, disamina dei contenuti e degli autori presenti nella silloge, il volume curato da Stone ha avuto il merito di ritornare sul problema segnalato da Sartori riguardo la possibile data di morte di Matteo.[26] La studiosa identifica nel testo poetico della ballade *Pres du soloil deduissant s'esbanoye* (f. 16*r*, palinsesto) una rappresentazione assai particolareggiata di un'immagine appartenente allo stemmario del duca Filippo Maria, ultimo esponente della dinastia milanese, che il biografo Pier Candido Decembrio fa

[22] N. PIRROTTA, *op. cit.*, pp. 148-152; U. GUNTHER, *op. cit.* pp. 31-32.

[23] ANNE STONE, *Il codice α.M.5.24* (ModA), 2 voll., LIM, Lucca 2013[2]. D'ora in poi ci si riferirà sempre in nota al vol. 2, *Commentary*.

[24] PEDRO MEMESLDORFF, *What's in a Sign? The ♮ and the copying process of a medieval Manuscript: The Codex Modena, Biblioteca Estense, α.M.5.24 (olim Lat. 568),* «Studi musicali», XXX, 2001, pp. 255-80.

[25] V. n.1 sopra. MEMELSDORFF, PEDRO, *Più chiar che 'l sol: luce su un contratenor di Antonello da Caserta,* «Recercare», IV, 1992, pp. 5-22; ID., *Le Grant Desir: Verschlüsselte Chromatik bei Matteo da Perugia*, in *Provokation und Tradition: Erfahrungen mit der Alte Musik,* a cura di Regula Rapp e Hans-Martin Linde, Metzler Verlag, Stuttgart 2000, pp. 55-83; ID., *What's in a Sign? The ♮ and the copying process of a medieval Manuscript: The Codex Modena, Biblioteca Estense, α.M.5.24 (olim Lat. 568),* «Studi musicali», XXX, 2001, pp. 255-80; ID.,*Siena 36 rivisitata: Paolo da Firenze, Johannes Ciconia, e l'interrelazione di polifonia e trattatistica in fonti del primo Quattrocento*, «Acta Musicologica», LXXVI/2, 2004, pp. 159-191; ID., Lizadra Donna: *Ciconia, Matteo da Perugia, and the late Medieval* Ars Contratenoris, in *Johannes Ciconia, musicien de la trasition*, a cura di Ph. Vendrix, Turnhout 2003, pp. 233-278; ID., *Ars modernior,* in Musica e Arti figurative: Rinascimento e Novecento, a cura di Mario Ruffini e Gerhard Wolf, Marsilio, Venezia 2008, pp. 59- 73; ID., *'Ore Pandulfum'. Il contratenor come glossa strutturale*, in, *Musica e liturgie nel medioevo bresciano (secoli XI-XV)*, a cura di Maria Teresa Rosa Barezzani e Rodobaldo Tibaldi, Fondazione Civiltà Bresciana, Brescia 2009, pp. 381- 420; ID., "*Ars non inveniendi": riflessioni su una straw-man fallacy e sul contratenor quale paratesto,* «Acta musicologica», LXXXI/1, 2009, pp. 1-21. Quest'ultimo contiene un'agile riassunto sulla correlazione fra le soluzioni spesso adoperate dal perugino e la normativa del *corpus* teorico del secondo Quattrocento per quanto riguarda i Contratenores.

[26] La pubblicazione contiene anche un prezioso saggio di Federica Toniolo sulle miniature del codice.

risalire alla guerra tra Milano e Firenze del 1424. La precisa collocazione cronologica dell'impresa araldica del *falco nel sole radiante e uccelli nello stagno* fa slittare in avanti l'ipotetica data di morte di Matteo e ci porta a credere, con Stone, che egli fosse ancora attivo come compositore negli anni Venti del Quattrocento, più di un decennio dopo il decesso di Filargo, e in stretta vicinanza alla cerchia ducale pavese.[27] Pavia, prestigioso centro di cultura, di ricerca e di studio almeno sin dai tempi di Gian Galeazzo, che vi stabilì l'università nel 1361, fu considerato anche nei periodi successivi un polo di attrazione per intellettuali ed artisti, che vi soggiornarono di continuo insegnando talvolta presso lo studio universitario.[28] Se Matteo era ancora in vita nel terzo decennio del quindicesimo secolo, e forse oltre, non si può scartare la possibilità che egli sia stato in contatto con alcuni tra i compositori oltremontani giunti in Italia in seguito alla morte del duca di Borgogna (1419), come Pierre Fontaine e Nicholas Grenon, di cui conosceva almeno due brani, tràditi in **Mod** e **Par**. È altrettanto ipotizzabile, come si vedrà, che il maestro perugino abbia incontrato, se non collaborato in qualche contesto, con il suo successore alla cappella del Duomo di Milano, Beltrame Feragut de Vignone.

1.2 Un nuovo documento di archivio

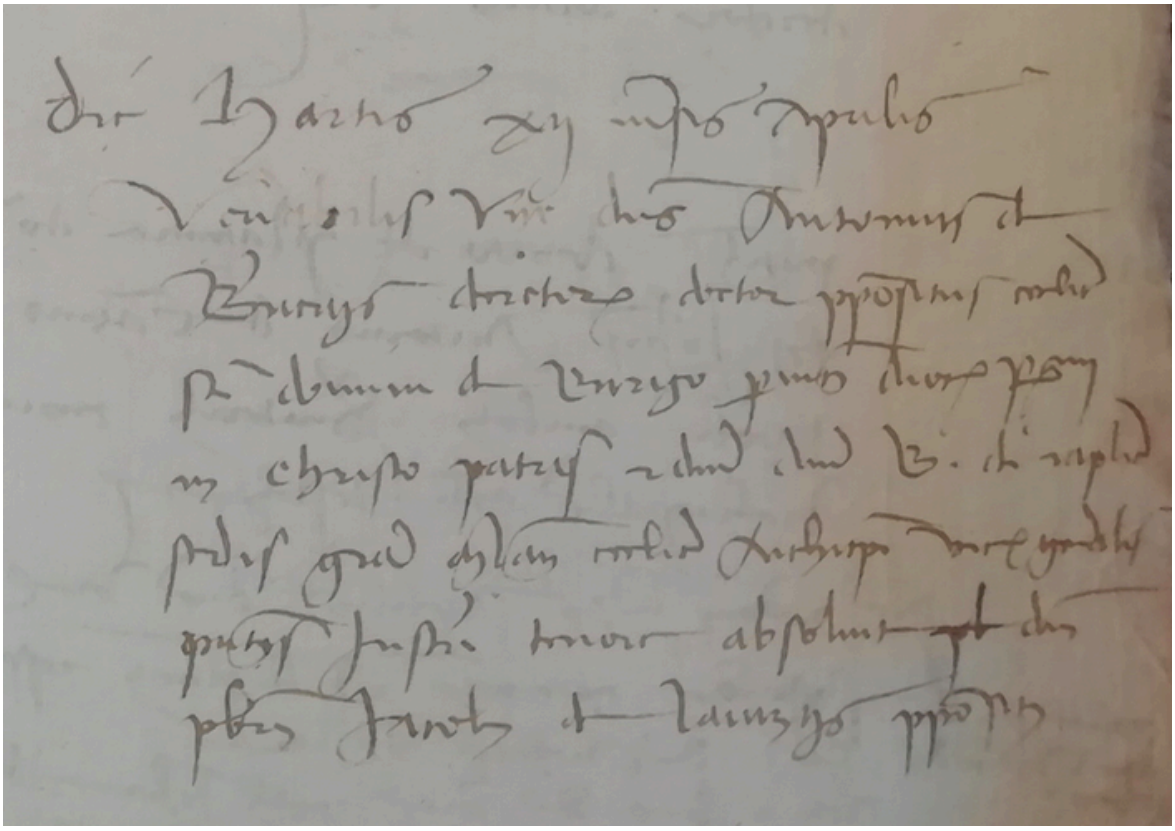
La presente ricerca ha destinato notevoli energie alla consultazione dei fondi notarili di Pavia e di Milano in cerca di notizie sui compositori attivi nei domini viscontei nei primi decenni del Quattrocento. Nell'impresa si è andati incontro a prevedibili difficoltà: la consultazione e il reperimento di documenti e regesti viscontei per il Tre-Quattrocento sono resi tutt'altro che agevoli dal fatto che, come è noto, l'archivio centrale dei Visconti ha subito perdite irrimediabili in più occasioni, dal 1385 (in seguito alla cattura di Bernabò) fino al 1447 quando, morto Filippo Maria nel mese di agosto, il castello di Porta Giovia fu preso d'assalto e depauperato alla vigilia dell'instaurazione della Repubblica Ambrosiana.[29] Questa realtà lascia come unica alternativa la

[27] ANNE STONE, *Il codice...,* pp. 101-108. Una descrizione dettagliata dell'impresa in era viscontea e sforzesca corredata di abbondanti esemplificazioni è presente nel recentissimo lavoro di GABRIELE REINA, *Le imprese araldiche dei Visconti e degli Sforza (1277-1535): storia, storia dell'arte, repertorio,* Thèse de Doctorat, Faculté des lettres, Université de Lausanne, 22 maggio 2018, , pp. 279-284,

[28] LUCIA MARCHI, *Music and university culture in late fourteenth-century Pavia. The manuscript Chicago, Newberry Library, Case ms 54.1*, «Acta musicologica» LXXX/2, 2008, 143-164; AA. Vv, *Almum Studium Papiense: Storia dell'Università di Pavia,* vol.1, tomo I, a cura di Dario Mantovani, Cisalpino, Pavia 2012.

[29] Fra i numerosi studi sulla formazione e sulla distruzione della cancelleria e degli archivi signorile e ducale dei Visconti si vedano: MARIA FRANCA BARONI, *La formazione della cancelleria viscontea (da Ottone a Gian Galeazzo)*, «Studi di Storia Medioevale e Diplomatica», II, 1977, pp. 97-193 e *Archivio Visconteo-Sforzesco. Carteggio Sforzesco Milano città e*

consultazione degli inventari moderni (in parte digitalizzati) e l'indagine a setaccio delle migliaia di atti scritti da notai privati e pubblici corrispondenti al periodo in questione (talvolta illeggibili, e spesso privi di minute e/o di rubriche). Il compito risulta di conseguenza oltremodo arduo e raramente soddisfacente.[30] Mentre a Pavia (Archivio di Stato e Archivio Civico) la ricerca, per il momento, ha dato esiti negativi, un nuovo documento localizzato nell'ASMi porta alla luce un episodio di rilievo per la presente trattazione. In ASMi, Notarile b. 449, (senza n. di folio), notaio Baldassare Capra, si legge la seguente entrata di martedì 12 aprile 1429 (a seguito corredata di trascrizione semidiplomatica e traduzione in italiano).



Ducato e residui, a cura di Gloria Camesasca e Federico Piseri, Archivio di Stato di Milano, Milano [senza data] pp. 2-4, reperibile sul sito https://bit.ly/2lDPAe7 (consultato il 2 settembre 2018).

[30] L'ASPv è stato consultato nei mesi di febbraio e marzo 2019. L'Archivio Civico di Pavia (marzo 2019), L'ASMi nei mesi di dicembre 2018, gennaio, febbraio, marzo, aprile e giugno 2019.

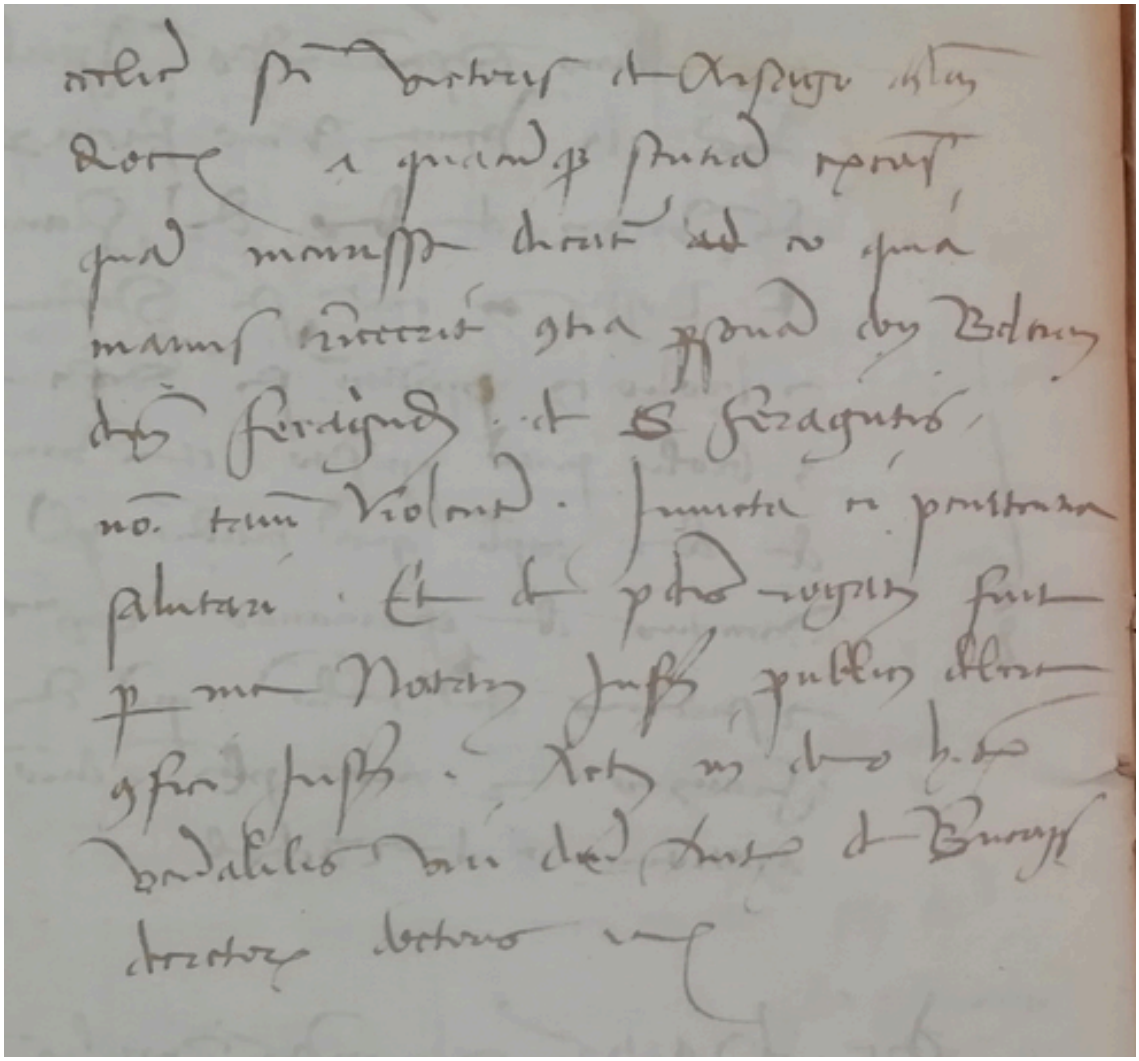


Figure 1-2 Beltrame Feragut in ASMi, 12 aprile 1429

«Die Martis XII mensis Aprilis [1429]

Venerabilis Vir dominus Antonius de | Bruciis [?], decretorum doctor prepositus ecclesie | Sancti Domnini [?] de Birago, presentis dioecesis reverendissimi | in Christo Patris et domini domini B[artholomaei] Dei et apostolice | sedis gratia mediolanensis ecclesie Archiepiscopi Vicarius generalis, | presentis Instrumenti tenore, absolvit dominum | presbyterum Jacobum de Laviziis, prepositi | ecclesie Sancti Victoris de Arsago mediolanesis | dioecesis, a quacumque sententia excomunicationis, | qua incurrisse dicitur eo qua | manus iniecerat contra personam domini Beltrandi | domini Feragudis de Feragutis | non tamen violenter, iniuncta ei penitentia | salutari. Et de predictis rogatus fuit | pre me notarium infrascriptum publicum debere | confici instrumentum. Actum in domo habitationis Venerabilis Viri domini Antonii de Bruciis [?] | decretorum doctoris, etc.|

Presentis Donato de Placentia dicto Bello | filio quondam Iohannis, Antonio de Gazano filio quondam | Jacobi ambobus servitoribus curie | archiepiscopalis mediolani testibus, etc.»

Martedì 12 aprile [1429] il venerabile don Antonius de Bruciis [?], decretorum doctor*, preposito della chiesa di San Donnino[?] di Binago[?] della presente diocesi, vicario generale dell'arcivescovo B[artolomeo]. di Milano, in virtù del presente istrumento assolve il presbitero don Jacobus de Laviziis preposito della chiesa di San Vittore di Arsago nella diocesi di Milano da qualsiasi sentenza di scomunica [...] in cui si dice sia incorso [...] contro la persona di don Beltrandus figlio di Feragudi de Feragutis, ma senza violenza. Gli è stata inflitta la penitenza salutare. Di questo io notaio sono stato rogato e ho steso il presente atto. Atto fatto in casa di don Antonius De Bruciis [?], decretorum doctor. Presenti i testimoni Donatus de Placentia, detto Bello fu Johannes e Antonius de Gazano[?] fu Jacobus, entrambi servitori della curia arcivescovile di Milano.*[31]

Si tratta, dunque, di un'assoluzione vergata dal notaio della Cancelleria Arcivescovile in seguito a un procedimento disciplinare che vide protagonista Beltrandus de Feragutis (all'epoca maestro di cappella), aggredito, pur senza ricorrere alla violenza, da Jacobus de Laveziis, superiore della tuttora esistente chiesa (oggi basilica) di San Vittore di Arsago Seprio nel Varesotto,[32] e uno dei tre sostituti di Feragut nelle mansioni musicali del Duomo, che assunse il ruolo di tenorista insieme a Beltramus de Villa (contratenorista) e Ambrosius de Machis (soprano) - percependo ciascuno di loro un terzo del salario prima destinato a Feragut.[33] Al di là dell'entusiasmo legittimo che può destare il trovare menzione dei nostri musicisti nell'immensità dell'archivio notarile - è adatta la metafora dell'ago nel pagliaio - il documento offre altri spunti di informazione che verranno qui sotto elencati, nell'attesa che il proseguimento delle indagini nei fondi sopra riferiti, come parte di un nuovo e più strutturato progetto di ricerca, porti a nuove riflessioni negli anni a venire:

(1) che si tratti del successore di Matteo alla cappella del Duomo è difficile dubitare, poiché egli è attestato come «musichus in ecclesia maiori Mediolani» dal 1 luglio 1425 fino a maggio del 1430,

[31] Ringrazio Gianantonio Pisati per la sua *expertise* e per il suo grande aiuto nella traduzione dall'originale.

[32] La chiesa fa parte, insieme al battistero di S. Giovanni (ss. XI-XII) di un complesso di grande interesse storico e architettonico.

[33] NAVA, *Memorie...,* p. 58. «Cantori che si offrono accontentandosi in tre del salario di uno solo. Fu presentata la supplica seguente: *Vobis reverendis patribus, sapientibus et nobilibus viris dominis praesidentibus in consilio fabricae, significant presbyteri Ambrosius de Marchis archipresbyter, Jacobus de Laveziis, canonicus canonicae decumanorum Mediolani, et Beltraminus de Villa rector ecclesiae sancti Victoris ad quadraginta martyres Mediolani, quod propter absentiam fratris Beltrami de Ferragutis, ecclesia praedicta sine tenorista remansit, et pluries sic evenit, recipiendo advenas et forenses, qui ad eorum arbitrium recedunt. Ne autem haec venerabilis ecclesia absque cantus melodia remaneat, quod in maximum scandalum redundaret, offerunt supradicti servire eidem ecclesiae in hujusmodi cantu et cum ecclesiasticis utilitatibus, contenti sun ex solo salario, de quo eidem fratri Beltramo respondebatur, et habebit memorata ecclesia tres por uno servientes, videlicet dictum presbyterum Ambrosium, qui facit sopranum, dictub presbyterum Jacobum tenoristam, et Beltraminum facientem contra-tenorem.* Il Consiglio deliberò assecondarsi l'istanza assegnando ai tre ricorrenti il salario di fiorini 6, che si dava a frate Beltramo de' Feraguti.».

anno in cui si licenzia di sua volontà.[34] Ciò getta nuova luce anche su un aspetto controverso della biografia del personaggio, il suo appellativo.[35] Le diciture Beltrandus de Vignone (*Libri dacti e recepti*) e Beltrandus Feragutis - compresenti nei registri milanesi - non sono conflittuali, essendo il primo un toponimico e il secondo, un nome di famiglia (i padre è infatti nominato qui «Feragudi de Feragutis»).[36] Sartori, Haar e Nádas richiamano l'attenzione sul fatto che Feragut, «at first called 'dominus', in 1429 he is designated as 'presbiter', meaning that he had taken priestly orders».[37] L'affermazione non è contraddetta dal presente atto, ma - se è vero che le due denominazioni non possono coesistere - esso indica che almeno sino ad aprile di quell'anno lo *status* del musico non era ancora cambiato;

(2) si può congetturare che le aggressioni subìte da Beltrame per mano di Jacobus de Laveziis, che possibilmente ambiva alla sua carica già qualche mese prima di subentrarci, sommate alle desumibili esiguità del salario dei musicisti, siano tra le ragioni che hanno spinto Feragut, già *presbyter*, alla partenza da Milano verso un migliore impiego (a Ferrara?) l'anno successivo;

(3) è degna di nota la menzione in qualità di testimone di «Donatus de Placentia dicto Bellus», presumibilmente lo stesso giovane musicista già noto a Nava e a Sartori col nome di «Donato Ambrogio, detto Giorgio de' Pontulo di Piacenza, giovinetto cantante ai divini officii» ai tempi di Ambrosino da Pessano.[38] Difatti, i nomi di Donato e Ambrosino compaiono ripetutamente negli stessi atti notarili nel paragrafo dedicato ai testimoni. La comprovata frequentazione quotidiana tra i musicisti e i notai della Cancelleria Vescovile è un valido indizio per futuri orientamenti della ricerca d'archivio.

(4) infine, sempre nell'ottica di un auspicato supplemento d'indagine, si noti che il notaio Baldassare Capra (=de Capra, Capriis), attivo nel capoluogo lombardo tra gli anni 1420 e 1446, è individuato come membro cittadino (1435 al 1438) e come facente parte «dei Procuratori» nel 1449 e «dei XII di Provvisione» l'anno successivo nelle memorie della Fabbrica.[39] Il suo servizio presso la Cancelleria Arcivescovile (comprendente il presente atto) si sovrappone cronologicamente all'arcivescovato di

[34] C. SARTORI, *op. cit.,* pp 24-26 ripreso da HAAR-NÁDAS, *op. cit.,* p. 45.
[35] J. HAAR e J. NÁDAS dedicano un'intera sezione al problema del nome di Feragut (ivi, 46-48)
[36] Difatti, a Milano viene nominato in entrambi i modi.
[37] C. SARTORI, *op. cit.*, p. 24; HAAR-NÁDAS, *op. cit.* p. 45.
[38] Non si può escludere che anche qui il Nava abbia frainteso il soprannome di Donato nella trascrizione del passaggio.
[39] A. NAVA, *op. cit*., pp. 71, 75, 79, 120, 133.

Bartolomeo Capra (Cremona 1360/70 - Basilea 1433), una tra le figure più influenti della politica milanese ai tempi di Filippo Maria (che gli diede i pieni poteri di discutere i suoi interessi con papa Martino V nel 1422) e uno dei membri maggiormente attivi nei dibattiti conciliari di Costanza. Si può ipotizzare che, in vista della sua prolungata lontananza dalla sede arcivescovile, Bartolomeo Capra abbia potuto beneficiare dell'impiego di un suo parente nella Cancelleria (si annoverano in famiglia notai e giuristi almeno sin dal secolo precedente).[40] Il profilo culturale dell'arcivescovo cremonese, dai marcati indirizzi umanistici - era in contatti epistolari con Gaspare Barzizza, Guarino Veronese, i due Decembrio, Poggio Bracciolini, Leonardo Bruni - suggerisce che egli abbia potuto svolgere attività di mecenatismo artistico (e, perché no, musicale), ipotesi al momento da esplorare.

1.3 Nuove osservazioni codicologiche

In parallelo all'analisi poetico-musicale e alla ricerca d'archivio, nel corso del presente lavoro si è dedicato uno spazio rilevante all'osservazione codicologica e paleografica dei testimoni **Mod, Par** e **Bern.**[41] All'altezza cronologica dello stadio II-IV e per mano dello stesso scriba sono state rinvenute tracce di scrittura sul foglio di guardia a*r* di **Mod** soggette poi a cancellatura, che illuminano, in diversa misura, puntuali aspetti dell'operato dell'amanuense nelle varie tappe di compilazione del codice. La figura 3 rappresenta il foglio di guardia a*r*, con una mappatura delle scritte recentemente reperite.

[40] DIETER GIRGENSOHN, 'Bartolomeo della Capra', in DBI.

[41] Il manoscritto estense è stato consultato nei mesi di febbraio, marzo, giugno, settembre 2019. Il fammenti di Parma e di Berna sono stati analizzati nel mese di gennaio 2019. Si ringrazia cordialmente il personale della Biblioteche Estense, della Burgersbibliothek di Berna (Dr. Florian Mittenhuber) e dell'Archivio di Stato di Parma (sede istituzionale e sede sussidiaria) per la disponibilità e l'assistenza durante la consultazione.

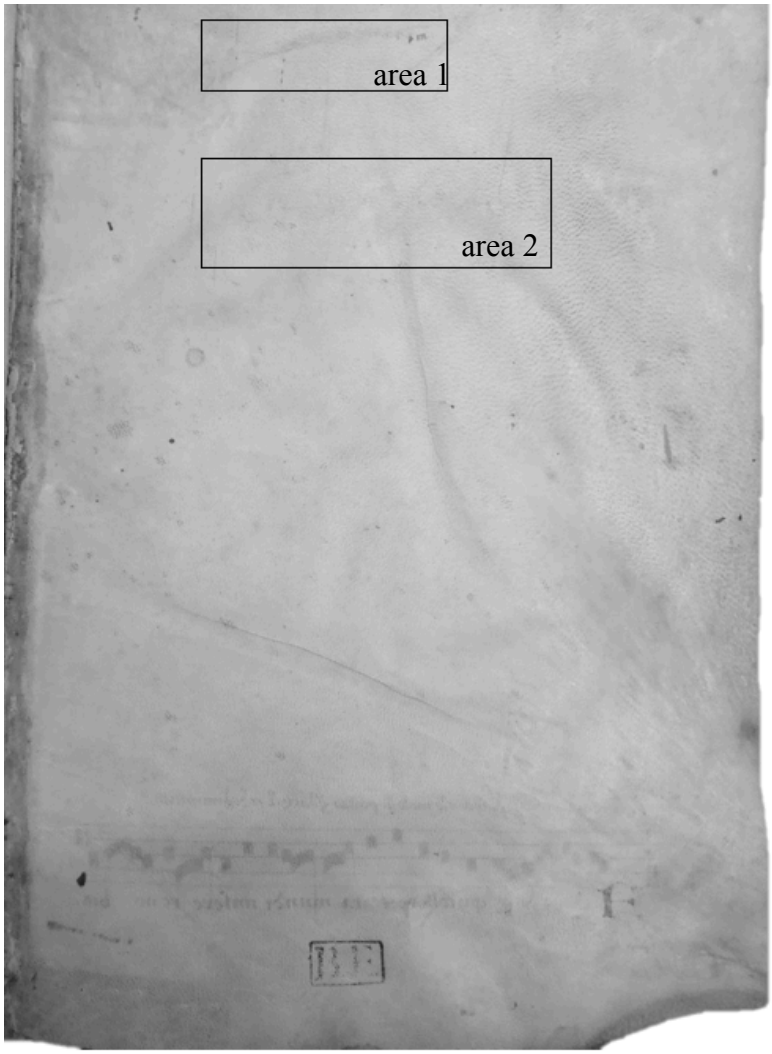


Figura 3. Nuove tracce di scrittura sul foglio a*r*

1.3.1 *Dictare* et *figurare*

La prima scritta (area 1 in figura), in penna scura e quasi totalmente cancellata, è di dimensioni molto ridotte sia rispetto alla media della minuscola impiegata in **Mod** II-V per i testi poetici, sia rispetto a quella usata nelle rubriche.[42] Dall'osservazione attenta sotto la lampada ultravioletta emerge la dicitura «et ditare S p ra», parte di una più lunga iscrizione non più leggibile. Come si evince dall'immagine sotto riportata, la scritta non segue una linea di base perfettamente orizzontale, e ciò indica che si tratta di un'annotazione provvisoria del copista destinata alla

[42] Localizzata a 1,5 cm dal margine superiore e leggibile sino a 9,1 cm dal mg. dx. Inoltre, a 11,3 cm dal mg. sx. e a 0.9cm dal mg. sup. sembra esserci una 'a' rasata, possibile prova di penna. A 2.7 cm dal mg sup. e 5.8 cm dal mg. sx inizia una linea di testo trasversale ascendente, rasata, con delle scritte illeggibili (possibile riferimento a un *Laudamus*).

cancellatura, una sorta di promemoria dell'ordine di realizzazione del lavoro in conclusione di una determinata fase di copiatura.

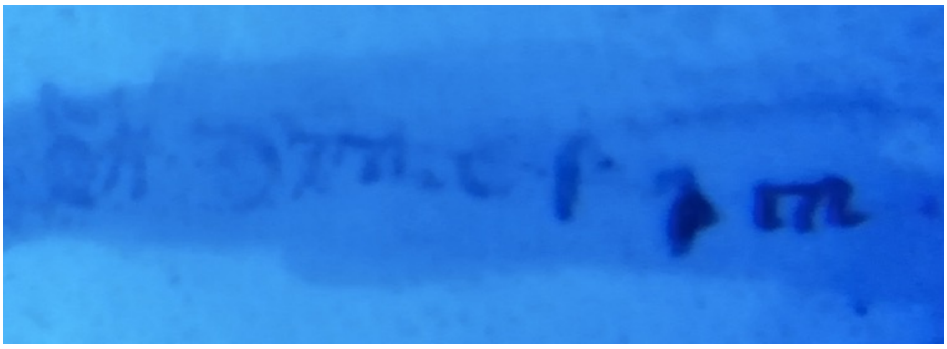


Figura 4. Annotazioni sul foglio a*r* (area 1)

La seguente ricostruzione, basata su frammenti raccolti da altri brani del manoscritto, lascia pensare che siamo di fronte alla mano del copista allo stadio II-IV. L'inusuale apertura inferiore fra i due tratti della *a* finale e l'esecuzione proporzionalmente ingrossata dei legamenti sono dovute indubbiamente alla velocità di scrittura e alle difficoltà di realizzazione delle lettere in dimensioni così piccole.[43]

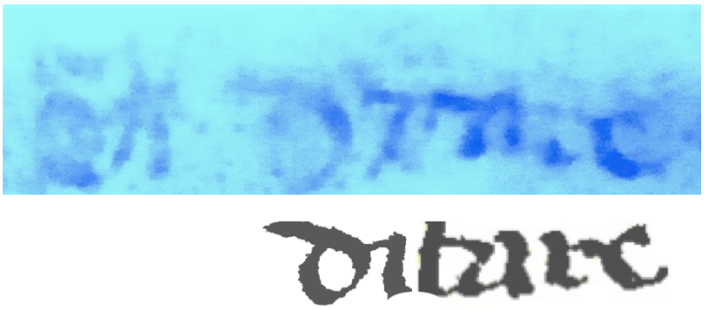


Figura 5. Ricostruzione dell'annotazione 1 sul foglio a*r*.

In particolare, il frammento richiama l'annotazione ritrovata da Alessandra Fiori sul verso del foglio z, il quale, si ricorda, costituiva la controparte del f.a in un unico bifolio originale, successivamente dimezzato e capovolto.[44] La scritta «Nota figurare sumite [kar...?] del çacara» segue la stessa logica

[43] Per la ricostruzione sono stati ricavati frammenti da *Une dame requis l'autrier* (12*r*) e *Furnus reliquisti quare* (35*v*).

[44] V. A. STONE, *Il codice...,* p.39 e PEDRO MEMELSDORFF, *What's in a Sign...,* p.271-272. Opinioni divergenti espresse da JASON STOESSEL, *The Captive Scribe: the context and culture of scribal and notational process in the music of the ars subtilior,* PhD diss., University of New England 2002, pp. 322-323.

del nuovo frammento, e la sua sopravvivenza è del tutto fortuita: come afferma Memelsdorff, è evidente che il copista prevedeva che essa scomparisse con la rifilatura, vista la sua posizione in corrispondenza del margine esterno del bifolio originale.[45]

In base alla ricostruzione proposta sopra, «et ditare» può ritenersi lettura sicura, e ciò ci spinge a una breve digressione di natura terminologica e linguistica.[46] Tenendo presenti le due annotazioni sinora riscontrate, si è portati a credere che il copista abbia presumibilmente impiegato due verbi diversi (*dictare* e *figurare*) per distinguere la trascrizione del testo verbale dalla copiatura della musica, ma non è possibile escludere che entrambe le iscrizioni potessero riferirsi alla decorazione, o altro ancora. Mentre per *figurare* la trattatistica musicale coeva abbonda di esempi,[47] le occorrenze del primo verbo nel *corpus* teorico dell'epoca sono scarse e non specifiche. La banca dati OVI, invece, riporta utilizzi letterari di *dettare/dittare/dictare/ditare* con varie sfumature di significato in relazione alla stesura di un testo verbale (dalla dettatura alla composizione). In particolare, la forma degeminata presente nel f.a*r* di **Mod** è verosimilmente indizio di una patina linguistica nord-italiana, in concordanza con quanto già indicato da Michele Epifani e Davide Checchi nel loro studio della caccia di Zacara *Caciando per gustar/ Ay cinci ay toppi* riguardo la provenienza dello scriba.[48]

1.3.2 Mano seriore

Infine, si è appurato l'intervento di una mano cinque-seicentesca (poi cancellata) che identifica il contenuto del codice con le parole *Canti Fr[a]nc[esi].*[49] Ciò rende necessario il ritorno alla questione dell'ipotizzabile presenza di **Mod** negli antichi inventari e cataloghi estensi, e del ruolo congetturale di Beltrame Feragut nel trasferimento del libro alla corte ferrarese.

[45] P. MEMELSDORFF, *What's in a Sign...,* p.271

[46] Ringrazio il prof. Marco d'Agostino per aver espresso il suo parere al riguardo.

[47] Una rapida consultazione del TML rileva numerose occorrenze in Prosdocimo, Marchetto e Johannes de Muris.

[48] DAVIDE CHECCHI - MICHELE EPIFANI, *Filologia e interpretazione: un esercizio interdisciplinare su una* chace *e due cacce trecentesche*, «Philomusica online», XIV/2015, pp. 67-73

[49] La scritta parte da 6.2 cm dal margine sup, 6,1 mg sx ed è leggibile almeno fino a 6.9 dal mg dx. Si ringrazia i prof. Marco d'Agostino e Martina Pantarotto per l'expertise paleografica.

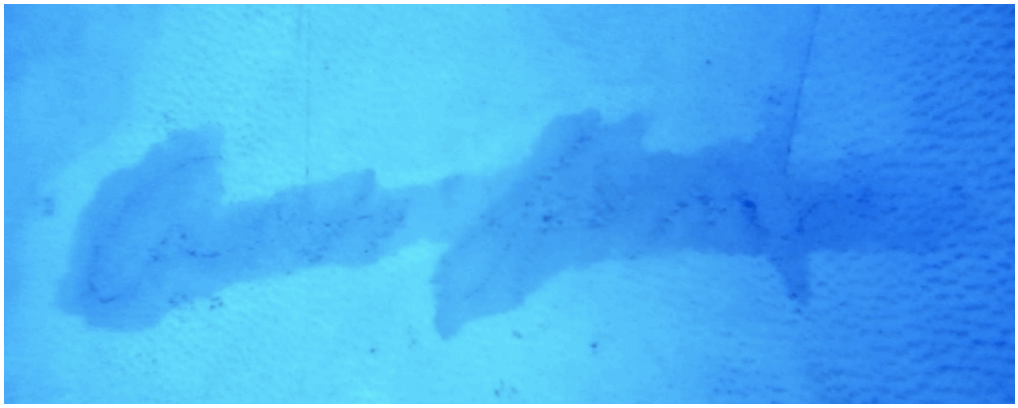


Figura 7. Mano cinque-seicentesca in f. a*r*

Pirrotta, Stone, e più recentemente Bonnie Blackburn hanno richiamato l'attenzione sulla presenza di libri di musica negli inventari storici degli Este, che erano stati in parte già trascritti e pubblicati da Adriano Cappelli e da Giulio Bertoni, congetturando una possibile provenienza di **Mod** dalle collezioni ferraresi.[50] Gli inventari in questione sono:

1436 *Inventarium Bonorum Mobilium Domini* (19 gennaio 1436), edito da Cappelli[51]

1467 *Inventarium et descriptio librorum* [...] *Borsii Ducis*, pubblicato in Bertoni[52]

1474 *Libri vulgari d[e] la torre consignati p[er] Giovanni Agolanti* [...] (5 gennaio 1474)[53]

14?? *Libri che si ritrovano ne lo presente studio* [elenco senza data] si tratta di una bozza, forse, del catalogo del 1495.[54]

1495 *Inventario fatto p[er] lo Sp^le^ Gironimo Ziliolo [...],* edito in Bertoni.[55]

Già Pirrotta, nel suo studio del manoscritto, segnalava il titolo di **Mod** come riportato a fine Settecento da Gioachino Gabardi: «*Da messa et da cancion de musica,* che, a detta dell'abate Gabardi, figurava di mano antica sulla rilegatura in assicelle da cui ancora nella seconda metà del

[50] GIULIO BERTONI, *La Biblioteca Estense e la coltura ferrarese ai tempi del duca Ercole I (1471-1505),* Ermanno Loescher, Torino 1903; ADRIANO CAPPELLI, La biblioteca estense nella prima metà del secolo XV, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», XIV, 1889, pp. 1-30. N. PIRROTTA, *Il codice estense...*, pp. 102-104, STONE, *Il codice...,* pp 18-21. Si ringrazia Bonnie Blackburn per aver condiviso con chi scrive una versione preliminare del suo lavoro sull'argomento.

[51] A. CAPPELLI, *op. cit.*, pp. 12-30, i volumi di musica/canto ivi nominati sono due (n. 185 e n. 266).

[52] G. Bertoni, *op. cit.,*pp. 213-225. Contiene 3 libri di musica/canto (n. 125, 132 e 137 in Bertoni).

[53] Collocazione attuale: Amministrazione della Casa - Biblioteca 1, fasc. 2. consultato nel mese di gennaio 2019. I volumi di musica/canto sono 4 (n. 4, 12, 18, 54). La numerazione non è continua.

[54] L. LOCKWOOD, *op. cit.,* p. 218. Collocazione attuale: Amministrazione della Casa - Biblioteca 1, fasc. 21. Consultato nel mese di gennaio 2019. Contiene 11 menzioni di libri di canto/musica.

[55] G. BERTONI, *op. cit.*, pp. 235-252 (Appendice II[2]). Collocazione attuale: Amministrazione della Casa - Biblioteca 1, fasc. 4. Contiene 15 volumi di musica/canto.

'700 era protetto il manoscritto»[56], il quale rispecchia la voce *Messe et canzone de musiche in albe senza fondello* presente in **1495**.[57] Anne Stone ritorna sulla questione sottolineando l'esistenza di un «Libro de canto che fece do. Beltrame coperto de montanina morella» nello stesso inventario, da cui desume che

> «this Beltrandus is very likely the composer and singer Beltrame Ferragut, who served as the *maestro di cappella* at the Duomo in Milan from 1425 to 1430 before moving to employment in the Estense court chapel in Ferrara in 1431 [...]. [This] suggests that Ferragut had at least one musical manuscript in his possession that passed into the Estense library, and leaves open the possibility that our manuscript took a similar path from Milan to Ferrara [...].[58]

La voce di **1495** ricorda al contempo il volume descritto in **1467** come

> «Liber unus rationum Cant. in membranis forma mediocri cum minijs deauratis litteris modernis transalpinis partim latinus et partim Theothonicus. Cohopert. montanina rubea cum 3 azullis Signat. Cincis zenapr. et intitulatus Liber d.ni Beltrandi. Cart. inter [scriptas] et non scriptas... 192».[59]

Il paragone fra entrambe le descrizioni del libro di Beltrame e **Mod** non è però privo di problematicità, poiché mentre la variazione nel colore della rilegatura in montanina (*rubea* nel 1467, *morella* trent'anni dopo) potrebbe essere ascrivibile all'usura nel tempo di un unico esemplare, la descrizione del contenuto (*partim Theothonicus*) e, specialmente, il numero totale dei fogli (192) non concordano affatto con le caratteristiche della nostra silloge.

Karl Kügle si fa eco della già ricordata ipotesi di Stone riguardo la ballade di Matteo *Pres du soloil*, per suggerire ugualmente che Ferragut

> «may well have been responsible for the transfer of I-MOe α.M.5.24 from Milan to the Este capital, thereby throwing into relief Ferrara's role as yet another center that ought to be taken into account when tracing the later history of "ars subtilior" as well as possible cultural exchanges between the cities of the Republic of Venice, the Visconti territories, and the papal states»,

[56] Ivi, n.3; N. PIRROTTA, *op. cit.*, p. 103.
[57] N. PIRROTTA, *op. cit.*, p. 104. Corrisponde al n. 340 in G. BERTONI, *op. cit.*, p. 247.
[58] A. STONE, *Il Codice...,* pp. 19-20. G. BERTONI, *op. cit.*, II[2], p. 245 (n. 292).
[59] G. BERTONI, *op. cit.*, p. 224 (App. I, n. 132).

rammentando altresì il ruolo diplomatico chiave svolto da Niccolò III, e dalla città di Ferrara, nelle trattative fra Milano e Venezia tra il 1426 e il 1433, cosa altrettanto vera per gli intrighi che precedettero il matrimonio di Bianca Maria Visconti con Francesco Sforza (1440), che era peraltro cresciuto a Ferrara insieme ai figli di Niccolò.[60] Sulle orme di Lockwood, Bonnie Blackburn nota le somiglianze e differenze tra la descrizione del volume di Beltrandus e un libro di musica rilegato (e forse allestito?) nel 1433 per l'allora ventiseienne Leonello d'Este, pur senza poter giungere, al momento, a ferme conclusioni.[61] Che si tratti o meno dello stesso Beltrame è difficile da dimostrare - il nome è, nel Quattrocento, assai popolare - ma la presenza di **Mod** negli inventari ferraresi sin dal quindicesimo secolo resta un'ipotesi senz'altro allettante: il manoscritto ben potrebbe essere giunto a Ferrara per mano di un musicista o ambasciatore visconteo come offerta alla corte estense, fatto anche ipotizzabile per **Lon** (v. *infra*). Peraltro, il consumo di cultura francese (e *in* francese) a Ferrara nel tardo medioevo è un fenomeno accertato dagli stessi inventari e ampiamente documentato.[62]

Ma la nuova annotazione sul f. a*r* mette in relazione il codice di Modena con un'altra delle voci dell'inventario **1495**: *Canzone in francese coperto de carmesino recamato a littere*,[63] probabilmente già presente come *Cantione francese* nella «worksheet» descritta da Lockwood (qui **14??**).[64] Nonostante il fatto evidente che nessuna delle diciture presenti negli inventari storici combacia perfettamente con le caratteristiche fisiche attuali né con il contenuto di **Mod**, il titolo «Canti Fr[a]nc[esi]» sul primo foglio è sinora l'unica dizione che è stata indubbiamente impiegata, a un certo punto, per descrivere il manoscritto, ed essa è incompleta, inesatta e di mano tardiva. Non è da escludere, dunque, la possibilità che tale titolo gli sia stato ascritto in modo sbrigativo durante un'operazione di riorganizzazione o riallocazione dei volumi della biblioteca, tenendo a portata di mano qualche inventario precedente. Dalla datazione della mano si può anche ipotizzare che tale operazione sia avvenuta in corrispondenza del trasferimento della biblioteca a Modena in seguito

[60] KARL KÜGLE, *Glorious Sounds for a Holy Warrior: New Light on Codex Turin J.II.9,* «Journal of the American Musicological Society», LXV/3, 2012, p. 673. DANIELA PIZZAGALLI, *La signora di Milano: vita e passioni di Bianca Maria Visconti*, Rizzoli, 2000.

[61] Comunicazione personale (agosto 2019).

[62] DOMENICO FAVA, *La biblioteca estense nel suo sviluppo storico,* G. T. Vincenzi e Nipoti de D. Cavallotti, Modena 1925, p. 11; G. BERTONI, *op. cit...,* pp. 69-93.

[63] Bertoni, II^2, n. 57, p. 237.

[64] L. LOCKWOOD, *op. cit.,* p. 218, si tratta del folio intitolato *Libri che se ritrovano in lo presente studio*, coll. ASMo, Amministrazione della Casa - Biblioteca 1, fasc. 21.

alla devoluzione di Ferrara allo Stato Pontificio (1598), trasferimento che comportò gravose perdite al patrimonio librario degli Este.

Infine, l'esame attento degli elenchi estensi porta alla nostra attenzione un altro volume riferibile, forse, alla tradizione manoscritta di Matteo da Perugia. Tre degli inventari sopraelencati danno notizia di un libro identificato rispettivamente come *Ro[n]del cantes* (**1474**), *Rondel cantus in francese coperto de brasilio rosso* (**1495**), e *Rondello cantes* (**14??**). Tutte e tre le voci sembrano in diversa misura corrotte e indicano che, come avviene in altri punti dei medesimi inventari, lo scriba (italofono) si trova dinanzi a un volume in lingua straniera, che descrive come meglio può. Se si tiene conto della vasta quantità dei libri inventariati in questi cataloghi - 148 volumi per il **1467** e 512 per il **1495** - è immaginabile che lo scriba abbia messo in atto un sistema di registrazione rapido, purché non del tutto preciso, consistente nella riproduzione dell'*incipit* di ogni singolo volume così come appariva sul primo foglio.[65] Risulta assai curioso che proprio il manoscritto **Lon**, raccolta di poesie viscontee oggi alla British Library, in cui si trova copiato il virelai *Ne me chaut vostre mauparler* (20r) musicato da Matteo in **Mod**, riporti a capo del f.1 la rubrica «Rondel chantes» in corrispondenza del primo brano, il rondeau *Or me sui je novelement espris* (figura 8). La dicitura si ripresenta, anche nella lezione «cantes», più di trenta volte nei fogli successivi, a corredo delle forme «rondel», «virilay» e «bergerette», escludendo solo gli ultimi dieci fogli, destinati a raccogliere ballades di argomento amoroso, politico e araldico.[66]

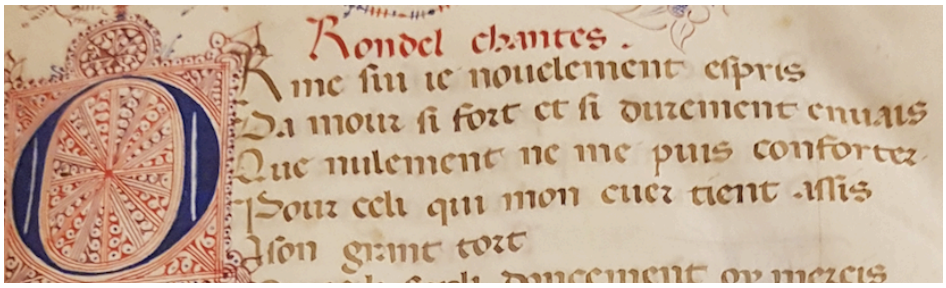


Figura 8. Rubrica e *incipit* del ms. Lon

[65] Questo modo di registrare i libri è peraltro ricorrente ovunque nella pratica documentaria dell'epoca. Lo si ritrova spesso nella stesura dei lasciti testamentari e degli inventari privati e istituzionali, occasionalmente corredato dell'*explicit* del singolo volume.

[66] I ff. interessati sono: 7v, 8r, 8v, 9r, 9v, 10v, 11r, 11v, 12v (virelai), 13r, 14r, 15r (rondeau e bergerette), 15v (bergerette), 16v(2 rondeau e una bergerette),17r, 17v, 18r, 18v (virelai), 19r, 19v, 20r, 21r, 22r, 22v (rondeau e bergerette), 23r (bergerette) 23v (virelai), 24r 25r, 25v, 26v (abbreviato «Rondl»), 27v (virelai e rondeau), 28r, 30r, 30v (bergerette e virelai), 31 r (rondeau e bergerette), 31v, 32r, 32v, 36v, 37r (rondeau e virelai), 38v (virelai).

Essendo «rondel chantes» la prima e la più ricorrente delle rubriche all'interno del manoscritto londinese, l'ipotesi che gli inventari estensi possano riferirsi a esso guadagna un certo peso. Nell'impossibilità di reperire il ms. ***Visc**, che a detta di Margaret Bent dovrebbe essere strettamente imparentato a **Lon** (di cui costituirebbe un antigrafo di pregio, con un brano di apertura diverso), l'indagine deve rimanere in sospeso. Tuttavia, non si può escludere la possiblità che una copia dell'esemplare pregiato ***Visc** sia stata allestita per la cerchia ferrarese di Niccolò III. In un contesto di gusto francofilo in cui si verificano specifiche dinamiche di emulazione dei modelli viscontei di rappresentazione del potere, la poesia araldica (come quella, appunto, contenuta in **Lon**), in virtù del suo valore didascalico, può essere stata un canale prioritario di trasmigrazione simbolica.[67]

Ciò che si è potuto appurare della storia di **Lon** prima del suo ingresso nelle collezioni della British Library è che l'acquisto ebbe luogo presso Sotheby nella vendita del 18 giugno 1844, in cui si mise all'asta buona parte del pregiato lascito librario di Benjamin Heywood Bright, che comprendeva altri interessanti volumi letterari del Tre-Quattrocento. Il codice (lotto 185) è stato comprato da Madden (British Museum) per il valore di «7.7.0» (=7 *pound* e 7 *shillings*) ed è così descritto nel catalogo di Sotheby: «185. POESIES FRANCOISES DU XV^{me} SIECLE. Written in a fine Gothic character, upon VELLUM : they consist of Rondels, Virilays, Chantes, and Balades, *a very beautiful volume*».[68]

1.3.3 Paragoni tra Mod e Par

Seguendo le note di Pirrotta e Günther, Stone richiama l'attenzione sulle rimarchevoli somiglianze paleografiche tra **Mod** I/V e il frammento **Par**, suggerendo che in entrambi i casi si tratti dello stesso scriba:

[67] G. REINA, *Le imprese araldiche...*, pp. 124-125, 159-160. «Non di rado si riscontra una vera e propria "migrazione dei simboli" fra le simbologie viscontee e soprattutto sforzesche. Imprese eguali o simili compaiono nei reperti artistici di altre corti italiane. Ad esempio l'anello diamantato e i tre anelli, usati a metà del XV secolo dagli Sforza, dagli Este e dai Medici[...]» (ivi, p. 125).

[68] *Catalogue of The Curious and Valuable Collection of Manuscripts formed by the late Benjamin Heywood Bright, Esq.[...],* Compton and Ritchie, London 1844 (p. 22). Si ringrazia ancora Bonnie Blackburn dell'aiuto per il reperimento e l'interpretazione delle informazioni nel catalogo.

> «Both hands slant to the right, they share style of initial letters (the Ls of *Ligiadra donna* and *Laurea martirii/Conlaudanda est/Proba me Domine,* for example, are virtually identical), custodes, and the formation of the abbreviated name Matteo da Perugia (MdP). Like the Mod A Scribe I/V, the Parma scribe uses both a Gothic and a humanistic capital M (for the latter, see the text residuum of Antonello da Caserta's *Più chiar che 'l sol*), and two different forms of initial C [...].»[69]

Un nuovo confronto tra le due mani - incentrato sull'esecuzione di specifici grafemi - conferma tale similitudine, con qualche differenza degna di nota. In particolare, mentre in **Mod** I/V si assiste a un fenomeno di generale verticalizzazione della *d* tonda minuscola, **Par** predilige per lo più la forma ad asta inclinata, con un totale di sole 8 forme dritte.[70] Parallelamente si osservano in **Mod** I/V gradi diversi di verticalità nell'esecuzione dell'asta della *d* dritta, ma pochissime occorrenze della forma perfettamente orizzontale.[71] Per quanto riguarda lo stadio più antico (II-IV) la *d* ad asta verticale è praticamente assente sia nel corpo principale del testo, sia nelle rubriche, dove invece si prediligono forme orizzontali, anche qui, ad inclinazione variabile e occasionalmente provviste di svolazzo.[72] Inoltre, in ambedue gli stadi di **Mod** compaiono affiancate due forme per la *v* in posizione iniziale: in alternativa alla *u/v* tonda corrente, lo scriba sfrutta anche la variante angolare *v* (eseguita in due tempi). Invece, a inizio parola, **Par** utilizza *in modo esclusivo* una *v* alta, dal tratto rotondeggiante e con asta verticale uncinata a sinistra, estranea ai cinque fascicoli di **Mod**.[73]

---

[69] A. STONE, *Il codice...,* p. 59.

[70] Nella rubrica «contratenor secun*d*us» del rondeau *D'yre et de dueyl* di Feragut, nell'attribuzione di *Più chiar che 'l sol* ad «A. Marotus *d*e Caserta», due volte nel *residuum* della stessa ballata («ar*d*e» e «cru*d*o»), in *Lizadra donna* di Ciconia al terzo «ren*d*ime pace» e a «fe*d*e» sia nel Cantus che nel Tenor, «*d*i» al *Tenor*, nell'incipit e nell'attribuzione del Contratenor, per un totale di sole 8 occorrenze nell'intero frammento. Assente in *Ayes pitié de moy*, in *Pour vous tenir* e nel *residuum* del brano di Grenon.

[71] Si vedano ad esempio «sedula» e «obedie*n*s» in *Gratiosus fervidus* (f. 50*v*)

[72] Per le *d* svolazzate si veda ad esempio *Inperial sedendo* (29*v* -30*r*), il Ct di *Se doulz espour* (31*v*), e la rubrica attributiva di *Le greygnour bien* (32*r*). Un caso di *d* semi-dritta può essere il «de» nel *residuum* di *Franchois sunt nobles* (f. 11*r*). Un esempio di asta verticalizzata è presente a f.28*v*, in corrispondenza della parola *don* (secondo rigo).

[73] Gli unici esempi in cui si è riscontrata una vicinanza con la *v* iniziale di **Par** sono: maiuscola del *residuum* di *Dame d'onour* di Antonello (Mod, 19*v*), «vo*u*s» nell'*incipit* di *Jusques a tant* di Matteo (48*v*), «vueilles» nel *residuum* di *Pour dieu vous pri* (41*r*).

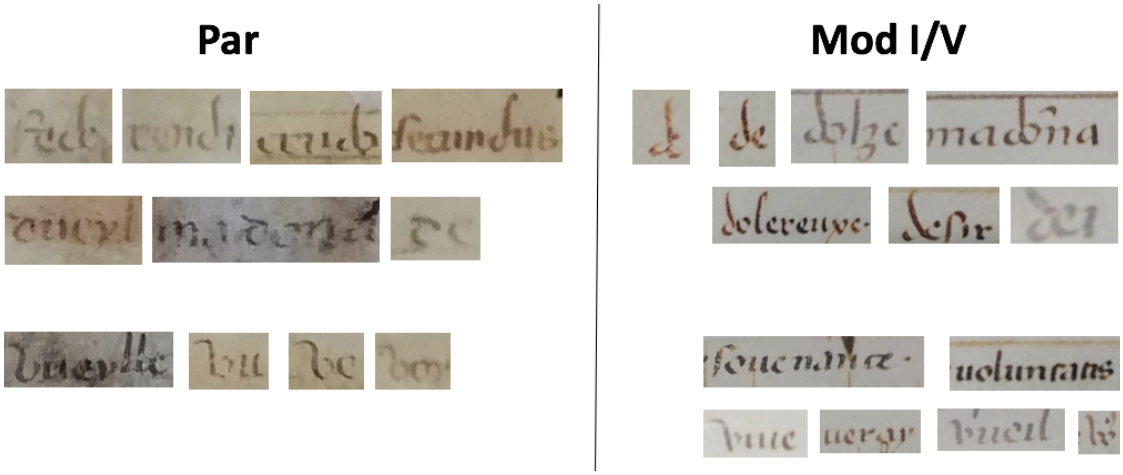


Figura 9. Forme della *d* e della *u/v* in Par e Mod

La figura 10a mette a confronto le lettere dell'alfabeto in minuscola, più alcuni segni di abbreviazione in **Mod** II-IV, **Mod** I/V e **Par**. Dall'osservazione comparata, l'ipotesi dello scriba unico, almeno per quanto riguarda le due fasi di compilazione di **Mod**, guadagna una certa rilevanza. Tenendo presenti le differenze macroscopiche tra l'uno e l'altro stadio di copiatura in termini di modulo di scrittura, calligrafia, sfruttamento della pagina, si notano somiglianze rimarchevoli nell'esecuzione di determinati segni: occhiello della *g, p, s, v* angolare, *a* tonda, abbreviazioni *et* ed *-orum* (a forma di *4*). Al contempo è degna di attenzione, a fianco alle già note variazioni di inclinazione della *d*, l'assenza quasi totale della *a* dritta in II-IV *versus* una presenza pervasiva (e in alcuni brani, esclusiva) della stessa in I/V (il primo esempio a sinistra in figura corrisponde infatti alla forma maiuscola utilizzata nel capoverso). Più problematico, invece, il confronto con il frammento di Parma, in parte a causa della qualità e del cattivo stato di conservazione della pergamena. La possibile attribuzione allo stesso scriba - agli elementi comuni già notati da Stone si affiancano le minuscole *g*, *p*, *s*, *r* (v. sotto) - deve inoltre tener conto delle evidenti differenze nello strumento scrittorio impiegato (i contrasti fra i tratti sono notevolmente minori rispetto a **Mod**) e del livello calligrafico ancor più basso rispetto a **Mod** I/V.

Infine, si segnala un altro elemento di vicinanza fra i due stadi di **Mod**: l'esecuzione di un ritocco aggiuntivo, e/o prolungamento a destra, alla base della *r* dritta, che si verifica con esiti svariati a seconda del contesto, anche nei fogli superstiti di **Par**.[74] La mappatura a campione basata su 3 fogli per ciascuna delle unità codicologiche (figura 10b) rileva come minimo le seguenti percentuali di occorrenza del fenomeno: **Mod** I-V (51%), **Mod** II-IV (40%), **Par** (31%).

[74] Ringrazio la prof.ssa Martina Pantarotto per la segnalazione e per il suo parere professionale al riguardo.

Figura 10a. Minuscole a confronto (Mod *versus* Par).

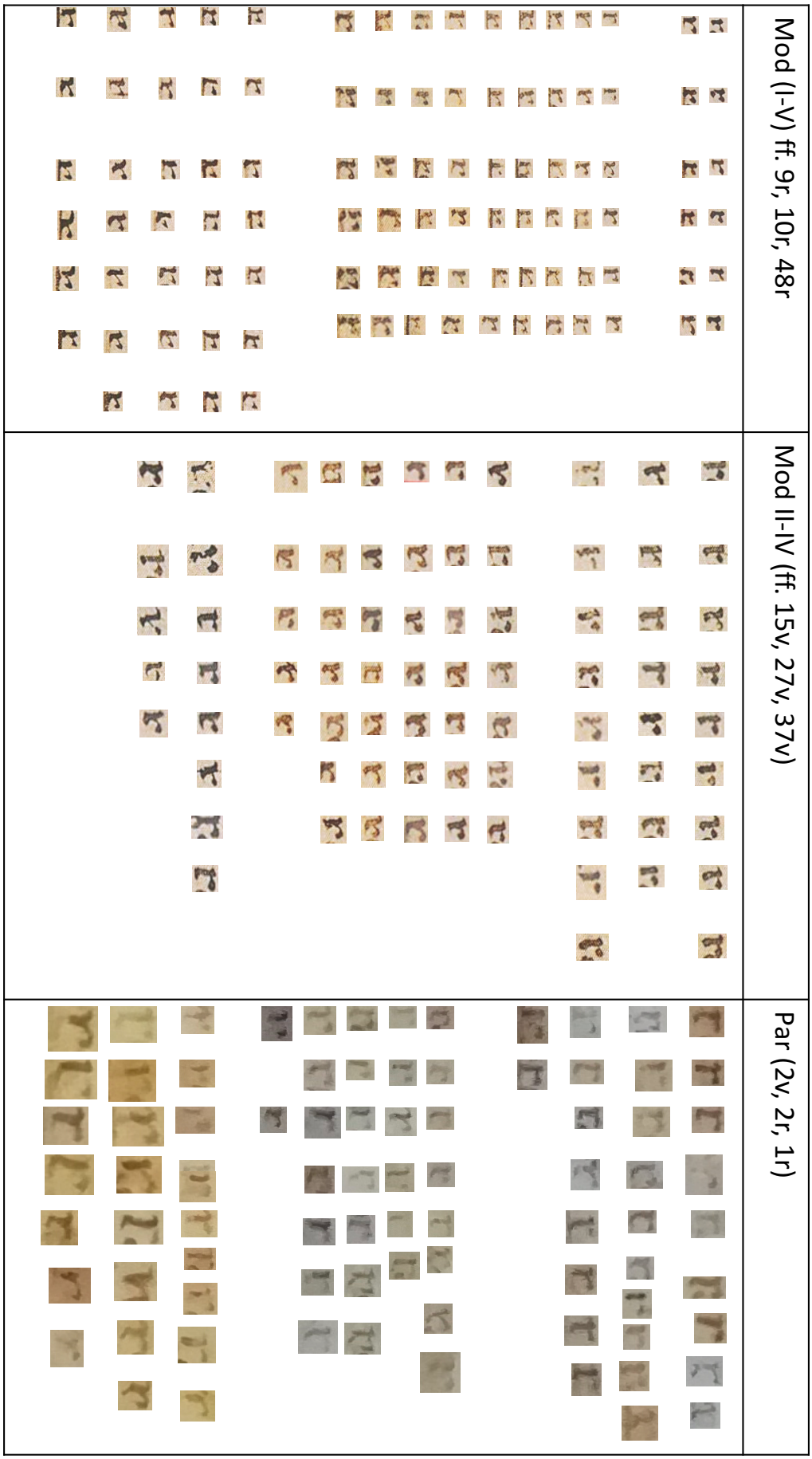


Figura 10b. Tratto aggiuntivo nell'esecuzione della 'r' dritta in Mod e Par.

Spostando l'attenzione sui testi musicali di **Par,** Stone ritiene che la musica sia possibilmente stata copiata da uno scriba diverso da quello di **Mod** I/V, considerando che

> «the music writing is quite different in the two sources: stems are shorter and thicker, and the diamond shape of note bodies much less elongated in **Parma**. In addition, certain textual habits are consistently different. Scribe I/V often abbreviates "contratenor" while the scribe of **Parma** does not, at least not on the four folios that survive».[75]

Nella nostra opinione, l'esecuzione delle stanghette è indubbiamente diversa nei due manoscritti. Invece, molte *brevis*, *longae* e *semibreves* in *ligatura* presenti nei Tenores e Contratenores di **Par** hanno somiglianze notevoli con quelle del codice di Modena. Infine, le note a losanga nel frammento di Parma sono palesemente diverse da quelle di **Mod**, ma si avvicinano, talvolta, a certe *semibreves* e *minimae* ricopiate in **Mod** sopra rasura (si vedano per es. il *Contratenor* riscritto del *Gloria* di Matteo al f.23*r* e la sezione rasata in *Amour m'a le cuer mis* al f.32*v*). Sorge quindi il dubbio che la variazione nell'esecuzione di determinati segni possa essere stata condizionata, anche in questo caso, dalla tipologia di strumento scrittorio impiegato, dalla superficie della pergamena (che ha qualità di lavorazione diverse), e/o, infine, dallo stato di conservazione della stessa.[76]

È dunque probabile che un unico scriba sia stato responsabile, almeno, della stesura dei testi poetici di **Par** e **Mod**. Dal punto di vista linguistico i testi francesi copiati in **Par** si avvicinano più a **Mod** I/V che a II-IV (v. sotto), suggerendo che anche la copiatura di questo frammento sia avvenuta in una fase di miglior padronanza della lingua straniera da parte del copista, oltre ad indicare una più alta qualità degli antigrafi a disposizione per i brani in francese.[77] Ciò che invece non può essere stabilito seguendo tali osservazioni è la successione cronologica dei testimoni, anche per il fatto che di **Par** non resta che un frammento esiguo di un'unità codicologica di almeno una quarantina di fogli, all'interno del quale potrebbero essersi attestati sostanziosi mutamenti nell'*usus scribendi.*[78]

In mancanza di altri indizi o informazioni specifiche sul frammento di Parma e sulla sua datazione è impossibile proseguire quest'indirizzo di indagine. Mentre, come segnalato da Stone, lo scriba di

[75] A. STONE, *Il codice...* p. 60.
[76] Si osservino in particolare le tracce di scrittura musicale rimaste 'incollate' alla pergamena di guardia.
[77] V. §1.5.
[78] N. PIRROTTA, *op. cit,* p. 142.

Mod conosce due varianti di M maiuscola, l'una gotica e l'altra umanistica, la contaminazione con elementi umanistici non sembra verificarsi altrove.[79] Non si può presumere che l'adozione della *d* ad asta dritta, che rimane una *d* tonda agli effetti dei comportamenti sintagmatici della *textualis*, abbia subito l'influsso della *d* umanistica - la quale costituisce, com'è risaputo, uno degli elementi caratterizzanti del processo sperimentale di restituzione grafica all'*antiqua* avviatosi, a Firenze come al Nord, a cavallo fra Tre e Quattrocento.[80] Per quanto riguarda l'attuale conoscenza del frammento **Par**, John Nadás e Giuliano di Bacco avvertirono la provenienza piacentina del testimone - dato importante per futuri orientamenti della ricerca, considerando che il dominio visconteo sulla città, affermatosi già ai tempi di Azzone e temporaneamente sottratto ai milanesi da Ottobono Terzi e poi da Facino Cane, fu saldamente ripreso in mano da Filippo Maria Visconti a partire dal 1418.[81]

1.4 Nuove ipotesi cronologiche: *A qui Fortune*

L'analisi dei testi poetici messi in musica da Matteo ha avuto tra i suoi frutti l'individuazione di un acrostico nel rondeau *A qui Fortune*, che con ogni probabilità si riferisce a un personaggio femminile di nome Ambrosina. A partire da tale osservazione si proporranno, nelle prossime pagine, nuove ipotesi cronologiche per l'attività musicale di Matteo che tengono conto della datazione già suggerita da Anne Stone per la ballade *Pres du soloil* (vedi sopra). Si trascrive in seguito il testo del rondeau, rinviando al capitolo secondo per dettagli sull'edizione.

1 A qui Fortune ne se vuelt amer
2 maulgré de li, sans pitié, le pormayne :
3 bien pert a moy, quant si brief m'*es* lontayne,
4 rose Vermoille, a vo beauté garder.

5 Or me fauldra du tout mo*n sens* canter
6 sans vous, de ce pouvés estre certayne,

7 jusques a tant que puisse retourner
8 novellement et me voye prochayne
9 a vo corps gent, que tel grace demayne,
10 deesse de beauté, vray sans fauser.

[79] Entrambe le varianti coesistono ad esempio in *Le greygnour bien* (32*r*) e in *Ore Pandulfum* (33*r*).
[80] STEFANO ZAMPONI, *La scrittura umanistica*, «Archiv für Diplomatik», I, 2004, 471-472; TERESA DE ROBERTIS, *Motivi classici nella scrittura del primo Quattrocento,* in *L'ideale classico a Ferrara e in Italia nel Rinascimento,* a cura di Patrizia Castelli, Olschki, Firenze 1998, p. 67.
[81] A. STONE, *Il codice...,* p. 60n.

Il testo poetico di questo rondeau (**Mod** 43*r*) presenta notevoli difficoltà di interpretazione. Una lettura intertestuale dimostra che il brano musicato da Matteo condivide l'emistichio di apertura con il virelai anonimo *A qui Fortune est toutdis ennemie* (anche in **Mod,** 19*v*-20*r*), il cui capoverso è a sua volta collegato al refrain della ballade *Dame sans per que piesa conparay* tramandata da **Reina**, 68*r.*[82]

Anonymous, *A qui Fortune*	Matteo, *A qui Fortune*	Anon., *Dame sans per*
1 A qui Fortune est toutdis ennemie	1 A qui Fortune ne se vuelt amer	8 A qui Fortune est adès anemi

In primo luogo risulta problematica la sintassi del verso iniziale, dove si legge «A qui Fortune ne *se* vuelt amer». Benché il virelai aiuti a chiarire senza problemi il significato di questo verso, l'uso atipico della forma pronominale invita a qualche riflessione.
Da un punto di vista linguistico la forma «se vuelt amer» non sembra essere attestata nel repertorio arsnovistico ma riecheggia, invece, i verbi italiani «amicare», «amiccare», e «amistare», come presenti in TLIO e in OVI. Un tale uso potrebbe essere quindi spiegabile come italianismo o come licenza, specie tenendo conto della vicinanza al modello di Deschamps (Desch. CXXXIII), il cui refrain recita «Se Fortune ne me veult estre amie».[83]

In alternativa, per il «se» del primo verso, una spiegazione di natura prettamente paleografica può essere ritrovata nella frequente assimilazione dei grafemi *s* ed *l*, sintomo dell'*habitus* altamente fluttuante del copista sia nel primo che nel secondo strato del manoscritto. Tale instabilità, legata forse all'aspetto degli antigrafi e a una attenzione non sempre ottima per i testi verbali, si percepisce nell'occasionale attraversamento della base di scrittura come nell'esecuzione saltuaria di uncino superiore destro e/o di occhiello nella *l*, variazioni apparentemente collegate al livello calligrafico e alla velocità di scrittura.[84]

[82] Il virelai anonimo *Je languis d'amere mort,* di ampia circolazione, sfrutta la stessa immagine poetica a vv.13-14: «Quar Fortune a si gran tort m'est adès si anemie»

[83] Peraltro, una licenza è con sicurezza il femm. *prochayne* a v.8.

[84] *Pour Dieu vous pri haulte dame d'honour* (41*r*) *Dame d'honour plesant et gracieuxe* (f. **z**r), e *Pres du soloil deduissant s'esbanoye* (palinsest 16*r*). Si confrontino ad esempio: *Pour Dieu vous pri* (41*r*), rigo 3m «vueilies» (con quello del rigo sopra); *Dame d'honour,* rigo 2 «plesant», rigo 4 «belle», e specialmente nel secondo *residuum* «Aylors»; e *Pres du soloil* rigo 1 «soloil», rigo 2 «deulx», rigo 3 «close», «beaux», «s'il» (anche *b* e *h*). In *A qui fortune*, «sans» (rigo 2) e «si» (rigo 3) vanno al di sotto della base di scrittura, l'ultimo con un gesto enfatico. La *s* di «Rose» (rigo 4) è quella più simile al caso discusso in questa sede, pur attraversando palesemente la base di scrittura.

Notevoli precedenti dello scambio tra i due grafemi si riscontrano, in particolare, nel fascicolo terzo; ad esempio, a f.29*r*, in corrispondenza del v.6 della ballade anonima *Amour me fait desirer loyaument*. Lo scriba, come si evince in figura, finisce per sostituire la preposizione francese «sans» con una illogica forma «lans» — priva di senso — mentre **Reina** (57*v*) tramanda la lezione corretta. Altri esempi eclatanti si trovano nel Gloria di Egardus (f. 22*r*), che riporta un non meglio spiegabile «ye*l*u christe» e in *Amour doi je servir et regratier* (30*v*), dove il copista emenda con *l* maiuscola la *s* erroneamente trascritta del v.4.[85]

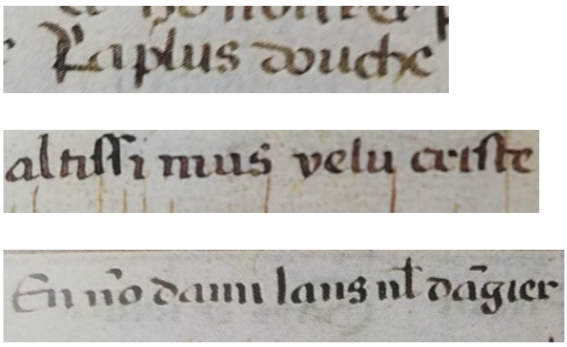


Figura 11 Sans →Laus; Yesu →Yelu, La →Sa.

Tornando ad *A qui Fortune*, il testo fa ostentazione del tipico virtuosismo della poesia arsnovistica francese sfruttando due tecniche ben attestate nella tradizione: da una parte la costruzione di un discorso continuo garantito da numerose subordinate incatenate l'una all'altra – che ha l'effetto di un'enfasi vagante — e, dall'altra, la concatenazione al *refrain* tramite un riferimento di tipo metamusicale o metapoetico («or me fauldra du tout mon sens canter...»),[86] elemento caratterizzante di buona parte dei brani con ritornello composti da Matteo, già presente in Machaut.[87] Dal punto di vista metrico i 10 decasyllabes del rondeau si adeguano alle tipologie comuni agli altri versi messi in musica dal compositore, ad eccezione del primo che è tra i meno rappresentati (v. cap. 2). Sono degni di nota gli *enjambements* ai vv. 7-8-9, muniti di rima interna (tant : novellement : gent), espediente che riecheggia l'alliterazione ai vv. 3-4 (moy : vermoille).
Il brano mostra un utilizzo peculiare del *topos* lirico della distanza, e l'antitesi tra i due personaggi femminili (la dama *versus* Fortuna) è confermato dal chiasmo ai vv. 1 e 10: le due immagini 'divine' della dea e della donna, chiamata qui «déesse de beauté».

[85] Si torna su questo aspetto *infra*.
[86] Per l'emendamento del verso si rinvia all'edizione.
[87] L'argomento verrà approfondito in §2.2.

Ma, innanzitutto, il rondeau di Matteo è composto sopra un acrostico. Come si evince dall'edizione, la parola **AMBROSINA** si nasconde nelle iniziali di ciascuno dei versi, il che suggerisce che la composizione sia stata dedicata a una donna da questo nome - un nome con una marcata risonanza toponimica nell'Italia settentrionale.[88] Inoltre, *A qui Fortune* è in dialogo intertestuale con *D'yre et de dueyl*, anch'esso un rondeau, copiato nel frammento **Par**, dov'è attribuito a Beltrame Feragut (**Par**, 2*v*). Tratti condivisi da entrambi i componimenti sono il lessico, l'argomento poetico e le parole rima. In più, la voce indubbiamente femminile nel brano di Feragut sembra indicare che uno dei due rondeau sia stato concepito quale *responsio* dell'altro.

1 D'yre et de dueyl et de tout anuy playne
languir m'estuet, telle est ma destinee
a cest Noël, y tant suy fortunee[89]
quant je me voy de mon amy lontayne.

5 Tres fort me duel quant je n'y sui prochayne,
si m'e*n* complayns au lonc de la journee.

7 Lasse, je sens adès croytre ma payne,
que ne sera jamays jour destournee
tant qu'il sera la doulce retournee,
qu'en attendant me fayt fayllir l'alayne.

1 «De yre» nel melisma di apertura, «dyre» due volte nel *residuum*[90] **3** A cest] [91] **6** si me

Il testo musicato da Feragut, meno problematico sul fronte esegetico e linguistico rispetto all'altro, esprime la malinconia della voce femminile avvalendosi di termini e frasi frequentemente usati nel descrivere gli stati emotivi dell'ansia, dell'attesa e della disperazione.[92] L'ombra di Filippotto da Caserta si lascia intravedere nello schema rimico (-ayne : -ee), comune a *En attendant,* e nel parziale riposizionamento di determinati elementi di questa e di un'altra ballade del casertano (*De ma dolour*) nei versi di apertura del rondeau:

[88] Il nome è anche parzialmente svelato in senso orizzontale alla fine del primo quatrain (A-m-b-rose).

[89] DMF, 'fortuné', B2, «défavorisé par la fortune». La rima destinee / enfortunee ricorre anche in *Se je me plaing*, che condivide tratti strutturali con *A qui Fortune,* copiata nel *recto* del foglio successivo.

[90] La scelta della lezione elisa del *residuum* si fonda su un confronto con altri brani del repertorio in cui lo scioglimento dell'elisione risponde all'andamento melismatico della voce vocale sulla prima sillaba.

[91] Nonostante il passaggio sia quasi illeggibile, la lettura del nesso 'st' è sicura. *A* maiuscola identica a **Mod** V. La si confronti con *A qui Fortune* (entrambi i richiami al ritornello nel *residuum*) e *Dame d'honour* (rigo 1).

[92] «Languir m'estuet» (presente in Machaut e Filippotto, anche eco del famoso motto di Bernabo Visconti), «en attendant» (sopra il quale si compose un'intera costellazione di brani), «telle est ma destinee».

Filippotto, *En attendant*	Feragut, *D'yre et de dueyl*
1 En atendant souffrir m'estuet grief payne	1 D'yre et de dueyl et de tout anuy playne
2 et en langour vivre c'est ma destinee	2 languir m'estuet, telle est ma destinee,
3 puis qu'avenir ne puis a la fontayne	3 a cest Noel y tant suy fortunee
	4 quand je me voye de mon amy lontayne
	7 Lasse, je sens adès croytre ma payne,

Filippotto, *De ma dolour*	Feragut, *D'yre et de dueyl*
3 Languir m'estuet, car mis sui a cel port	2 languir m'estuet, telle est ma destinee

Il rapporto tra *A qui Fortune* e *D'yre et de dueyl,* che si estende alla musica, può essere meglio visualizzato tramite l'osservazione congiunta dei seguenti versi:

Feragut, *D'yre et de dueyl*	Matteo, *A qui Fortune*
4 quant je me voy de mon amy lontayne	3 Bien pert a moy, quant si brief m'est lontayne
9 Tant qu'il sera la doulce retournee	7 Jusques a tant que puisse retourner
5 Tres fort me duel quant je n'y sui prochayne	8 novellement et me voye prochayne

Il v. 4 di Feragut e il v. 3 di Matteo condividono la stessa parola finale. In più, entrambe le proposizioni avverbiali iniziano con «quant» e hanno emistichi di apertura rimanti (*quant je me voy* : *bien pert a moy*).[93] Situazioni analoghe emergono dal confronto tra i vv.9 e 5 di *D'yre et de dueyl* e i vv. 7-8 di *A qui Fortune,* come si evince dall'esempio sopra. Benché in *D'yre et de dueyl*, contrariamente all'altro rondeau, manchi il concatenamento al ritornello, entrambi i testi alludono al concetto del 'ritorno' in corrispondenza degli ultimi versi, e anche questo è un tratto comunemente riscontrato nel corpus francese musicato dal perugino.[94] Il ricorso all'eufonia visiva e fonetica è dominante in *D'yre et de dueyl*, in particolare a vv. 1-2 (*d'yre de dueyl*; *m'estuet, est, destinee*) e nell'ultima quartina (*jamays jour*; *il sera la doulce*; *fayt fayllir*; *fayt fayllir l'alayne*), mentre vi è rima interna e identica tra i vv. 8 e 9 (*que ne sera* : *tant qu'il sera*).

Nel corso della presente ricerca non è stato rinvenuto alcun altro esempio di poesia arsnovistica contenente un riferimento temporale esplicito al *Noël*, termine che, in altri contesti, può essere

[93] Cfr. YOLANDA PLUMLEY, *Crossing borderlines: Points of Contact between the Late-Fourteenth Century French Lyric and Chanson Repertoires,* «Acta Musicologica», LXXVI/1, 2004, p. 10n.
[94] La questione sarà approfondita in §2.2

impiegato come grido di gioia e/o di vittoria.[95] Diversamente da altri momenti dell'anno frequentemente allusi (come il calendimaggio o l'arrivo del nuovo anno) ,[96] l'ambientazione di questo testo nella stagione natalizia è da ritenersi un tratto senz'altro inusuale che risulterà rilevante al fine di interrogarsi sul contesto della sua composizione. Quest'ultima osservazione vale specialmente per un brano come *D'yre et de dueyl,* in cui il riferimento al Natale si trova inserito nel contesto di una poesia decisamente malinconica. Tenendo a mente gli elementi appena accennati si procederà a delineare un'ipotesi di contestualizzazione per i due brani qui presi in esame.

Come ricordato sopra Anne Stone appurò l'esistenza di una connessione fra lo strato più recente di **Mod** e determinate espressioni araldiche adottate dal duca Filippo Maria Visconti, intorno al 1424, e ciò ha di fatto rimesso in discussione il problema della posizione cronologica del manoscritto e del suo repertorio, nonostante la musicologia non abbia destinato a questo riguardo più di qualche fugace pensiero. In realtà, la questione è attraversata dal più complesso problema della datazione dei principali testimoni del *corpus* arsnovistico e in particolare da quelli che, come **Mod**, tramandano musiche dell'Ars Subtilior a fianco ad altre composizioni scritte nello stile "moderno", o in dialogo con esso. Intraprendendo, quindi, il percorso analitico inaugurato da Stone, si osserva innanzitutto un divario cronologico considerevole fra la datazione di *Pres du soloil* (unica composizione allusiva finora databile nello stadio I/V) e gli eventi riferiti nelle composizioni dello stadio più antico, che contiene anche composizioni di Matteo.

***Incipit* (coll.)**	**Compositore**	**Riferimento**
Puis que la mort tres cruelment a pris(7*r*)	Matteo da Perugia	Lamento per la morte di una nobildonna non identificata.
Pres du soloil deduissant s'esbanoye (16*r*)	Matteo da Perugia	Riferimenti araldici all'emblema di Filippo Maria Visconti (ca. 1424).
Franchois sunt nobles, preus et vaylans (11*r*)	Egidius	Celebrazione della nobiltà francese (personaggi indefiniti).
Sumite karissimi (11*v*)	Zacara da Teramo	Indirizzato a una cappella musicale papale.

[95] DMF, 'noel', C.

[96] I brani polifonici con riferimenti calendaristici pervadono tanto Modena quanto altri manoscritti. Per quanto riguarda **Mod** si ricordino *Helas Avril par ton doulz revenir* (Matteo, 45*r*), *Tres nouble Dame souverayne* (Antonello, 40*r*), *Sans mal penser et sans folour* (Anonimo 25*v*) e *La grant beauté de vous ma souverayne* (Anonimo, 36*r*). I due ultimi sono, al contempo, collegati intertestualmente al virelai *A mon pooir je garde* (**Ch**, 15*r*). Il frammento **Par** tramanda *Pour vous tenir en la grace amoureuse*, canzone di maggio. **Lon** contiene il virelai *Le primer iour que l'anee renoue* (CIV), e i rondeaux *De iour de l'an bien ait qui me dit bien* (CLXIV) e *Bone estreine en ce pleisant jour* (CXXV), editi in NORBERT HARDY WALLIS, *Anonymous French Verse*, University of London Press, London 1929, pp. 58, 67, 86.

Fuions de chi, fuions povre compangne (14*v*-15*r*)	Jacob de Senleches	Lamento per la morte di Eleonora di Aragona, regina di Castiglia (1382).
Inclite flos orti gebenensis (15*r*)	M. de Sancte Johanne	Riferimento a Clemente VII antipapa (eletto 1378).
En un vergier clos par mensure (18*v*)	Anonimo	Riferimento araldico al giglio (personaggio indefinito).
Inperial sedendo fra piu stelle (30*r*)	Bartolino da Padova	Riferimenti araldici allo scudo carrarese.
En attendant souffrir m'estuet grief payne (20*r*)	Filippotto da Caserta	Citazione del motto di Bernabò Visconti.
Par les bons Gedeon et Sanson delivré (31*r*)	Filippotto da Caserta	Riferimento a Clemente VII.
Ore Pandulfum modulare dulci (33*r*)	Blasius?	Riferimenti al ritorno di Pandolfo III Malatesta dalla Terra Santa (1399) e alla morte di Paola Bianca, sua prima moglie (1398).
Courtois et sages et a tous doit plaisir (35*r*)	Egidius	Riferimento a Clemente VII.
Veri almi pastoris (36*v*)	Corrado da Pistoia	Indirizzato a una cappella musicale papale.
Arte psalentes anexa dulcori (37*v*-38*r*)	Bartolomeo da Bologna	Indirizzato a una cappella musicale papale.

Tabella 2. Composizioni allusive in Mod

D'altronde, come già accennato, nel frammento **Par** sono tràdite opere di Nicolas Grenon (presente in **Mod** V) e Pierre Fontaine, due musicisti attivi in territorio italiano solo a partire dagli anni Venti del Quattrocento e il cui repertorio era evidentemente conosciuto da Matteo.[97] In mancanza di rubriche attributive per i due Contratenores di *D'yre et de dueyl* in **Par** non si può dare per certo che la musica di Feragut fosse altrettanto nota a Matteo, ma è senz'altro probabile che un incontro fra entrambi sia avvenuto, supponendo che il compositore di Perugia fosse in vita nel 1425, anno dell'incarico di Feragut al Duomo di Milano, o anche prima, se quest'ultimo fosse già giunto nei domini viscontei.[98]

Dunque, se lo stadio I-V di **Mod** è stato completato intorno al 1424 o dopo quella data e contiene almeno un brano *(Pres du soloil)* con riferimenti testuali a fatti contemporanei, è ragionevole cercare contenuti allusivi in altri pezzi dello stesso strato che si riferiscano al medesimo arco temporale. I potenziali candidati femminili per l'acrostico in *A qui Fortune* sono stati valutati alla luce della tradizione dello stesso repertorio. I personaggi normalmente allusi nelle composizioni polifoniche dell'epoca, principalmente ballades, sono imperatori, re e regine, papi, principi, musicisti o artisti di alto rango, condottieri e loro consorti. Per quanto riguarda **Mod**, ad esempio, si

[97] CRAIG WRIGHT, 'Fontaine, Pierre', in *Grove Music Online,* 2001; ID., 'Grenon, Nicolas', *ivi*, 2001.

[98] *D'yre et de dueil* è copiata in **Par** con due Contratenores, di cui il *secundus* è apparentemente più problematico. Si torna a discutere il brano in §3.5.

rammenta che la ballade consolatoria *Ore Pandulfum modulare dulci* allude alla morte di Paola Malatesta e al viaggio di suo marito il condottiero Pandolfo Malatesta III in Terra Santa.[99] Ritornando al nostro acrostico, apparentemente il nome Ambrosina (= Ambrogina) non era di uso così corrente agli inizi del secolo, come invece poi divenne nei decenni successivi, e questo dato è senz'altro rilevante ai fini della nostra indagine.[100] Nel corso della presente ricerca solo due donne ricollegabili all'acrostico di *A qui Fortune* sono state individuate entro le coordinate temporali e geografiche proprie dello strato I/V di **Mod** e del suo repertorio.

Tra i numerosi artisti, intellettuali e poeti che gravitarono intorno alla cerchia pavese negli anni di Filippo Maria – vero e proprio polo culturale di studio, di aggiornamento e di innovazione almeno sin dai tempi di Gian Galeazzo - vi fu il rinomato poeta e filologo umanista Antonio Beccadelli (Palermo 1394 - 1471), detto il Panormita, che soggiornò a Pavia tra il 1429 e il 1434 insegnando presso lo *Studium* e dedicandosi anche alla scrittura e alla propria passione per i codici antichi e per gli autori latini.[101] Il periodo pavese fu di enorme stimolo e produttività per il Panormita, che ottenne dal duca il titolo ufficiale di Poeta Aulico, riconoscimento che ebbe un peso decisivo per il futuro della sua carriera da intellettuale presso la corte di Alfonso d'Aragona. Proprio agli anni lombardi risale il suo *Poematum et prosarum liber,* vera e propria antologia d'autore, che contiene tra le varie prose e poesie due componimenti in lode di una donna, presumibilmente cantante, di nome

[99] Pandolfo III Malatesta fu signore di Fano, Brescia e Bergamo. Sull'attività politica e militare di Pandolfo III Malatesta (1370-1427), signore di Fano, Brescia e Bergamo in Lombardia negli anni di Gian Galeazzo, Giovanni Maria e Filippo Maria Visconti si veda ANNA FALCIONI, 'Malatesta (de Malatestis), Pandolfo' in *DBI*. Sulla ballade *Ore Pandulfum* si veda MEMELSDORFF, PEDRO, *'Ore Pandulfum'. Il contratenor come glossa strutturale*, in, *Musica e liturgie nel medioevo bresciano (secoli XI-XV)*, a cura di Maria Teresa Rosa Barezzani e Rodobaldo Tibaldi, Fondazione Civiltà Bresciana, Brescia 2009, pp. 381- 420.

[100] Così emerge da un lungo periodo di ricerca negli archivi notarili di Milano e Pavia, nel corso del quale non è stato riscontrato un singolo esempio di tale nominativo al femminile, nonostante il nome al maschile sia diffuso. Un curioso episodio redatto in una protesta del 1403 nel monastero benedittino di San Maurizio nomina una certa monaca Ambrosina Giussana, che era entrata illeggittimamente in possesso di alcuni libri. Secondo la badessa Polissena de Visconti, Ambrosina, che «facevasi chiamare abbadessa et non era», avrebbe solo restituito i beni rubati «nella presenza di monsignor vicario archiepiscopo generale», in riferimento a Pietro Filargo da Candia, arcivescovo sin dal maggio 1402 e protettore del nostro Matteo (MONICA PEDRALLI, *Novo, grande, coverto e ferrato. Gli inventari di biblioteca e la cultura a Milano nel Quattrocento*, V&P, Milano 2002, pp. 74, 255-256. Per la seconda metà del quindicesimo secolo e oltre, donne battezzate col nome Ambrosina sono presenti nelle famiglie Borromeo, Porri, Piatti, Ragna di Vigevano, Fagnani, e certamente Della Torre di Genova, la cui famosa Ambrogina fu amante di Pietro Bembo. Il nome maschile Ambrosius e il suo derivato Ambrosino sono diffusi, ad esempio, tra i cancellieri viscontei. MARIA FRANCA BARONI, *La formazione della cancelleria viscontea (da Ottone a Gian Galeazzo),* «Studi di storia medievale e di diplomatica», II, 1977, p. 192.

[101] GIANVITO RESTA, 'Beccadelli, Antonio, detto il Panormita, in *DBI.*

Ambrosia.[102] Il manoscritto vaticano **U643** (f.92*v*), miscellanea di opere latine di autori italiani della seconda metà del Quattrocento, tramanda una versione del poema corredata di una *responsio* da parte della donna, qui chiamata Ambrosina. Si trascrivono qui sotto entrambi i testi, rinviando alla bibliografia specifica per approfondimenti.[103]

De Laudibus Ambrosinae

Quen est quae modulans flectensque facilima vocem
efficiat prae se rauca sit omnis avis?
Quen est quae cantu truculentos mulceat ursos,
et faciat venerem sentiat Hypolitus?
Quen Syren Ithacum possit sopire canendo,
lenius aut cantet quam moribundos olor?
Et quae non hominem, sed quae sonet ore Minervam,
quom ducit telas et canit inter opus?
Dicite, io, Musae. Quae nam est ea? Amne siletis
invidia? Dic tu, dic Amor. – Ambrosia est.

Responsio Ambrosinae

Tu audes calamo divas, vir perdite, nymphas
Exornare tuo ? perdite tun, audes ?
Nescis enim, Becadelle tuas vim perdere laudes,
Hos claros fieri quos facis ipse nihil ?.
Quis potis est coluisse deas, nisi cultus et ipse est ?
Hectora ab inculto scin noluisse coli ?
Pinxit Alexandrum Lysippus, pinxit Apelles :
His qui praestaret numquis in orbe fuit ?
Desine me Ambrosiam Lingua celebrare suilla
Desine Apolineas inter adire deas
Quod si adeas, perdant te di, rogo. Sorbeat orcus
Inque crucem aut ignem dignior ipsus abi.[104]

[102] Edito in *Poeti latini del Quattrocento,* a cura di Francesco Arnaldi, Luia Gualdo Rosa, Liliana Monti Sabia, Riccardo Ricciardi, Milano-Napoli, 1964, pp. 21-23. Ringrazio ancora la prof.ssa Anne Stone per aver richiamato la mia attenzione su questi componimenti e per i numerosi e fruttuosi scambi al riguardo. Il primo poema, nell'edizione, è tratto dal ms. Ravenna, Biblioteca Classense 271 (f. 146), commento e nota bibliografica in STEFANO U. BALDASSARI, *La vipera e il giglio: Lo scontro tra Milano e Firenze nelle invettive di Antonio Loschi e Coluccio Salutati (con edizione critica dei due testi e traduzione italiana*), tesi di Dottorato, Università degli Studi di Firenze, a.a. 2010/2011, pp. 48-49.

[103] Per quanto riguarda l'attribuzione della *Responsio Ambrosinae* si veda ANTONIO BECCADELLI, *Poesie latine inedite di Antonio Beccadelli detto il Panormita*, a cura di Adolfo Cinquini e Roberto Valentini, Giuseppe Allasia, Aosta 1907, pp. 26-28.

[104] ANTONIO BECCADELLI, *Poesie latine...,* p. 27

Al di là dell'interesse musicologico che la trascrizione possa avere sul versante della prassi esecutiva e della terminologia – il poema descrive il dolce canto di Ambrosina attraverso un paragone con immagini mitologiche e impiegando nell'*incipit* un lessico ricco e dettagliato – la ricorrenza del nome Ambrosina invita a una riflessione supplementare.[105] L'indagine chiarisce che questa Ambrosia è, insieme ad Elisa e Marchia, una delle donne celebrate, durante il soggiorno pavese, da Antonio Cremona, intimo amico del Beccadelli che svolse un ruolo intermediario fondamentale nel riconoscimento ducale al Panormita. Del Cremona non ci resta più che un'elegia indirizzata a Marchia, dall'*incipit* «Italides inter formosior una puellas», tramandato nei sopraccennati mss. classense ed urbinate insieme ai distici per Ambrosia/Ambrosina.[106]

Non si può escludere *a priori* che il Beccadelli abbia dedicato la sua lode, per conto del suo amico, alla stessa Ambrosina destinataria di *A qui Fortune*, anche se i brani si discostano sensibilmente l'uno dall'altro dal punto di vista dell'espressione e dei contenuti. Le circostanze narrate, il tono ironico e lo stile del Panormita suggeriscono che il suo poema sia un intrattenimento cortigiano, seppur non privo di virtuosismo tecnico, e che il personaggio alluso sia una non meglio identificabile fanciulla dalla voce e dalla presenza notevolmente belle, presente alla corte viscontea negli anni del soggiorno pavese dei due letterati.[107] Invece, la malinconia travolgente del testo poetico di *A qui Fortune*, la sua raffinata intonazione polifonica, e la sua già descritta complementarità intertestuale con *D'yre et de dueyl* puntano in un'altra direzione.

Gli storici concordano sul fatto che l'evento più significativo dell'ultimo terzo del governo di Filippo Maria sia stata la prigionia di re Alfonso V di Aragona e i suoi fratelli a Porta Giovia nel mese di agosto del 1435, all'indomani della spettacolare vittoria viscontea nell'isola di Ponza. Com'è risaputo, l'anno 1435 fu segnato da una serie di operazioni politiche e militari scaturite dalla morte della regina Giovanna II di Napoli a febbraio, la cui successione al trono era contesa da Alfonso di Aragona e da Renato d'Angiò. L'episodio di Ponza avrebbe dovuto condurre in porto la causa dello schieramento angioino, supportata dal Visconti, oltre a consolidare il dominio milanese su Genova. Ma grazie alla sconcertante liberazione di Alfonso e la sua corte in seguito a un patto fra il duca e il re gli equilibri politici si sconvolsero, con risultati devastanti per i progetti economici e territoriali di Filippo Maria sulla penisola. Questo non è il luogo per interrogarsi sulle possibili motivazioni che

[105] Si ringrazia il collega Lisandro Abadie per le conversazioni intorno all'argomento della *flexus vocis* nella trattatistica antica, da Isidoro di Siviglia ad Anton Francesco Doni.

[106] LUCIA GUALDO ROSA, 'Cremona, Antonio', in DBI.

[107] Arnaldi presume che si tratti di una fanciulla: *Poeti latini...,* p.20-21n.

portarono il duca a ordire un tale *coup de théâtre*: l'interpretazione della «svolta del 1435», com'è stata chiamata dagli studiosi, ha lasciato perplessi gli storiografi per secoli senza che, al giorno d'oggi, sia stata raggiuta una concordia di opinioni.[108] Una quantità importante di documentazione aragonese e milanese superstite narra in maniera esaustiva l'arrivo dei monarchi al castello, l'abituale comportamento stravagante del duca e, di speciale interesse, la serie di magnifiche celebrazioni che ebbero luogo a Milano al rientro dalla vittoria di Ponza.[109] Difatti, il Visconti non esitò a offrire un trattamento speciale ai suoi prigionieri, onorando il loro soggiorno con feste e intrattenimenti pubblici di ogni tipo prima e dopo che la liberazione venisse firmata ufficialmente l'8 ottobre 1435. Diversamente dai re Giovanni ed Enrico, che lasciarono presto la città, Alfonso decise di rimanere nel ducato per qualche tempo, recandosi a Portovenere alla fine di novembre e abbandonando l'Italia solo il 23 gennaio dell'anno successivo — quasi un mese dopo lo scoppio della rivoluzione guidata da Francesco Spinola che avrebbe messo fine, irriversibilmente, al dominio visconteo su Genova.

Parallelamente ai documenti e ai resoconti relativi a questo affascinante capitolo della storia viscontea sopravvivono fonti letterarie e poetiche che danno testimonianza di un'occasione cruciale per lo scambio culturale. Tra le opere letterarie si ricordano il *Dezir fecho en la mala Pagua presión de Genoua* (Cancionero de Palacio, f. 27v) di Juan de Tapia, e in particolare, la sua *canción Muy alta e muy excelente* composta per la giovanissima Bianca Maria Visconti (Cancionero de Stúñiga, ff. 88r-88v).[110] Come afferma Luigi Giuliani, questi versi furono composti mentre il poeta e soldato alfonsino, prigioniero nel carcere di Malapaga a Genova (1435-6), sperava di ricevere la grazia del duca.[111] Pier Candido Decembrio da notizie di un altro nobile alfonsino coinvolto nella battaglia di

[108] L'episodio e le sue varie interpretazioni sono state riassunte in FRANCESCO SOMAINI, *Filippo Maria e la svolta del 1435,* in *Il ducato di Filippo Maria Visconti, 1412-1447,* a cura di Federica Cengarle e Maria Nadia Covini, Firenze University Press, Florence 2015, pp.107-155.

[109] V. JERÓNIMO ZURITA, *Anales de Aragón,* edición electrónica de José Javier Iso, María Isabel Yagüe y Pilar Rivero, IFC, Zaragoza 2003, libro XIV, caps. xxvii-xviii; BERNARDINO CORIO, *L'Historia di Milano volgarmente scritta,* presso Giorgio de' Cavalli, Venezia 1565, p. 771ff. Luigi Osio riporta l'esistenza di un documento intitolato «Ordine del Duca di Milano di celebrare con grandiose feste la vittoria riportata dalla flotta genovese presso Gaeta sopra quella del re di Aragona». *Documenti diplomatici tratti dagli archivj milanesi,* a cura di Luigi Osio, III, Giuseppe Bernardoni di Giovanni, Milano 1872, p. 130-131. Melcior Miralles descrive nelle sue *Crònica i Dietari* l'intervista del monarca con il duca Filippo Maria, che il curatore considera una delle «pàgies més vigoroses de l'obra, dotades de nervi narratiu i d'autèntic valor de document». MELCIOR MIRALLES, *Crònica i dietari del capellà d'Alfons el Magnànim*, ediciò a cura de Mateu Rodrigo Lizondo, Universitat de València, Valencia 2011, pp. 28, 197-202.

[110] Digitalizzato dalla Biblioteca Digital Hispánica. https://bit.ly/2TG4ZpH (consultato il 10 gennaio 2019)

[111] Edizione critica a cura di Luigi Giuliani in JUAN DE TAPIA, *Poemas,* ed. Luigi Giuliani, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca 2004, pp. 69-71. Documenti sulla vita di Juan de Tapia erano già stati pubblicati in JOSÉ CARLOS ROVIRA SOLER,

Ponza, l'influente umanista Iñigo d'Ávalos (morto nel 1484), la cui compagnia fu molto gradita a Filippo Maria durante la prigionia milanese.[112] Inoltre, Íñigo López de Mendoza (1398-1458), marchese di Santillana, descrive nella sua *Comedieta de Ponça* il combattimento tra la flotta aragonese e la «devoradora bicha milanesa».[113] Qualche decennio dopo il novelliere bolognese Giovanni Sabadino degli Arienti (1445 ca. - 1510) racconta questo episodio in una delle sue *Porretane* (n. LXI) e paragona la grazia di Filippo Maria verso il re Alfonso al sentimento di misericordia provato da Ottaviano per Erode.[114] L'ardente desiderio di magnanimità intrinseco alla personalità del duca, e la sua convinzione che la clemenza verso i propri nemici fosse il cammino per raggiungere la gloria eterna sono tratti caratteriali spesso ricordati dal Decembrio, insieme all'abilità del reggente di riguadagnarsi facilmente la simpatia dei suoi avversari.[115]

Il cronista cinquecentesto Alemanio Fino, basandosi sugli *Annali* di Pietro Terni[116] e richiamato in tempi più recenti da Lancetti,[117] e Sforza-Benvenuti,[118] accenna puntualmente a un episodio avvenuto durante il soggiorno milanese del re di Aragona, motivato dal confronto tra due dei principali protagonisti della guerra tra Milano e Venezia: Francesco Bussone, conte di Carmagnola (Carmagnola, 1385 - Venezia, 1432) e Giorgio Benzoni, signore di Crema (date di nascita e di morte ignote). Durante il lungo conflitto lombardo-veneto il Carmagnola, generale della Repubblica, reclutò il cremasco Giorgio Benzoni e suo figlio Venturino, entrambi vassalli ribelli del Visconti sin dal 1418. In quell'anno un gruppo di nobiluomini cremaschi avevano portato maliziosamente all'attenzione del duca la finta notizia che Benzoni avesse patteggiato segretamente un accordo di sostegno militare e politico con il suo pari di Cremona, Cabrino Fondulo. Il sospetto fece cadere il trattato di vassallaggio tra i cremaschi e il duca, mettendo a rischio la vita di Giorgio e di Venturino, che furono costretti a scappare prima a Mantova e poi a Venezia. Carmagnola, che accolse i Benzoni

---

Nuevos documentos para la biografía de Juan de Tapia, «Anales de Literatura Española», V, Universidad de Alicante, pp. 437-460. Rovira Soler indica erroneamente una ignota Diana Visconti come dedicataria della *canción* (Ivi, p. 449).

[112] PIER CANDIDO DECEMBRIO, *Vita di Filippo Maria Visconti,* trad. it. a cura di Elio Bartolini, Adelphi, Milano 1983, p. 118;

[113] ÍÑIGO LÓPEZ DE MENDOZA, *Comedieta de Ponça. Sonetos al itálico modo,* ed. Maxim Kerkhof, Cátedra, Madrid 1986. La citazione corrisponde al n. LXVI, v. 524.

[114] «El non è da dubitare, magnifica compagnia, che la virtù de la magnanimitá e clemenzia de Filippo Maria fu singulare e prestantissima e de sempiterna laude degna». GIOVANNI SABADINO DEGLI ARIENTI, *Le Porretane,* a cura di Giovanni Gambarin, Laterza, Bari 1914, pp. 388-396:394.

[115] In particolare si veda PIER CANDIDO DECEMBRIO, *Vita di Filippo Maria Visconti,* trad. it. a cura di Elio Bartolini, Adelphi, Milano 1983, pp.71-72 e 90-91.

[116] ALEMANIO FINO, *La historia di Crema raccolta per Alemanio Fino da gli Annali di M. Pietro Terni*, Venezia 1566, pp. 34ff

[117] VINCENZO LANCETTI, *Biografia cremonese,* vol. II, Tipografia di Commercio, Milano 1820, pp. 175-179.

[118] FRANCESCO SFORZA BENVENUTI, *Storia di Crema,* vol. I, Giuseppe Bernardoni, Milano 1859, pp. 232-237.

tra le sue fila e che provava altissima stima per entrambi, proponeva insistentemente di sposare sua figlia Luchina (poi Luchina dal Verme) con Venturino. L'offerta fu respinta da Giorgio per motivi di lignaggio. Il Bussone, che, contrariamente ai Benzoni era di origini plebee, prese questo rifiuto come una offesa e giurò vendicare il proprio onore. È così che giunto il 1431, una volta arrangiato il matrimonio di sua figlia con Luigi dal Verme (1429),[119] Carmagnola tese un'imboscata ai danni di Venturino, lasciandolo sprovvisto di soldati durante un'offensiva delle truppe viscontee presso Fontanella Cremonese. Venturino, il figlio di un ribelle, fu preso dalle forze ducali e imprigionato prima a Crema, poi a Monza, e finalmente rinchiuso nella torre di Milano «co' ferri a' piedi».[120] La sua prigionia durò diversi anni, fino a quando, nel corso delle celebrazioni per la battaglia di Ponza, Filippo Maria allestì una delle sue rinomate giostre allo scopo di dimostrare al re aragonese suo ospite e alla sua corte l'insuperabile prodezza dei cavalieri ducali, ma, inaspettatamente, il mantovano Carlo Gonzaga vinse su tutti i suoi rivali lombardi nei primi due giorni della competizione, lasciando Filippo Maria sconfortato e immerso nella preoccupazione.

La madre di Venturino Benzoni era la nobildonna milanese **Ambrosina de Corio** (Ambrogina Corj, de Corj, de Coirij), membro di spicco di una delle più ricche famiglie del ducato le cui vicende si erano intrecciate intimamente alla dinastia viscontea al meno sin dai tempi di Bernabò. Le genealogie dell'epoca riportano nel 1395 un tale Ambrogino Corio tra i *familiares* del duca Gian Galeazzo, che potrebbe essere stato padre della nostra Ambrosina.[121] A cavallo del quindicesimo secolo i Corio occuparono incarichi amministrativi di massimo rilievo: essi si riscontrano spesso tra i membri del Tribunale di Provvisione, tra i sindaci di Milano, prefetti, podestà, giudici e decurioni.[122] La consultazione dell'Indice Lombardi dell'ASMi offre uno sguardo sulla posizione sociale dei Corio e sull'ingente patrimonio accumulato nei secoli XV e XVI da singoli componenti di questa famiglia, la quale ebbe tra i suoi più illustri membri il celebre storico Bernardino Corio (1459-1519 ca.).[123] D'altronde, Oldino e Marco Corio, rispettivamente il nonno e il padre dello storico, compaiono

[119] Sulla carriera politica e militare della contessa Luchina dal Verme v. MARIA NADIA COVINI, *Donne, emozioni e potere alla corte degli Sforza. Da Bianca Maria a Cecilia Gallerani,* UNICOPLI, Milano 2012, pp. 89-103.

[120] V. LANCETTI, *op. cit.,* p. 178.

[121] STEFANO MESCHINI, *Uno storico umanista alla corte sforzesca: Biografia di Bernardino Corio,* Vita e Pensiero, Milano 1995, pp. 24-26. Sin dal 1322 il cognome Corio appare legato alla corte viscontea. La data di fine servizio di Ambrogino segnalata da Meschini va oltre la morte di Gian Galeazzo, e ciò suggerisce che il Corio sia passato al seguito di Giovanni Maria.

[122] Ivi, 28-29.

[123] L'Indice Lombardi, è stato consultato nei mesi di marzo e aprile 2019.

entrambi tra i *camerieri* di Filippo Maria,[124] e la presenza, ricordata in prima persona da Bernardino, di Galeazzo Maria Sforza, Cicco Simonetta e altre personalità del tempo al proprio battesimo non lascia dubbi sulla continuità dei rapporti familiari con i vertici del potere anche in età sforzesca.[125]

Secondo le cronache, i tenaci sforzi di Ambrosina per scarcerare il figlio furono solo ascoltati una volta che suo fratello Bonicio, personaggio cortigiano vicinissimo al duca,[126] convinse quest'ultimo del fatto che l'unico cavaliere in grado di battere Carlo Gonzaga agli appuntamenti futuri della giostra sarebbe stato il nipote Venturino, un nativo del ducato che si trovava al momento detenuto nei suoi domini.[127] Così il figlio di Ambrosina fu finalmente liberato, il duca rinviò la giostra fino a quando Venturino si fosse ripreso dagli effetti di una lunga e dura reclusione, e quest'ultimo finì per sconfiggere il suo avversario mantovano. Secondo quanto riportato in una lettera del 1 ottobre 1436, Filippo Maria concesse il suo perdono al Benzoni e, quale ennesimo gesto di magnanimità e clemenza verso i suoi antagonisti, consolidò le nozze di Venturino con Agnese degli Asinari, figlia di Percivallo d'Asti, signore di Baldesco,[128] oltre ad offrirgli in dono un palazzo in Porta Comasca e la nomina, qualche anno più tardi, di Capitano del Popolo (v. APPENDICE).

Malgrado il silenzio storiografico che di norma avvolge la vita delle donne del Medioevo, è un fatto stabilito che i membri femminili delle famiglie aristocratiche giocassero spesso un ruolo importante nella vita politica e sociale e che la loro sfera di influenza potesse, in determinati casi, estendersi fino all'arte della guerra.[129] Ambrosina Corio, moglie (e poi vedova) di un audace *condottiero,* e appartenente a una facoltosa e influente famiglia patrizia intrecciata con i Visconti da più di un secolo, ben potrebbe essere stata una *donna di ventura* alla pari delle già ricordate Luchina dal Verme e Beatrice Cane. Nel contesto delle composizioni polifoniche arsnovistiche prese in esame il rango sociale e la posizione economica di Ambrosina Corio, paragonabile a quello di Beatrice o di Paola Bianca Malatesta, fanno di lei una candidata senz'altro plausibile per l'acrostico del rondeau musicato da Matteo. Inoltre, sia il personaggio maschile in *A qui Fortune* sia la sua ipotetica

[124] MESCHINI, *op. cit.,* p. 36.

[125] FRANCA PETRUCCI, 'Bernardino Corio', in DBI.

[126] Si tratta forse dello stesso Bonizzo segnalato da Meschini come residente nei pressi di Santa Maria Podone nel 1437 (*op. cit*., p. 30).

[127] ALEMANIO FINO, *La historia di Crema...,* p. 39.

[128] ALEMANIO FINO, *La historia di Crema...,* p. 40.

[129] Questioni afferenti alla prospettiva di genere nella storiografia sono state discusse e approfondite con la prof.ssa Wendy Heller (Princeton University, Department of Music) nell'ambito del programma Visiting Student Research Collaborator nel mese di aprile 2019.

interlocutrice in **Par** danno voce a uno stesso disperato bisogno di riunirsi l'uno con l'altra e di porre fine alla lontananza causata dai capricci di Fortuna. Se l'uno è da identificarsi con Venturino (o con lo stesso Giorgio Benzoni) e l'altra con Ambrosina, il dialogo tra questi brani acquisisce un doppio valore simbolico, in quanto rappresenta, da una parte, la perseveranza di una madre in disperazione per l'esilio del suo consorte e/o per la prigionia di suo figlio, e, dall'altra, rende 'drammaturgicamente indispensabile' il magnanimo intervento del duca, il quale, *solo attraverso un gesto di clemenza verso i propri avversari*, ristabilirà la pace, l'armonia, e la felicità nella narrazione. Una tale lettura è coerente con le strategie di autorappresentazione di Filippo Maria e con i tratti comportamentali già rammentati dal Decembrio nella sua biografia.

Una linea temporale degli episodi finora esposti può contribuire a elaborare un'ipotesi per i due brani musicali. Purtroppo non tutti i documenti qui citati (consultabili in appendice) sono egualmente precisi riguardo le date, ed è già stato rammentato che buona parte degli archivi delle amministrazioni viscontee sono andati dispersi dopo la morte di Filippo Maria.[130] Ad ogni modo, una lettura attenta dei documenti ci consente di accertare una cronologia degli eventi. In primo luogo il re Alfonso giunge a Milano il 15 agosto 1435 e lascia Portovenere il 23 gennaio 1436. La lettera dell'1 ottobre 1436 conferma la grazia ducale a Venturino e il recupero dei suoi possedimenti. D'altro canto non sappiamo se Alfonso fosse ancora a Milano nei giorni della giostra in cui Venturino sconfisse la sua controparte mantovana, poiché l'incontro era stato posticipato (di qualche settimana o di qualche mese) per i motivi spiegati sopra. È quindi probabile che, dando per certo il rapporto intertestuale tra i due rondeaux, l'insolita menzione del *Noël* in *D'yre et de dueyl* faccia riferimento al mese di dicembre degli anni 1431 al 1435.[131] Non si può nemmeno escludere - e ciò spiegherebbe in modo piuttosto soddisfacente l'*hapax* - che il rondeau di Feragut faccia allusione ai tragici eventi accaduti sul finire del 1435. Difatti, fu precisamente il *27 dicembre 1435* che la rivolta antiviscontea capeggiata da Francesco Spinola ebbe luogo a Genova.

[130] Ciò rende difficile, ad esempio, il reperimento della lettera menzionata da Terni, e dei documenti relativi alla prigionia e alla grazia ottenuta da Venturino.

[131] Conciliando le informazioni pubblicate da Lancetti e Sforza Benvenuti (p. 236, v. appendice), Venturino sembra aver passato diciotto mesi a Monza e tre anni presso la torre di Milano. L'imboscata di Fontanella avviene nel 1431 «alla volta della rotta di Casalmaggiore», cioè al ritorno della battaglia navale svoltasi a giugno dello stesso anno che vide vincitrice la flotta veneziana. Il trasferimento del figlio di Ambrosina prima a Crema e poi a I Forni (Monza) non sarà stato immediato. Prendendo giugno o luglio 1431 come *terminus post quem* per il prelevamento di Venturino, egli sarà dovuto restare a Monza almeno fino a dicembre 1432 e poi condotto a Milano, dove plausibilmente passò il Natale del 1435. Questa ipotesi è coerente con la lettera citata da Terni (ottobre 1436) che conferma la grazia concessa al Benzoni.

Questa ipotesi ha però bisogno di ulteriori conferme: da una parte mancano infatti le prove archivistiche che Matteo fosse vivo e ancora attivo in Lombardia intorno agli anni Trenta; d'altra parte, benché il riferimento ad Ambrosina Corio sia plausibile in entrambi i casi, ciascuno dei brani potrebbe alludere a momenti diversi della sua vita. Ciò è vero per *A qui Fortune*, un lamento di lontananza privo di termini cronologici specifici che si addice sia all'esilio di Giorgio e/o Venturino - avvenuto curiosamente nello stesso anno della morte di Beatrice Cane (1418) - sia all'incarceramento di quest'ultimo. *D'yre et de dueyl*, invece, ben potrebbe essere stato scritto intorno al 1430-1431, anni in cui apparentemente Feragut si trasferisce da Milano a Ferrara, o anche più tardi, tenendo conto del fatto che, naturalmente, la presenza del compositore a Milano non è condizione indispensabile perché uno scambio poetico-musicale di questo tipo si possa verificare. Purtroppo la musica non offre spunti stilistici che aiutino a precisare la questione cronologica, e il ricorso all'analisi musicale per la datazione di un brano entro un arco temporale così ristretto, nel quale vari orientamenti estetici, di fatto, si sovrappongono, comporta notevoli difficoltà di metodo.[132] Ciononostante, va segnalato che mentre *D'yre et de dueyl* è scritto nel linguaggio compositivo comunemente associato ai compositori di provenienza settentrionale che invadono il panorama polifonico peninsulare intorno agli anni Venti-Trenta, e non sembra discostarsi in questo senso dalle altre opere di Feragut, *A qui Fortune* non appare certo come un brano 'arretrato' dal punto di vista stilistico. Benché in quest'ultimo persistano segni modesti di *subtilitas* (quale il melisma in *proportio dupla* a bb. 7-8), l'andamento tendenzialmente omoritmico delle voci inferiori e, specialmente, l'appello all'imitazione melodica fra Tenor e Cantus a bb. 12-13 (peraltro riguardante materiali melodici simili) sono entrambi tratti piuttosto 'moderni' che avvicinano questo rondeau alla ballade *Pres du soloil*, unico brano di Matteo databile con una certa sicurezza.[133]

[132] Caraci Vela rammenta opportunamente la nozione delucidata tempo fa DA ALLAN ATLAS, *The Methodology of Relating Sources*, in *The Cappella Giulia Chansonnier (Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, C. G. XIII. 27)*, 2 voll., Brooklyn, Institute of Medieval Music, 1975-1976, vol. I., 39-48; ID., (edizione italiana), *Metodi per stabilire il grado di parentela tra i testimoni*, in MARIA CARACI VELA, *La critica del testo musicale*, Lucca, LIM, 1995, 141-153.

[133] Un confronto analogo può essere fatto tra *A qui Fortune* e *Pour Bel Acueil*, altro rondeau presente sia in **Mod** che in **Bern**, dove si trova accanto all'anonimo *Pour doulz Regard*. L'*incipit* poetico di quest'ultimo dipende in qualche misura da *Pour Bel Acueil,* e, al contempo, ha in comune con *A qui Fortune* e con *Trover ne puis* l'accavallamento della parte B per anticipazione melodica del *Cantus* (anacrusa). CHRISTIAN BERGER, "*Pour doulz regard...*" *Ein neu entdecktes Handschriftenblatt mit französischer Chansons aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts,* «Archiv für Musikwissenschaft», LI/1,1994, pp. 53-58.

Figura 12. Spunti di imitazione in *Pres du soloil* (sopra, bb. 75-79) e *A qui Fortune* (sotto, bb. 12-14)

1.5 Il problema del francese

Gli importanti progressi fatti nel campo dell'intertestualità poetico-musicale dimostrano che le poesie in francese messe in musica da Matteo e dagli altri compositori rappresentati nelle sillogi dell'Ars Nova si rifanno a varie fonti poetico-letterarie, che vengono assimilate attivamente e trasformate, di volta in volta, in funzione di specifiche dinamiche di gusto e di consumo.[134] Salvo

[134] I più importanti contributi nell'ambito dell'intertestualità musicale sono stati riassunti da MARIA CARACI VELA, *La Filologia Musicale..,* vol. 2, 119-173. I principali studi intertestuali nel repertorio trecentesco: ANNA MARIA BUSSE BERGER, *Orality, Literacy and Quotation in Medieval Polyphony,* in *Citation, Intertextuality and Memory in the Middle Ages and Renaissance,* vol.2, a cura di Giuliano Di Bacco e Yolanda Plumley, Liverpool University Press, Liverpool 2013, pp. 30-50; *MARIA* CARACI VELA, *Le intonazioni polifoniche de «La fiera testa che d'uman si ciba»: problemi di contestualizzazione e di esegesi,*in *Musica e poesia nel Trecento italiano: verso una nuova edizione critica dell'«Ars Nova»*, a cura di Sofia Lannutti e Antonio Calvia, Sismel-Edizioni del Galluzzo, Firenze 2015, pp. 93-142; URSULA GÜNTHER, *Zitate in französischen Liedsätzen der Ars Nova und Ars Subtilior*, «Musica Disciplina», XXVI, 1972, pp. 53-68; ID., 'Die Musiker des Herzogs von Berry', «Musica Disciplina», XVII, 1963, pp. 79-95; ID., *Fourteenth-Century Music with Texts Revealing Performance Practice,* in *Studies in the Performance of Late Medieval Music,* a cura di Stanley Boorman, Cambridge University Press, Cambridge 1983, pp. 253-270; MARIA HALABURDA, *Fortuna in weltlichen mehrstimmigen Kompositionen des 14. und frühen 15. Jahrhunderts,* Musicological studies and documents vol. 51, American Institute of Musicology, Münster 1999; MARIA SOFIA LANNUTTI, *Polifonie verbali in un madrigale araldico trilingue attribuito e attribuibile a Petrarca: «La fiera testa che d'uman si ciba»,* in *Musica e poesia nel Trecento italiano*, pp. 45-92; ID., *«Soufrir m'estuet», «En attendant», «Sus la fontayne» between Florence, Pavia, and Rome*, in *Polyphonic Voices: The Poetic and Musical Dialogue in the European Ars Nova,* a cura di Anna Alberni e Maria Sofia Lannutti, De gruyter, Berlin 2019 (going to press); ELIZABETH EVA LEACH, *Grafting the Rose: Machaut, the* Ars Subtilior*, and the Cyprus Balades,* in *Borderline Areas in Fourteenth- and Fifteenth-Century music/Grenzbereiche in der Musik des 14. und 15. Jahrhunderts,* a cura di Karl Kügle e Lorenz Welker,

alcuni esigui esempi, la paternità dei testi francesi in questione resta un'incognita, e ciò costituisce un importante punto di divergenza con la tradizione italiana, che può invece vantare un buon numero di poesie attribuite o attribuibili con certezza.[135] In linea di massima si può dire che il retaggio intertestuale dei testi francesi di cui ci si occuperà in questa sede riconduce principalmente ai seguenti repertori poetici e letterari:

(1) il *corpus* poetico-musicale di Guillaume de Machaut, che svolge un indiscutibile ruolo di *exemplum* nella sua ben nota e celebrata doppia veste di musico e poeta;

(2) le poesie appartenenti allo stesso repertorio tardoarsnovistico, frutto di un persistente atteggiamento autoreferenziale che si verifica sia tra autori appartenenti alla medesima generazione sia in termini di filiazione, e all'interno del quale i testi musicati da compositori ritenuti 'autorevoli' (tal è il caso delle note ballades di Filippotto) riscuotono un maggiore successo citazionale;

(3) la produzione poetica di altri celebri poeti del tempo, come Eustache Deschamps (**Ch**) e Christine de Pizan (una occorrenza in **Luc**, in un brano non propriamente qualificabile come arsnovistico, ma presente in una silloge del repertorio);

(4) l'ingente tradizione epica e lirica di matrice oitanica dei secoli precedenti, con cui tratti immediati di continuità sono stati riscontrati nel nostro repertorio;[136]

American Institute of Musicology, Münster 2009, pp. 195-219; THOMAS PERSICO, Color *e intertestualità nella* ballade Beauté parfaite et bonté sovraine*: l'intonazione di Antonello da Caserta,* «Philomusica on-line», XIV, 2015, pp. 1-21; YOLANDA PLUMLEY, *Citation and Allusion in the Late 'Ars Nova': The case of 'Esperance' and the 'En attendant' Songs,* «Early Music History», XVIII, 1999, pp. 287-363; ID., *The Art of Grafted Song: Citation and Allusion in the Age of Machaut*, Oxford University Press, New York 2013; ID., *Playing the Citation Game in the Late 14th-Century Chanson,* «Early Music», XXXI/1, 2003, pp. 22-39; ANNE STONE, *A Singer at the Fountain: Homage and Irony in Ciconia's* 'Sus un fontayne', «Music & Letters», LXXXII/3, 2001, pp. 361-390. ID., *Machaut sighted in Modena*, in *Citation, Intertextuality and Memory in the Middle Ages and Renaissance: Text, Music and Image from Machaut to Ariosto,* a cura di Yolanda Plumley, Stefano Jossa e Giuliano di Bacco, Liverpool University Press, Exeter 2011, (Exeter Studies on Medieval Europe), pp. 170-189; REINHARD STROHM, *Filippotto da Caserta ovvero i francesi in Lombardia,* in *In cantu et in sermone: A Nino Pirrotta nel suo 80° compleanno.* a cura di Fabrizio Della Seta e Franco Piperno, Olschki, Firenze 1989, pp. 65-74.

[135] Un buon riassunto si trova in LAUREN MCGUIRE JENNINGS, *Senza vestimenta: The Literary Tradition of Trecento Song,* Routledge, New York 2014, pp. 203-211.

[136] Si veda ad es. M. S. LANNUTTI, *«Soufrir m'estuet», «En attendant»...* (in corso di stampa), dove la studiosa identifica tracce di continuità tra Thibaut de Champagne e la celebre ballade di Filippotto. A ciò si possono aggiungere, tra l'altro, i riferimenti al *Florimont* di Aymon de Varennes presenti nella ballade *Deus rois ont d'acort fait novele lie* (**Lon**, 46*v*).

(5) uno spazio sperimentale bilingue che agisce parallelamente a un riconosciuto bilinguismo musicale rispecchiando una ricercata commistione tra l'elemento francese e quello italiano sul piano linguistico, stilistico e formale, il quale appare essersi sviluppato nelle corti italiane settentrionali, di orientamento politico-culturale filofrancese ma non per questo insensibili ai modelli insigni della tradizione italica (Dante e Petrarca *in primis*).[137]

Uno dei principali ostacoli alla ricerca nel campo della poesia per musica in francese trascritta e, almeno in parte, prodotta in Italia a cavallo fra Tre e Quattrocento è la difficile caratterizzazione del sistema linguistico presente in tali testi. In mancanza di strumenti lessicografici appropriati che aiutino a determinare le specificità delle poesie in oggetto da una prospettiva statistica ampia, la musicologia si è dovuta affidare a banche dati, dizionari e lemmari del francese medievale che, pur essendo utilissimi in sede esegetica, tralasciano in linea di massima il problema della varietà regionale così come si presenta in **Mod** e negli altri testimoni antologici della tradizione polifonica, perlopiù di manifattura italiana. Difatti, strumenti di ricerca digitale di pregio come DMF, DEAF, RIALFrI, ecc. - i cui *database* coprono un arco cronologico ampio e alloggiano ingenti quantità di testi - non prendono in considerazione, per il momento, le poesie della tradizione arsnovistica oltre Machaut. Una simile situazione si riscontra negli studi di dialettologia e lessicografia regionale storica, incentrati principalmente su repertori di testi estranei al *corpus* qui riferito sia dal punto di vista della cronologia che delle tipologie testuali esaminate.[138] Come è facile intuire, questo vuoto metodologico diviene particolarmente frenante al momento di approfondire le indagini sul nostro repertorio nei campi dell'intertestualità, del *text underlay* e del rapporto poesia-musica in generale.

[137] Coniato da Alberto Gallo, il concetto di «bilinguismo musicale» è stato recentemente ripreso e approfondito da Maria Caraci Vela: «A well-documented and important fact that musicologists have not yet thoroughly considered is that two distinct tendencies coexisted in the secular polyphonic repertoire in Italy at the turn of the 15th century, as shown by the theoretical thought of Prosdocimus and the music of Bartolino, Paolo, Zacara, Antonello, Ciconia, Matteo, and others. On the one hand, a remarkable *active reception* of notational and compositional French models exists, and on the other hand there is a determination to reassess a musical background that is *consciously perceived* as alternative, peculiar, and 'Italic'». (M. CARACI VELA, *Pavia Viscontea,* in corso di stampa). Cfr. GALLO ALBERTO, *Bilinguismo poetico e bilinguismo musicale nel madrigale trecentesco,* in *L'Ars Nova Italiana del Trecento*, IV, a cura di Agostino Ziino, Centro di Studi sull'Ars Nova italiana, Certaldo 1978, pp. 237-244.

[138] Una visione d'insieme e una bibliografia aggiornata sulle sfide e le condizioni attuali della ricerca nel campo lessicografico e dialettologico in relazione al medioevo si trova nel volume *La régionalité lexicale du français au Moyen Âge,* a cura di Martin Glessgen e David Trotter, Éditions de Linguistique et de Philologie, Strasbourg 2016. Si vedano in particolare MARTIN GLESSGEN, *La régionalité lexicale au Moyen Âge : hypothèses, constats et perspectives* (*ivi*, pp. 1-35); FRANKWALT MÖHREN, *La régionalité dans le DEAF - historique et programme* (pp. 37-50); e, attinenti alla presente ricerca, GIOVANNI PALUMBO, *Quelques remarques sur l'intêret philologique des régionalismes : le cas de La chanson d'Aspremont* (pp. 301-327:315-317), e FABIO ZINELLI, *Espaces franco-italiens : les italianismes du français médiéval* (pp. 207-274).

Solo in tempi molto recenti la questione sembra aver destato curiosità nella letteratura musicologica del settore. Tra i casi esigui in cui l'argomento è stato toccato vanno innanzitutto nominati il commento all'edizione facsimilare del codice di Chantilly e il successivo volume legato allo stesso progetto.[139] Entrambi i libri costituiscono la prima (e tuttora l'unica) fra le pubblicazioni del genere ad offrire contributi puntuali in questa direzione, per mano di Gilles Dulong, Agathe Sultan, Maricarmen Gómez e Yolanda Plumley.[140] Nelle restanti edizioni facismilari di codici arsnovistici la trattazione dei problemi linguistici del francese rimane perlopiù marginale, quando non totalmente assente.[141] Spostando l'attenzione sulle edizioni critiche del repertorio, i dati restano egualmente poco incoraggianti. Da un lato, i fondamentali sforzi editoriali del secolo scorso, segnatamente CMM e PMFC, dai meriti incontestabili, trascurano spesso la questione, offrendo solo di rado spunti e osservazioni al riguardo.[142] Dall'altro lato, indagini come quelle realizzate dai membri del gruppo PIT (Università degli Studi di Pavia-Fondazione Franceschini) danno conto di notevoli progressi in questa direzione, ma mancano ancora iniziative ad ampio raggio che affrontino con ugual rigore metodologico un più alto numero di testi del *corpus* tardo-arsnovistico francese. Il progetto recentemente avviato dal titolo *European Ars Nova - Multilingual Poetry and Polyphonic Song in the Late Middle Ages* (ERC Advanced Grant) diretto da Maria Sofia Lannutti, che riunisce musicologi e filologi delle Università di Firenze e Pavia e della Fondazione Franceschini è senz'altro

[139] Chantilly, Bibliothèque du Musée Condé, MS 564, Edizione facsimilare a cura di YOLANDA PLUMLEY – ANNE STONE, *Chantilly Codex, MS 564,* 2 voll., Brepols, Turnhout 2008;YOLANDA PLUMLEY-ANNE STONE, *A late medieval songbook and its context : new perspectives on the Chantilly Codex (Bibliothèque du Château de Chantilly, Ms. 564),* Brepols, Turnhout 2009.

[140] GILLES DULONG - AGATHE SULTAN, *Nouvelles lectures des* chansons notées *dans le codex Chantilly*, in *A Late Medieval Songbook...,* pp. 95-114; Maricarmen Gómez, *French Songs in Aragon de Terence Scully révisé*, *ivi*, pp. 245-261; Y. PLUMLEY, *Introduction*, in *Chantilly, Bibliothèque...,* pp. 74-80.

[141] L'edizione facsimilare di **T.III.2** discute fugacemente il francese di *Le temps verra tant toust* di Zacara (AGOSTINO ZIINO, *Il Codice T. III.2, Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria,* LIM, Lucca 1994, pp. 32 e 54. Stone menziona la possibile esistenza di antigrafi piccardi per alcuni dei testi musicati da Matteo (A. STONE, *Il codice...*, p. 41). Per quanto riguarda il codice **Luc** l'edizione dei testi poetici eseguita da Pirrotta ed Ettore Li Gotti opera essenziali interventi emendativi e integrativi sui testi francesi, senza però commentare nel dettaglio la loro «patina dialettale», che viene per lo più preservata: N. PIRROTTA-E. LI GOTTI, *Il Codice di Lucca: II. Testi letterari,* «Musica Disciplina», IV/2, 1950, p. 111. ETTORE LI GOTTI, *Per la biografia di due minori musicisti italiani dell' 'Ars Nova',* in *Restauri trecenteschi,* Palumbo, Palermo 1947, p. 98 tratta le caratteristiche fonetiche ed ortografiche dello scriba principale di **Luc**, argomento accennato altrove da Pirrotta e Suzanne Clercx. Vi si trova un riassunto in JOHN NÁDAS-AGOSTINO ZIINO, *The Lucca Codex,* LIM, Lucca 1990, p. 34. Kurt von Fischer segnala influenze piccarde in **Reina** (KURT VON FISCHER, *The Manuscript Paris, Bibl. Nat., Nouv. Acq. Frç. 6771 (Codex Reina = PR)*, «Musica Disciplina», XI, 1957, pp. 46-47. Infine, Karl Kügle fa puntuali considerazioni linguistiche nella sua sintesi delle mani intervenenti nella copiatura **di J.II.9:** ISABELLA DATA, KARL KÜGLE e AGOSTINO ZIINO, *Il Codice J.II.9,* LIM, Lucca 1999, pp. 29-31.

[142] Vale la distinzione già fatta tra i volumi pubblicati da Willi Apel, corredati di trascrizione ed edizione dei testi poetici, e quelli della serie successiva (PMFC). Difatti, Apel1 (p.15-17) segnala i tratti piccardo-valloni di alcuni testi èditi nel volume.

un'iniziativa unica in questo senso, che promette ottimi risultati per il futuro.[143] Al di fuori di tali iniziative i contributi sull'argomento restano, sino a oggi, pochi e sono tutti di carattere generale. David Fallows, in uno scritto ormai datato, aveva presentato una sua visione del problema, ricollegando la prassi della produzione polifonica e la copiatura di testi francesi in Italia intorno al 1400 alla massiccia tradizione letteraria e lirica dei secoli precedenti. Lo studioso è tra i primi a indagare il rapporto tra il consumo di cultura francese nelle corti italiane del tardo medioevo, l'analisi statistica della polifonia profana in francese, i mutamenti nelle abitudini di ascolto e nella qualità dei testi francesi trascritti nella penisola nei primi decenni del quindicesimo secolo.[144] Reinhard Strohm ha richiamato l'attenzione sulla provenienza nord-europea degli antigrafi di determinate raccolte musicali italiane - come ad esempio il primo fascicolo di **Reina**, prodotto in Veneto sul volgere del secolo e contenente, com'è noto, un brano in lingua fiamminga - e sugli aspetti linguistici legati a questo fenomeno.[145]

Per quanto lo scenario dei contributi appena esaminati sia incompleto e disomogeneo, i quesiti che emergono sono per lo più sempre gli stessi e riguardano (1) il retroterra linguistico degli esemplari e degli antigrafi e le loro possibili origini geografiche, (2) il ruolo e l'ipotetica collaborazione tra musicisti e poeti nella creazione e nella trasmissione di tali testi, (3) la lingua dei poeti *versus* la lingua dei copisti. Tenendo presenti queste linee di indagine, si procederà nelle prossime pagine a una descrizione linguistica sintetica dell'operato dello scriba del codice di Modena, mentre questioni afferenti, nello specifico, all'allineamento tra parola e musica saranno affrontate nel capitolo terzo, con particolare attenzione ai brani attribuiti al compositore perugino.

La provenienza nord-italiana del copista di **Mod** è un dato piuttosto sicuro; ciò emerge dalla fisionomia dei testi che trascrive ma anche dalle sue annotazioni personali sui fogli di guardia, illustrate sopra. In questa sede, come si è già avuto modo di vedere, si condivide il parere generalmente espresso dagli studiosi, secondo i quali l'intero manoscritto sarebbe stato eseguito da un singolo copista che trascrisse testo e musica in momenti diversi della sua vita. Si ricorda a questo proposito quanto scritto da Anne Stone nel commento al facsimile di Mod:

[143] La presentazione del progetto ERC ArsNova è disponibile all'indirizzo https://bit.ly/2nAW0vn (consultato il 3 settembre 2019).

[144] DAVID FALLOWS, *French as a courtly language in fifteenth-century Italy: the musical evidence,* «Renaissance Studies», III/4, 1989, pp. 429-441.

[145] REINHARD STROHM, *The Rise of European Music...,* p. 75, e ID., *Music in Late Medieval Bruges,* Clarendon Press, Oxford, 1985. pp. 106-107.

> «several paleographers whose opinions have been reported by musicologists have assumed that Scribes II-IV and I/V were the same person, working at a different time with a different pen and a different conception of the elegance of the manuscript: the earlier layer was obviously planned as a rather elegant book, while the later layer was assembled as a more casual private collection».[146]

Il divario che separa il primo strato del manoscritto dal secondo in termini paleografici, linguistici e di *text underlay* rivela che il nostro scriba operò in due momenti ben distinti del suo percorso professionale e che la fase finale della sua attività, che corrisponde a una evidente svolta nella funzione e destinazione della raccolta, è contrassegnata dall'acquisizione di un notevole grado di *expertise*, il quale si rispecchia innanzitutto nel suo rapporto con i testi francesi. È lecito però notare che anche nel primo strato del manoscritto il grado di consapevolezza linguistica è tutto sommato alto e certamente maggiore rispetto a copisti di altre sillogi della tradizione il cui mancato dominio della *scripta* d'oltralpe crea spesso forti interferenze sul piano metrico e grammaticale. Tuttavia, i problemi di copiatura dei testi francesi che si presentano in **Mod** vengono di norma risolti in modo assai più soddisfacente nei fascicoli più tardivi, di fronte ad alcune notevoli perplessità ed ingenuità riscontrate in contesti analoghi nello strato precedente.

Dalla lettura comparativa dei testi francesi trascritti nei fascicoli interni e in quelli esterni scaturiscono le seguenti considerazioni:

(1) il panorama delle varianti lessicali e delle grafie alternative suggerisce una maggiore eterogeneità nella patina regionale dei testi trascritti in II-IV *versus* una progressiva standardizzazione nell'uso del francese in I-V, che va di pari passo con una padronanza della lingua indubbiamente superiore da parte di chi copia e con una maggiore cura per i dettagli del *text underlay*;

(2) benché, apparentemente, la disponibilità di esemplari affidabili e completi dei testi poetici sia stata limitata per una parte delle composizioni francesi in II-IV, i brani di Matteo ivi riprodotti sembrano essere tra i più penalizzati, a giudicare dalla varietà di soluzioni spesso insoddisfacenti avanzate dal copista.

[146] A. STONE, *Il codice...,* pp. 52-54:

Soffermandoci sul primo punto, è opportuno ribadire che la descrizione del lessico nelle composizioni francesi dei fascicoli centrali va eseguita con le dovute cautele, in ragione degli ostacoli metodologici sopra rammentati. Detto ciò, si osserva che, parallelamente alla presenza di lezioni per le quali più di una spiegazione è plausibile, pervadono i fasc. II-IV forme lessicali qualificabili con certezza come forme settentrionali, cosiddette piccarde, delle quali invece non vi è praticamente traccia nei fascicoli esterni.[147] Esse possono essere distinte come:

- dittongazioni *o* → *ou* (*voutre*, *doune, houme*);[148]
- palatalizzazioni *c/s* → *ch* (*sench*, *chi, ichi,* desinenza lat. *-entia* in *-enche/anche*);[149]
- mantenimento della velare /k/ iniziale dinanzi ad /a/ (*cascuns, castel, canson, canteray*) laddove il francese di area parigina predilige la forma palatalizzata;[150]
- esito di /a/ libera in *e* (*ey, ei*): lat. GRA-* → pic. *grei* (*greygnour, greis*) qualora il fr. privilegia *gri/grie*;[151]
- geminazione *ch* →*cch* (*facche, sacchies, secchier*);[152]
- assorbimento di [e] atona *per-=>pr-* (*prilleus*);[153]
-

A una categoria diversa sembrano invece appartenere alcune palatalizzazioni riscontrabili ovunque nella tradizione come grafie alternative (*douchour*, *douche*, *merchi*) e alcuni casi di metatesi (*vretu*)[154] così come il più sfuggente e trasversale fenomeno delle geminazioni e degeminazioni (ad eccezione di quello appena accennato, che è raro), il quale può essere fortemente condizionato da motivazioni paleografiche. Quest'ultima osservazione risulta particolarmente valida per la stesura

[147] L'identificazione delle forme piccarde medievali è un'operazione di per sé estremamente delicata, vista la complessità della tradizione di questi testi, circolanti e forse anche concepiti in ambienti in cui la lingua francese, ancor ben lontana da ogni standardizzazione, si costituisce come un sistema subordinato rispetto all'italiano e destinato a puntuali funzionalità sociali, amministrative e culturali. Per l'analisi si è fatto ricorso alla letteratura di carattere generale (manualistica e dizionari) e a contributi specifici sul piccardo; sì è inoltre tenuto conto degli sviluppi successivi della lingua, dal *moyen picard* al dialetto contemporaneo.

[148] GAP, pp. 83-84.

[149] GAP pp. 91-93, 130, 132. La desinenza è assente in *Ma douce amour* di J. de Janua (27*v*), dove vi sono però numerosi altri tratti settentrionali.

[150] GAP, pp. 85, 93, 95, 130, 132.

[151] SERGE LUSIGNAN, *Essai d'histoire sociolinguistique: le français picard au Moyen Âge*, Classiques Garnier, Paris 2012, p.182; GAP pp. 47, 89-90.

[152] DAWSON ALAIN, *Variation phonologique et cohésion dialectale en picard: Vers une Théorie des Correspondances Dialectales,* thèse doctorale, Université de Toulouse II-Le Mirail, 2006, p. 169-171. Per il problema della periodizzazione si rinvia alla lettura di DAWSON, *op.cit,* e di JEAN-MICHEL ELOY, *La constitution du picard : une approche de la notion de langue,* Peeters, Louvain-la-Neuve 1997, pp. 70-73.

[153] GAP p. 91 (stesso esempio).

[154] GAP p.114. La forma non è esclusiva del piccardo, anche se il tratto persiste nel dialetto moderno. **Mod** l'attesta solo in *Par les bons* di Filippotto, laddove **Ch** e **Bov** leggono *vertu*.

di II-IV, in cui l'assiduo ricorso ai segni tachigrafici rende le lezioni più vulnerabili da questo punto di vista, dove possono verificarsi scempiamenti involontari.

f.	grafia II-IV	brano (compositore)	paragone con I-V
11r	*franchois*	*Franchois sunt nobles* (Egidius)	
12v	*castel, prilleus*	*Du val prilleus* (Antonello)	
13v	*sench*	*Notés pour moi* (Antonello)	
14v	*chi, franche, ichi*	*Fuions de chi* (Senleches)	
15v	*voutre*	*Sans vous ne puis* (M. de S. Johanne)	
25v	*voutre*	Sans nul penser (Anonimo)	
26v	*cascuns*	*De petit peu* (Machaut)	
27v	*voutre*	*Ma douce amour* (J. de Janua)	*courps* (Matteo, *Pour Dieu vous pri,* 41*r*)
27v	*sacchies, facche*	*Ma douce amour* (J. de Janua)	
28v	*nouble, voustre, canteray*	*Tres nouble dame* (Antonello)	*vostre* (Matteo, *Ne me chaut*, 48*r*; *Pour Dieu vous pri*, 41*r*); *canter* (Matteo, *A qui Fortune*, , 43*r*)
30v	*montret* (?)	*Tres douce regart*	
31r	*mourtel*	*Par les bons* (Filippotto)	
32*r*	*greygnour, lohume, desparanche, apparanche, speranche, assoufisanche*	*Le greygnour bien* (Matteo)	*acointance, gravance, vaillance delayance, obeissance, alliance* (Matteo, *Belle sans per,* 42*r*).
33v	*secchier, voutre*	*Le grant desir* (Matteo)	
38r	*doune*	*Dame souvrayne* (Matteo)	
38v	*greis*	*Helas merci* (Matteo)	
39v	*houme*	*En atendant esperance* (Senleches)	
40r	*plaisanche, gravanche*	*En atendant d'avoir* (Galiot)	(v. sopra)

Tabella 3. Forme settentrionali in Mod II-IV

Tra i vocaboli appena esposti in tabella si ravvisano casi che, in considerazione della loro posizione metrica, potrebbero essere riconducibili a una fase autoriale. Tal è il caso della forma *prilleus*, che chiude il primo emistichio della ballade di Antonello («Du val prilleus • ou pourpris de jeunesse») a f.12 in maniera più soddisfacente rispetto a **Reina**, dove la lezione *perileus* (con un *text underlay* anche diverso) rende irregolari sia l'emistichio che il *décasyllabe*. [155]

[155] La lezione dell'intero emistichio in **Reina** è «du ciel perileus». Le categorie metriche si discutono nel paragrafo 2.3.

Un caso notevole di convivenza tra forme piccarde e 'franciane' è il virelai *Ma douce amour et ma sperance* di Johannes de Janua (**Mod**, 27*v*), che sopravvive anche in due manoscritti letterari, uno oggi alla British Library (**Lon**, 3*v*)[156] e l'altro di ignota collocazione (***Visc**). Il confronto tra le lezioni dei manoscritti accessibili dimostra come in **Lon** non vi sia traccia dei tratti piccardi presenti nel testimone musicale.

Lon

1 Ma douce amour et m'esperance
2 Je vous creant de bon cuer vray
3 Que de ce qu'a vous fis fiance
4 Jusqu'a la mort bien atendray.

5 Et sans mentir aies certance
6 Qu'onques nule autre serviray

7 Je sui mis en vostre obeisance
8 Et tous iours mes ensi seray

9 Et vous saches bien sans doubtance
10 Quonques ne vous oblieray
11 Tant qu'en moi fache demorance
12 La rien quo*n*ques vi ne veray

1 ma sperance Mod **3** que vo*us* Mod **4** iusque a la mo*r*t Mod. **5** sa*n*s mentire Mod. **6** que onq*ue*s nulle Mod **7** voutre Mod **8** [mes] Mod **9** sacchies b*ie*n Mod **10** quonques Mod **11** que my facche Mod **12** quo*n*ques Mod

Tornando alla regionalità lessicale di **Mod**, a fianco alle forme piccarde si ritrovano, naturalmente, un certo numero di italianismi riconducibili, forse, al livello d'autore (*zentil*,[157] *sperance*). Invece, al retroterra linguistico e all'operato dello scriba sono più probabilmente ascrivibili la caduta e metatesi della *h*: *aute*,[158] *onohur, lohume,* (che scompaiono in I-V) e certe forme e risegmentazioni indubbiamente italiane (v. sotto). Inoltre, non sono poche le forme per le quali si può prospettare più di una soluzione. Tal è il caso delle preposizioni *par* e *pour*, che appaiono in maniera altamente fluttuante sia come *per* che come *pro* e *por*, fenomeno che si stabilizza altresì nei fascicoli seriori.[159]

[156] Il manoscritto è stato consultato nel mese di dicembre 2018.
[157] Antonello, *Dame zentil* (38*v*).
[158] 29*r*
[159] Si vedano in particolare *Courtois et sages* (35*r*) e *Le greygnour bien* (32*r*) di cui *infra*.

Meritano speciale attenzione le rare desinenze in *-ea* (*pensea, fumea, renomea, exmerea*), che si riscontrano unicamente nelle rime di *Le greygnour bien, Le grant desir* di Matteo e *Se vous n'estes* di Machaut (*nea, dounea, garredonnea*), tutte e tre copiate tra i ff. 32*r* e 34*r* di **Mod**. Che il copista conoscesse la forma *-ee* per ciascuno di questi (e di molti altri) participi femminili è facilmente verificabile nei fascicoli restanti.[160] È certamente più curioso l'atteggiamento che condusse lo scriba, in fase matura, a modificare la lezione dell'*incipit* del brano di Machaut nel richiamo del Contratenor (ad opera di Matteo?), trascritto a piè del f. 5*v* (*nee*), senza però ritornare sulla lezione del primo strato. Il vocalismo di *Se vous n'estes* nella versione di Modena presenta altre particolarità, che una collazione con i principali manoscritti musicali di Machaut può aiutare a mettere in luce:

Mod

1 Se vo*us* n'estes pour mo*n* gue*rre*don nea
2 Dame ma*r*vi vo doulz regard riant.
3 Jamays ne miert ioie garredonnea
4 Car per vous m'est la grief guerre dounea
5 Que mi fera mourir engerriant
Se vous n'estes pour mon gerredon nea
Dame marvi vo doulz regard riant.

1 uestes, mou MachC nee MachA MachB MachC MachE MachVg **2** dous MachA doulz MachB MachC MachE MachVg regart MachA MachB MachC MachE MachVg riaut MachC **3** Jamais, guerredonnee MachA MachB guerredõue MachC **4** m'est MachE miert MachA MachB MachC MachVg donnee MachA MachB MachC MachE MachVg **5** qui me MachA MachC MAchE q' me MachB MachVg morir MachA MachVg en guerriant MachA MachB MachE guerriaut MachC

Come si evince dal confronto, oltre ai già nominati, innovativi esiti in *-ea*, altri tratti di instabilità vocalica esclusivi di **Mod** sono *ga*rredonnea (v.3), *pe*r, *dou*nea (v.4), *que mi* (v.5), *ge*rredon (v.6). Mentre *per* e *que mi* sono ammissibili come forme italianizzate - cosa probabile anche per *g*a*rredonea*, tramite trascrizione fonetica - la lezione *dounea* sembra qui più plausibilmente motivata dalla paleografia che da un'ipotetica ascendenza settentrionale. Difatti, l'alternanza tra le grafie *n* e *u* (persistente in **MachC** per questo brano) si manifesta in modo trasversale nel nostro *corpus*, come si può osservare, ad esempio, in **Lon**.[161] Infine, per quanto riguarda la tradizione di *Se vous n'estes* nelle miscellanee arsnovistiche, va menzionata la versione mutila in **Pan**, dai marcati tratti italianizzanti e dalla metrica deficiente, e l'ancor più corrotta trasmissione del brano in **SL**,

[160] Fasc. I: *renomee* (7*r*), *honouree* (10*v*). II: *progeniee, esprovee, alteree* (11*r*); esmeree*, desiree, duree* (13*r*); *envenimee, foree* (14*r*); *destinee, avironee, dounee, estopee, tourblee* [sic], *alevee* (20*r*). Fasc. III: *honouree* (28*v*); *nee, trouvee, emprisonee* (30*v*). Fasc. V: *paree, contree, desiree, fermee, finee, alee* (42*r*); *enfortunee, destinee, nee, conturbee, dannee, duree* (42*v*), *paree* (45*v*).

[161] Basti pensare all'incipit del virelai musicato da Matteo (**Lon**, 20*r*) tràdito con la lezione *Ne me chaut nostre mauparler.*

contenente lezioni prive di senso. Tal è il caso della fine del v.1, dove si legge, non senza fatica, la successione *i-o-e-a?-g-a?,* in corrispondenza delle parole «guerredon nee».[162] Le condizioni del palinsesto non consentono una lettura integrale del testo, ma è senz'altro da notare che anche nel testimone fiorentino i problemi riguardino, appunto, il vocalismo.[163]

La situazione si prospetta diversamente nelle due *ballades* di Matteo tramandate in II-IV in quanto, in entrambi i casi, forme di matrice certamente settentrionale convivono con le desinenze *-ea*, già notate come distintive di questo fascicolo. In *Le greygnour bien* la lezione *lo hume* (v.1), si spiega solo come metatesi e dissimilazione di un piccardo *l'houme* (= *l'oume*),[164] così come le varianti *desparanche*, *apparanche*, *speranche*, *assoufisanche* sono con certezza ascrivibili al medesimo colore regionale. Per quanto riguarda *Le grant desir*, sono settentrionali le forme *voutre* e *secchier*, mentre la costruzione verbale *noystra*, dalla grafia atipica, è decifrabile solo alla luce del retroterra vocalico comune alle due ballade di Matteo. Infatti, sia *Le greygnour bien* sia *Le grant desir* condividono - pure in esclusiva nell'intera silloge - due soluzioni alternative per l'avverbio *ne* prima di vocale: (1) la comune contrazione (*n'a cure*, *n'ai en cuer*), (2) la dissimilazione italianizzante in *no*, dagli esiti metrici presumibilmente identici (*no imprent* e, appunto, *no ystra*). Non sembra dunque problematico intepretare tale *noystra* come forma privativa, soggetta a contrazione, della 3 persona del verbo *issir* = *n'istera*. (v. edizione). [165]

Le osservazioni appena riportate ci consentono di considerare le forme *-ea* come tratto distintivo del copista di **Mod** per i sopraelencati tre brani attribuiti a Matteo e a Machaut, apparentemente svincolate dalle forme settentrionali e non attestate altrove nella tradizione arsnovistica.[166] Emerge

[162] O più probabilmente «ioie guerredonnee», se si ipotizza una disposizione delle parole a doppio rigo.

[163] Qualcosa di simile può essere detto per l'incipit del rondeau *Hors sui ye bien de trestoute ma joye* (**Mod** 13r-12v, **SL** n. 179), che il testimone fiorentino tramanda abbastanza chiaramente come «[Hors] say biẽ de tres». La presenza del rondeau in SL è stata accertata da Michele Epifani, *Una caccia inedita dal codice di S Lorenzo: problemi e proposte esegetiche*, «Il Saggiatore Musicale», xxiv/2, 2017, p.157.

[164] Cfr. «donhour» in *Le grant desir* e *Sans mal penser* (25*v*).

[165] Questa è, peraltro, la soluzione avanzata nelle edizioni musicali. Per la grafia piccarda *istera* v. GAP, p. 131. Un'altra spiegazione per *noystra* potrebbe ritrovarsi nella forma alternativa *oissir,* attestata nella Chanson d'Audigier (v. OMER JODOGNE, *Audigier et la chanson de geste, avec une édition nouvelle du poème,* «Le Moyen Âge», LXVI, 1960, pp. 511-512).

[166] Tràdita priva di testo poetico in **Mod**, la ballade *Je la remire* (34*r*), confinante sia con *Le grant desir* che con *Se vous n'estes* sfrutta per l'appunto lo schema rimico *-ure* : *-ence*, e l'espressione «ne m'a en cure» (v.5), elementi condivisi con *Le greygnour bien.* Presupponendo un antigrafo comune che presentasse queste composizioni, forse il copista decise di non trascrivere le parole nell'attesa di un esemplare meno corrotto, supponendo che quello a sua disposizione presentasse, aggravati, gli stessi problemi delle altre composizioni.

così l'incognita sulle possibili motivazioni per l'uso di questa grafia e sulla sua compatta ed esclusiva ricorrenza, in sede di rima, nelle tre sopranominate composizioni, topograficamente vicinissime nel fascicolo IV. Il panorama si complica ulteriormente nel notare che *pansea* corrisponde alla forma letteraria italiana *pensea,* di rara occorrenza, ma attestata tra i più manifesti gallicismi del *Fiore* (sonetti de *La Vecchia,* CXLIV-CXCIV) dove convive con altri vocaboli di filiazione francese quali *trettutto, distrezza,* e *delittanza.* Categorizzata da Riccardo Viel tra i numerosi «gallicismi indotti direttamente» dal *Roman de la Rose*,[167] *pensea* è anche riportata da TLIO nella *Storia di San Gradale*, volgarizzamento toscano trecentesco dell'*Estoire de Sant Graal*, [168] insieme a *fumea*. Quest'ultima compare, a sua volta, nella versione volgare (1310) del *Regime du corps*, trattato di medicina di Aldobrandino da Siena.[169] L'impiego sistematico in sede di rima, all'interno di un nucleo di testi francesi regionalmente connotati, di forme non attestate (se non come gallicismi nella tradizione letteraria italiana) presuppone un certo grado di consapevolezza da parte di uno scriba che dimostra, altrove, di avere una padronanza medio-alta, e comunque sempre crescente, della lingua d'oltralpe. Che tali forme in *-ea* coesistano saldamente con altri tratti vocalici riscontrati solo in queste due ballade di Matteo (negazione *no + vocale*) ci porta a riflettere sulle possibili dinamiche di trasmissione dei brani. La questione ha fin troppe sfaccettature per essere risolta in questa sede. Vanno fatte ad ogni modo le seguenti considerazioni:

(1) in **Mod** IV si riscontrano numerosi altri problemi nei testi verbali di *Se doulz espoir* (31*v*),[170] *Amour m'a le cuer mis* (32*v*),[171] *Je la remire sans mensure* (34*r*),[172] *Courtois et sages* (35*r*),[173] *La grant*

[167] RICCARDO VIEL, *L'impronta del «Roman de la Rose»: I gallicismi del «Fiore» e del «Detto d'Amore»,* in «Studi danteschi», LXXI, 2006, p. 183.

[168] *La storia del San Gradale. Volgarizzamento toscano dell'Estoire del Saint Graal,* a cura di Marco Infurna, Padova, Editrice Antenore, 1999. La forma *pensea* compare anche e nella traduzione fiorentina (1363) del *Defensor pacis* di Marsilio da Padova (MARSILIO DA PADOVA, *Defensor pacis*, *nella traduzione in volgare fiorentino del 1363,* a cura di Carlo Pincin, Torino, Fondazione L. Einaudi, 1966).

[169] Zucchero Bencivenni, *«La santà del corpo». Volgarizzamento del Regime du corps di Aldobrandino da Siena (a. 1310) nella copia coeva di Lapo di Neri Corsini (Laur. Pl. LXXIII.47),* a cura di Rossella Baldini, «Studi di lessicografia italiana, XV, 1998, pp. 21-300.

[170] La specificazione del «clos», unica in **Mod**, e la mancanza nella parte A di una seconda riga di testo, che rende anomalo lo schema della ballade, fanno presumere diffetti di trasmissione.

[171] Asimmetrie metriche in doppio rigo risolte tramite ripetizione (si torna sull'esempio in §3.4).

[172] Il testo verbale è assente ad eccezione dell'*incipit*, il quale riporta la lezione «mensure», comune, in **Mod**, a *Le greygnour bien* e a *En un vergier clos par mensure* (f.18*v*, *unicum*). I testimoni **Reina** (f. 80*r*, testo completo) e **Pit** (127*v*-128*r*, solo *incipit*) leggono «mesure».

[173] Risegmentazione «ans rege», v. qui sotto.

beauté,[174] *Dame souvrayne*,[175] *Tel me voit et me regarde*,[176] la cui considerazione congiunta è essenziale per gettare nuova luce sulle particolarità del processo di copiatura del fascicolo;

(2) è ipotizzabile che le forme *-ea* fossero attestate solo in uno o in entrambi i testi delle ballades di Matteo e che lo scriba abbia proceduto ad uniformare le rime nel/nei brano/i restanti (molto probabilmente in Machaut), in modo da creare una maggiore coesione linguistica tra le composizioni vicine;

(3) inon si può escludere che il copista, e forse anche il poeta, abbiano attribuito un valore costitutivo a tali forme (compresa la forma *no* + vocale), quali italianismi manifesti.

Tornando ora alle generalità del francese nel manoscritto di Modena, si evincono determinati passaggi erronei che tradiscono puntuali incomprensioni linguistiche dell'antigrafo da parte dello scriba. I versi 4-6 di *Courtois et sages* (Egidius) compaiono così in **Mod** e in **Reina**:

	Mod (35*r*)	**Reina** (54*r*)
4	mis est **ans rege** de benediction	mis est en siege de benediction
5	Estre do*n*ne a tous en union	Estre done a tous en union
6	**mis et tredure nel** puet per droyture	nulz *con*tradire ne le puet p*ar* droiture

In **Mod**, il primo passaggio corrotto («ans rege») è situato a cavallo tra il primo e il secondo rigo della pagina, e ciò suggerisce che l'antigrafo presentasse una gestione più efficace dello spazio orizzontale, situazione paragonabile alla già accennata ballata di Landini *Se pronto non serà* del secondo fascicolo. Il nonsenso creato da tale risegmentazione rivela il grado di disattenzione dello scriba in questa occasione. Nel secondo caso («mis et tredure nel») si tratta con ogni probabilità di una lettura equivoca del *jambage* 'nu' (sommata possibilmente ad una *l* di modesta lunghezza, o abbreviata) e di un tipico segno di abbreviazione *con-* (cosiddetto 'c *conversum*') male interpretato.[177]

[174] Lezione «redand», *text underlay* dei vv. 3-4.
[175] V. §3.4.
[176] Lezioni «arams» (v.4), «souvent on» per «savent ou» (v.5, Apel), «du» (v.8), irregolarità nel *text underlay* di v.10.
[177] Il passaggio corrotto finisce con la lezione «tredure», forse ispirata a una forma aggettiva.

Altri esempi sono offerti dall'anonima ballade *Amour me fait desirer* (29r), su cui nuovamente **Reina** (57v) apporta chiarimenti. A v.6 Modena presenta la lezione «En no*m* d'ami **laus** n*u*l dangier po*r*ter», mentre in **Reina** si legge chiaramente «sans». Come già ricordato sopra, questo errore (che mette a repentaglio il senso del verso) ha motivazioni paleografiche, essendo le grafie della *s* alta e della *l* facilmente scambiabili. Inoltre, il senso del refrain della stessa ballade, interamente costruita intorno al noto argomento cortese del 'merito di amicizia', viene compromesso dalla lezione «**se pourter noy** d'amy» in **Mod**, tramite assimilazione con l'immediatamente precedente «sopourter» (entrambi regionalmente connotati). Nella stessa direzione, lo scambio erroneo di «nom» (giusto in **Reina**) per «noy» (ingenuo italianismo?) è forse prodotto dall'esitazione causata da un temuto *saut de même au même*:

Car avis m'est pour ama*n*t **sopourter**
Noble chose est **sepourter no**y d'amy

Del resto, la tradizione del refrain sembra essere di per sé alquanto instabile, vista la riorganizzazione della rima in **Reina**:

«Noble chose est de porter nom d'amy» (stanza 1)
«Noble cose e*st* no*m* d'ami porter» (stanza 2, *residuum*)

Un ultimo caso si ritrova in *De toutes flours* di Machaut (f.25*r*). **Mod** presenta a v.6 la lezione «sa colour e*t* **son dorus**», spiegabile come risegmentazione di *s'oudours* a cui si sovrappone l'alternanza *u/n* e la metatesi per scioglimento equivoco del triplo *jambage* «ur».

La disamina di questa casistica offre uno strumento metodologico valido sia nel campo analitico sia in sede editoriale: essa consente di osservare sotto la lente l'operato dell'amanuense e il rapporto dialettico che egli stabilisce di volta in volta con il sistema linguistico che copia. Come si avrà modo di vedere nel prossimo capitolo, tali osservazioni si sono dimostrate spesso utili nell'esegesi dei testi poetici in oggetto. Concludendo questa sezione si riporta un breve elenco delle varianti rinvenute nelle composizioni su testo latino ed italiano di **Mod** che, presentando anomalie rispetto al resto del manoscritto, possono offrire spunti per futuri orientamenti della ricerca:

f.	brano	lezione
4*v*	*Laurea martirii/Conlaudanda /Proba me* (Matteo)	*cripsti*
21*v*	*Et in terra* (Egardus)	*volumptatis* (C, T, Ct), *yelu* (Ct)
23*v*	*Patrem omnipotentem* (Zacara)	*bactixma* (C, T, 24*v*), *batixma* (Ct).
21*v*	*Et in terra* (Matteo)	*volumptatis* (C, Ct)
30*r*	*Inperial sedendo* (Bartolino)	*thexoro/thesoro, socto, quactro, dompne, dingno, iustitia, sarayn, Dactalus*

Tabella 4. Forme italiane e latine anomale in Mod.

2. I TESTI POETICI

2.1 Descrizione del repertorio

Il *corpus* delle opere in francese messe in musica da Matteo da Perugia è rappresentato da 10 rondeau, 8 virelai, 5 ballade e 1 canone, dei quali si proporrà in questa sezione una nuova edizione corredata di traduzione in italiano.

Si offre di seguito un elenco delle opere e della loro collocazione, con il sistema di numerazione utilizzato in questa sede:[178]

R1a *Par vous m'estuet languir et soupirer* (**Mod**, 10*r*)
R1b Soyes *par moy, mon amy gracieux* (**Mod**, 10*r*)
R2 *Plus lies des lies, plus joieux et plus gay* (**Mod**, 23*r*)
R3 *Helas, merci! merci pour Dieu merci* (**Mod**, 38v)
R4 *Pour Dieu vous pri haulte dame d'honour* (**Mod**, 41*r*)
R5 *A qui Fortune ne se vuelt amer* (**Mod**, 43*r*)
R6 *Se pour loyaulment servir on puist merir* (**Mod**, 43*v*)
R7 *Pour bel acueil suy je las deceu* (**Mod**, 44*v;* **Bern**, f. A)
R8. *Trover ne puis aucunemant confort* (**Mod**, 46*r*)
R9 *Jusques a tant que vous veray* (**Mod**, 48*v*)
R10 *Dame de honour plesant et gracieuxe* (**Mod**, z*r*)

V1 *Plus onques dame n'ameray* (**Mod**, 9*r*-8*v*)
V2 *Dame que j'aym sour toutes de ma enfance* (**Mod**, 10*v*-11*r*)
V3 *Dame souvrayne de beauté d'onour* (**Mod**, 38*r*)
V4 *Heylas que feray je mantenant* (**Mod**, 41*v*)
V5 *Belle sans per d'haulte dochour paree* (**Mod**, 42*r*)
V6 *Puisque je sui pour loyaulté tenir* (**Mod**, 44r-43v)
V7 *Helas Avril par ton doulz revenir* (**Mod**, 45*r*)
V8 *Ne me chaut vostre mauparler* (**Mod**, 48*r*; **Lon** 20*r*/*v*)

B1 *Le grant desir que j'ay du retourner* (**Mod**, 33*v*)
B2 *Le greygnour bien que Nature* (**Mod**, 32*r*)
B3 *Se je me plaing de Fortune j'ay droit* (**Mod**, 42*r*)
B4 *Puis que la mort tres cruelment a pris* (**Mod**, 7*r*-6*v*)
B5 *Pres du soloil deduissant s'esbanoye* (**Mod**, 16*r*)

C1 *Andray soulet au mielz que je pouray* (**Mod**, 40*v*)

[178] Alle presenti abbreviazioni si aggiungeranno, nel corso della trattazione, le sigle Ba1 (ballata *Già da rete d'Amor libera et sciolta*, f. 46*v*) e Ba2 (ballata *Serà quel zorno may*, f. 47*v*-48*r*).

Dal punto di vista degli argomenti trattati i 24 testi, che si allineano tutto sommato al resto della tradizione, possono essere così raggruppati:

- lontananza/partenza: R1, R7, R8, R9, R10, B1, V7
- servizio amoroso: R2, R6, V6, V4, V5
- biasimo dei maldicenti: R4, V8
- supplica, *merci*/*pitié*: R3, V3, V2
- celebrazione di personaggi nobili: R5, B3, B4, B5

Casi interessanti all'interno del *corpus* sono i V1 e V6 (compianti dell'amante *deslié* che maledice le figure di Fortuna e della stessa dama tramite forti imprecazioni), e il R1 (che si ricollega alla ricca tradizione arsnovistica di rondeaux politestuali con risposta della donna).[179] È altresì degna di menzione la presenza pervasiva del biasimo di Fortuna, *topos* comune a R1a (v.5) R1b (v.6) R5 (vv.1-2), R8 (vv. 7-8), R10 (vv. 7-8), V2 (v. 7), V6 (vv. 11-14), V7 (v. 9), B3 (vv.1-2), B4 (v. 3).[180] La riflessione musicale e meta-musicale è anche presente tra i nostri componimenti. Il canone *Andray soulet* è corredato da un testo poetico che, nonostante sia stato distribuito sotto le note, non indica le parole da intonare ma offre invece le istruzioni per l'esecuzione della linea melodica a più voci. Il testo poetico della B1 (*Le greygnour bien*) si rifà invece alla cospicua tradizione tardo-arsnovistica dei brani che criticano gli eccessi retorici di poeti e musici sfruttando meccanisimi autoriflessivi.[181]

2.2 Intertestualità

Non priva di ricadute musicali, l'intertestualità poetica nei brani di Matteo presenta alcune particolarità che vanno segnalate tenendo in mente quanto già accennato nel capitolo precedente. Anne Stone ha appurato che l'*incipit* della già discussa B3 è un innesto assai virtuosistico delle prime battute di due ballade di Machaut: *Se je me plaing, je n'en puis mais* e *De Fortune me doy plaindre*

[179] Esempi di rondeaux con risposta della dama sono *Dame vailans de pris et de valoir* (**Reina**), *Dame doucement trait* (**Ch**), e il paradigmatico *Tres doulz amis, tout ce que proumis t'ay / Ma dame, ce que vous m'avez proumis / Cent mille fois* (Ch, f. 17*v*), oltre a *Puisque Amours voelt/Merci amours* (**Sie36**, f. 26*v*).

[180] Altre allegorie sono *Bel Acueil, Destin, Desir, Diex/Dieu*, e *Douche Dame.*

[181] NIGEL WILKINS, *The Late Mediaeval French Lyric: with Music and without*, in *Musik und Text in der Mehrstimmigkeit des 14. und 15. Jahrhunderts*, Vorträge des Gastsymposions in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel 8. bis 12. September 1980, a cura di Ursula Günther e Ludwig Finscher, Bärenreiter, Kassel-Basilea-Londra 1984, p.161.

et loer (v. §3.5).[182] Alla luce delle considerazioni generali già svolte sulle dinamiche intertestuali nel repertorio, è naturale riscontrare echi di Machaut in modo assai ricorrente nel resto del *corpus* di Matteo, occasionalmente mediati - sul doppio binario della musica e della poesia - da compositori celebri della generazione precedente al perugino (Filippotto da Caserta *in primis*).[183] Parallelamente a citazioni e reminiscenze di Machaut, di Filippotto e di altri poeti e musici del tempo, alcuni dei testi in oggetto si riallacciano alla corrente del bilinguismo poetico-musicale, esperimento che giunge a coinvolgere nel gioco compositivo e intertestuale elementi linguistici, stilistici e formali di matrice italiana e francese.[184] La complessità che deriva da tali commistioni è un tratto intimamente collegato alla *subtilitas* che deve ancora guadagnare uno spazio di riflessione in sede musicologica; la contaminazione fra le due tradizioni letterarie e musicali appare come un fenomeno quasi inevitabile all'interno di ambienti culturali che producono e consumano poesia e polifonia in francese e in italiano. *Le greygnour bien*, capolavoro della notazione *subtilior* ed esempio eclatante di autoriflessione poetico-musicale, costituisce indubbiamente un caso enigmatico di commistione con modelli italiani, a giudicare dall'inconsueto impianto eptasillabico (scelta che si discosta dalle altre ballade di Matteo tràdite in **Mod**, tutte di base decasillabica) e dallo schema della rima, che assomiglia più a un sonetto minore (dalle terzine atipiche) che non a una ballade. Infine, il testo non è estraneo al pervasivo gioco intertestuale che coinvolge Machaut e i suoi mediatori. Come è già stato accennato in precedenza, *Le greygnour bien* e *Le grant desir* costituiscono un binomio simbiotico nel fascicolo quarto di **Mod**, accomunati dalla presenza di peculiarità linguistiche (tra cui le forme in *-ea*, tramandate anche in *Se vous n'estes*) e topograficamente vicini nella trascrizione. Nel passaggio alla sfera intertestuale tale simbiosi impegna ugualmente sia il virelai *Je la remire sans mensure* (34*r*) sia la celebre *En remirant* di Filippotto, tutte e 4 le composizioni tràdite in **Mod** IV. Innanzitutto, come nota Memelsdorff, *Le grant desir* di Matteo è filiazione diretta di *Le grant desir* di Machaut (Lo 22):[185]

[182] A. STONE, *Machaut sighted in Modena*, in *Citation, Intertextuality and Memory in the Middle Ages and Renaissance: Text, Music and Image from Machaut to Ariosto,* a cura di Yolanda Plumley, Stefano Jossa e Giuliano di Bacco, Liverpool University Press, Exeter 2011, (Exeter Studies on Medieval Europe), pp. 170-189.

[183] A questo proposito si discuteranno nel capitolo successivo nuovi spunti analitici riguardo il R2 e il R8.

[184] La convivenza e la distinzione tra gli aspetti della cultura percepiti come puramente 'italici' e quelli che, invece, derivano dalla coltivazione di un gusto filofrancese è un argomento spinoso e, spesso fuorviante. La trattazione sino ad oggi più approfondita del problema si ritrova nel già nominato contributo di MARIA CARACI VELA, *Pavia viscontea...*, (in corso di stampa).

[185] P.MEMELSDORFF, *Le grant desir...*, 56-58, 73-75 offre un'interessante riflessione sul primo verso: «Ob wohl Matteo in Machaut ein Vorbild an tonalem Reichtum bei rhytmischer Durchsichigkeit gesehen hat, dem er nacheiferte? Weshalb

Machaut (Lo 22)	**Matteo** (Mod, 33*v*)
Le grant desir que j'ay de repairier	Le gra*n*t desir que j'ay du retou*r*ner
devers la flour de toute creature	devers vous, ma douche dame de valour,
m'art et m'esprent et me fait tout sechier	fet tout mo*n* cuer fondre *et* secchier.
Et si m'a si mis a desconfiture	Ansi ma vie fenis de jour en jour
Que je n'ay mais force n'envoi seure	car vrayemant, belle dame d'*h*onou*r,*
Ne plus ne chant ainssi com je soloie	ta*n*t con ne voy voutre beaute exmerea
Quant je ne voy ma dame simple et coie	n'ystra mo*n* cue*r* de dolereux pansea.

Da quest'ultima riprende l'incipit, l'attacco del v.2 (che in Matteo risulta ipermetro, v. edizione), il v. 3 (*fait tout sechier = fet tout... secchier*), la proposizione avverbiale a v. 4 (et si = ansi), il primo emistichio di 7 (*quant je ne voy = tant con ne voy*). Proseguendo con la lettura si scopre inoltre che le rime *ardure : mesure : cure* sono comuni alla seconda e terza stanza di Machaut così come a *Le greygnour bien* e, in parte, a *Je la remire* (mutilo in **Mod**) e ad *En remirant*:

Machaut Lo 22 (stanze II e III)	**Matteo, *Le greygnour bien***	**Anon., *Je la remire* (Reina)**	**Filippotto, *En remirant* (stanze II e III)**
II,4 En acroissant ma langour et m'ardure	me[n]tre ye n'ai en cue*r* ardure.		II, 3 car se mon cuer devoit en grant ardure
II, 5 Si que mes cuers qui aimme outre mesure	prist en ly sens et mensure.	Gela remiray sans mesure	
III, 5 Ne je ne quier que joie ait de moy cure	E[t] pour tant, q*uan*t unz n'a cure	se la belle ne m'a en cure	III, 3se dieus e vous ne me prenez en cure
		2 las, dont je suy en aventure	III, 1 A vous me plains, car sui en aventure

Inoltre, *Le greygnour bien* e *Je la remire* hanno in comune la desinenza *-ence / ance* (dal colore settentrionale in Matteo):

Je la remire	***Le grant desir***
3 de porter la grief penitence	9 Mes il est grant desparanche
4 qui a pluseurs vient par meschance,	11 plus estre que en apparanche.
	13 entres bons soit en speranche
	14 s'il n'imprent assoufisanche.

È difficile credere che la forte dipendenza citazionale fra questi quattro brani sia un fenomeno scollegato dalla loro trasmissione congiunta nello stesso fascicolo, soprattutto tenendo presenti i richiami sonori (vocalici e melodici) tra i loro *incipit*, fenomeno che, peraltro, si verifica molto frequentemente nel manoscritto di Modena.[186] È immaginabile che al momento di comporre *Le*

veränderte Matteo den Schlus von Machauts Vers? Ob gar der Ersatz von "desir que j'ay de vous veoir" durch "desir que j'ay de retourner / ver vous" mit der Sehnsucht zurück zu den Auctoritates in Verbindung zu bringen ist?» (*ivi*, p. 75).

[186] P. MEMELSDORFF, *ivi*, pp.72-73 «Unmittelbar auf Le grant desir das anonyme Virelai in Form eines Rätselkanons Je la remire folgt, charakterisiert von 39 Mensurzeichen, aber arm an chromatischen Alterationem - wie um ein Gegenstück zu den grafischen und musikalischen Vertracktheiten von Le grant desir zu bilden. Nach Je la remire ist die Ballade von Filippo di Caserta En remirant eingetragen, eine Nachbarschaft, welche sich auch in *Reina* findet. Das Wortspiel "remire"

greygnour bien e *Le grant desir,* sul tavolo (reale o immaginario) del compositore/poeta vi fossero testimoni multistrofici delle ballades di Machaut e di Filippotto - o che esse fossero state già assimilate e immagazzinate nella sua memoria - insieme a qualche esemplare del virelai anonimo. Tuttavia, l'assenza del testo poetico di quest'ultimo e la mancata trasmissione dei *residua* di Filippotto in **Mod** rendono la compattezza intertestuale fra i quattro brani meno percepibile a prima vista. A questo proposito, però, è opportuno segnalare che la tradizione interrotta di ipotesti e ipertesti è un fenomeno che si verifica altrove nella silloge, e in Matteo in particolare. Basti pensare alla B4 *Puis que la mort*, compianto funebre il cui capoverso è mutuato dalla seconda stanza - mancante appunto in **Mod** - di *Fuions de ci* di Senleches, consolazione per la morte di Eleonora d'Aragona:[187]

Fuions de ci, Senleches (**Ch***,* 17*r*)	**Puis que la mort** (Matteo, **Mod**, 7*r*)
II, 2 Puis que la mort tres cruel et obscure	I, 1 Puis que la mort tres cruelment a pris

<u>*Costellazione* 'retour'</u>

Merita infine speciale menzione un fenomeno forse ricollegabile alla sfera dell'intertestualità autoriale, comune a buona parte dei virelais e dei rondeaux qui esaminati, al quale ci si riferirà di seguito come 'costellazione *retour'.* Tra le numerose modalità di *enjambement* che si riscontrano nel *corpus*, con vario grado di tensione sintattico-metrica, vi è un particolare tipo di accavallamento richiesto in modo costrittivo dalla sintassi che consiste nell'allacciamento del *demi-couplet,* del *couplet* e/o de la *tierce* al ritornello tramite una riflessione di tipo metapoetico.[188] Si vedano i seguenti esempi:

- "en remirant" scheint offensichtlich und wird übrigens durch die enge und überdeutliche Beziehung der beiden Texte bestätig».

[187] Una prima riflessione globale sulla fenomenologià intertestuale in **Mod** è stata presentata da chi scrive al Seminario Internazionale "Ars Nova tra Musica e Letteratura: temi e problemi di filologia e critica", Certaldo Alto, 16-17 dicembre 2016.

[188] Per lo studio dell'*enjambement* in fonti letterarie coeve si rinvia a PETER V. DAVIES, *Christine de Pizan's Use of Enjambement,* in *Christine de Pizan 2000,* a cura di John Campbell e Nadia Margolis, Brill, Leiden 2000, pp. 77-90, 308-315. Tra gli studi musicologici che riguardano questo aspetto si segnalano U. GÜNTHER, *Fourteenth-century Music with Texts Revealing Performance Practice,* in *Studies in the Performance of Late Medieval Music,* a cura di S. Boorman, Cambridge 1983, pp. 253-270; A. STONE, *The Composer's Voice in the Late Fourteenth-century Song: Four case Studies*, in *Ciconia, musicien de la transition*, a cura di Ph. Vendrix, Brepols, Turnhout 2003, pp. 169-194; ID, *Self-reflexive Songs and their Readers in the Late Fourteenth-Century,* «Early Music», XXI, 2003, pp. 180-193; VIRGINIA NEWES, *Writing, Reading*

R2

5 Car la douchour que dedens mo*n* cuer ay
6 m'ap*re*nt et vuet **que die sans fenir** :
1 ***Plus liés des liés...***

R3

5 Merci du las, merci du serf chaiti,
6 qui muert de mort **en disant sans sejour :**
1 ***Helas merci,*** *...*

9 flour fle*ü*rant de si tres noble odour
10 qu'en odourant languis et muir **et cri :**
1 ***Helas merci,*** *...*

V1 (stanze 2 e 3)

19 c'est contre ma volanté,
20 pourtant **chante sans delay :**
1 ***Plus onques dame ...***

27 qui m'envoye **a dir ce lay :**
28 ***Plus onques dame ...***

V4 (tierce)

11 ne son amour vueil point oblier,
12 **mon lay diray tout en soupirant :**
1 ***Helas, que feray je maintenant ?***

A fianco a queste modalità, si presentano casi in cui il richiamo al *retour* del refrain è esplicitato con una sintassi meno vincolante. Ad esempio, nel refrain, dove il riferimento avviene contemporaneamente al ritorno stesso:

V7

1 Hélas, Avril, par ton doulz **revenir**

Oppure in calce al *demi-couplet*, dove l'imminente ritorno del refrain è reso manifesto nel verso che lo precede. In questo esempio, la temporalità è ulteriormente sottolineata dall'aggettivo «brief»:

and Memorizing: The Transmission and Resolution of Retrograde Canons from the 14th and Early 15th Centuries, «Early Music», XVIII/2, 1990, pp. 218-234;

R10

11 Et co*m*bien la partie soit dolereuxe
12 je me co*n*fort de mon **brief revenir**.
1 *Dame d'honour plesant...*

La fenomenologia appena esposta si riallaccia al ben noto concetto di *circularité* proprio delle forme del rondeau e del virelai, con il quale poeti e musicisti si confrontano nell'atto creativo giungendo a volte a risultati assai virtuosistici.[189] La fitta ricorrenza di questa fenomenologia nella produzione del perugino è un elemento di peso al momento di interrogarsi sul possibile coinvolgimento del musico nella scrittura dei testi da lui intonati - ipotesi allettante che, per ora, non si può dimostrare con argomenti inconfutabili.

2.3 Osservazioni sulla metrica

I rondeaux musicati da Matteo sono tutti *quatrain* monostrofici del tipo 'abba', il più diffuso all'epoca, a eccezione di R7, che è un *sixain* 'abccba', e di R10, sempre 'abba' ma di cui **Mod** tramanda due strofe. Nei virelais si riconosce ancora lo spirito innovativo e ingegnoso con cui Machaut e (un po' meno) i suoi successori[190] si confrontano con la forma, e che viene contaminato occasionalmente dalla sperimentazione sul doppio fronte del bilinguismo (v. V3, V7 sotto). I virelais sono di norma monostrofici (V2, V4, V5, V6 e V7), eccetto V2, V8 (bistrofici) e V1 (tristrofico), e dalla struttura metrica molto variabile. Si riscontrano i seguenti schemi:

- due modelli per i *quatrain*: 'abba; cd' (V1, V8), 'abba; ab' (V4, V5);
- due varianti per i *sixain*: 'abccba; abc' (V2), 'abbbba; aac' (V7);
- un esempio di *cinquain*: 'aabba; aab (V6);
- un caso eccezionale di refrain distico, che è soggetto a influssi italiani: 'aa; b' (V3).

[189] Daniel Poiron parla di *encerclement*: «Le travail même du poète est donc circulaire: il tourne autour d'une idée centrale sans avoir la possibilité de se déployer selon les lois du discours. La seule logique à laquelle on fait appel est celle qui rattache le *conséquent* à l'*antécédent* [...]» (D.POIRON, *Le poète et le prince, Le poète et le prince: l'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orleans*, Presses Universitaires de France, Paris 1965, pp. 318-324:320).
[190] DANIEL POIRON, *Le poète et le prince...*, 326-329, 343-348.

Infine, per le ballades la situazione è stabile e conforme alle modalità di trascrizione riscontrate in ciascuno degli strati del manoscritto. B1 e B2, sono tràdite in forma monostrofica in II-IV, mentre B3, B4 e B5 (strato I/V) tramandano tutte e tre le stanze. Lo schema normativo della ballade arsnovistica 'ababbcc' è rappresentato in B1, B3 e B5, laddove B2 si rifà con ogni probabilità a una tipologia specifica del sonetto italiano, e B4 sfrutta un modello disposto a terzine di cui non sono stati riscontrati precedenti durante l'indagine.

Poiché si tratta di un repertorio tramandato quasi esclusivamente in *unicum* da un testimone musicale, il panorama della versificazione è particolarmente intricato ed eterogeneo. Un primo tentativo di categorizzazione delle caratteristiche metriche- imprescindibile in sede editoriale come in sede analitico-musicale - deve dunque tener conto di questa peculiarità. Come si avrà modo di osservare più oltre, la sola occorrenza che il *corpus* musicato da Matteo conta all'interno di una silloge letteraria (**Lon**) esemplifica abbondantemente tali criticità. La tassonomia qui proposta è, quindi, principalmente fondata sulla *facies* dei testi nella loro versione intonata, con l'unica finalità di trarre una visione metricologica d'insieme che possa fungere da fondamento per successivi interventi critici e sviluppi esegetici. La metodologia per la categorizzazione del *décasyllabe*, tipologia predominante nel repertorio, ha tenuto conto non solo della manualistica tradizionale,[191] ma anche dei princìpi proposti da Benoît de Cornulier per l'analisi del *Voir dit* di Machaut[192] e del lavoro eseguito da Alain Chevrier, in cui si evidenziano, inoltre, i meriti e i limiti di lavori teorici precedenti.[193] Nel tempo stesso, sono stati inglobati nell'analisi puntuali sviluppi della ricerca metricologica sull'opera poetica di Jean Froissart[194] e di Eustache Deschamps,[195] in parallelo a studi comparatistici sulla produzione francese di Geoffrey Chaucer[196] e di John Gower.[197]

[191] GEORGES LOTE, *Histoire du vers français,* vol. 1, Bolvin et Co., Paris, 1949; WILHELM THEODOR ELWERT, *Traité de versification française des origines à nos jours*, Klincksieck, Paris 1994.

[192] BENOIT DE CORNULIER, *Rime et répétition dans le* Voir Dit *de Machaut (vers 1-1365),* manoscritto disponibile sul sito https://bit.ly/2lZGo3K (consultato a maggio 2019).

[193] ALAIN CHEVRIER, *Le Décasyllabe à césure médiane. Histoire du taratantara,* Classiques Garnier, Paris 2011.

[194] PETER F. DEMBOWSKI, *Metrics and Textual Criticism: The Example of Froissart's Decasyllables*, «L'Esprit Créateur», XXVIII/1, 1987, pp. 90-100; DOMINIQUE BILLY, *Le décasyllabe rénové de Froissart*, «Romania», CXVII/467-468, 1999, PP. 506-544.

[195] IAN LAURIE, *Les amitiés métriques: Othon de Grandson et Eustache Deschamps,* in *Othon de Grandson, chevalier et poète,* a cura di Jean-François Kosta-Théfanie, Paradigme, Orléans 2007, pp. 123-136.

[196] STEVEN R. GUTHRIE, *Prosody and the Study of Chaucer: A Generatve Reply to Halle-Keyser*, «The Chaucer Review», XXIII/1, 1988, pp. 30-49.

[197] DOMINIQUE BILLY-MARTIN J. DUFFELL, *Le décasyllabe de John Gower ou le dernier mètre anglo-normand*, «Revue de linguistique romane», LXIX, 2005, pp. 73-95.

Come si evince nell'elenco che segue, i ventiquattro brani francesi di Matteo ammontano complessivamente a 344 versi; ciò esclude, naturalmente, i versi mancanti nelle composizioni mutile e le stanze aggiuntive che possano essere rimaste fuori dai manoscritti al momento della trascrizione.[198] In maniera coerente con il resto della tradizione arsnovistica, i *décasyllabes* costituiscono circa il 70% del totale, mentre solo sei versi presentano anomalie metriche che richiedono di puntuali considerazioni.

- *decasyllabes* 234 (68.1%)
- *octosyllabes* 47 (13.7%)
- *heptasyllabes* 28 (8.1%)
- *ennéasyllabes* 10 (2.9%)
- *hendécasyllabes* 10 (2.9%)
- *tétrasyllabes* 8 (2.3%)
- *pentasyllabes* 1 (0.3%)
- anomali 6 (1.7%)

È opportuno, dunque, concentrare l'attenzione sui decasillabi, che costituiscono la casistica maggioritaria e, come si vedrà, anche la più variata. Prendendo in considerazione la situazione delle vocali toniche, la posizione della cesura (segnata con il punto mediano), l'occorrenza di sillabe sovrannumerarie (in corsivo) e la presenza occasionale di sinalefe/cesura *enjambante* (trattino basso), si arriva a otto tipologie di decasillabo:[199]

Tipo 10 distribuzione 4 + 6

4 + 6 le grant desir • que j'ay du retourner
helas Avril, • par ton doulz revenir
j'ay de dolour • plus que dire ne say
quar sa nature_est d'haster nuit et jours

Tipo 10.1 distribuzione 4 + 6 con sillabe sovrannumerarie

4^{+1} + 6 le moment, l'heur*e*, • le lieu et le venir
4 + 6^{+1} car par li suy • griefment enfortune*e*

Tipo 10.2 primo emistichio 'femminile' + secondo emistichio 'maschile

[198] Ai fini statistici i versi del refrain nelle ballades multistrofiche sono stati conteggiati solo una volta.
[199] L'aggiunta dell'accento diacritico è mirata ad assicurare la corretta scansione del verso.

4^{+1} + 5 a qui Fortun*e* • ne se vuelt amer
hors suy de joy*e* • trist, et de deport
Dame souvrayn*e* • de beaute, d'onour

Tipo 10.3 distribuzione 6 + 4 *a maiore*

6 + 4 de la belle que tieng • et di sans per
déesse de beaute • vray sans fauser
que desir, souvenir • playndre_et lermir

Tipo 10.4 varianti sovrannumerarie del tipo *a maiore*

6 + 4^{+1} que mener me fasoit • vye yoyeux*e*
quant vous veoir ne puis • tres gracieuxe
6^{+1} + 4 douce dame joli*e* • et nuit et jour
6^{+1} + 4^{+1} et combien la parti*e* • soit dolereux*e*

Tipo 10.5 organizzazione 5+5 ('*taratantara'*) e sue varianti sovrannumerarie

5 + 5^{+1} je ne scay le quel • m'a plus conturb*ee*

Tipo 10.6 distribuzione 7 + 3

7 + 3 enginer ne me vueiliés • ne trufer

Tipo 10.7 schema 3^{+1} + 6 *à césure lyrique*

3^{+1} + 6 je ne treuv*e* • que tristesse_et dolour

3^{+1} + 6 $^{+1}$ vous poroy*e* • flour belle_et amoreux*e*
par un autre • mes mal suy asen*ee*

Tipo 10.8 posizionamento ambiguo della cesura

3 + 7^{+1} par l'effort • de Fortune que m'envi*e*
6^{+1} + 3^{+1} par l'effort de Fortune • que m'envi*e*

5 + 5 Amours tu m'as bien • joué d'un faulx tour
4 + 6 Amours tu m'as • bien joué d'un faulx tour

6 + 4 dont ye mouray d'amour • se Bon Secours
4 + 6 dont ye mouray • d'amour se Bon Secours

6 + 4 ne vient a moy de vous • tre noble flour
4 + 6 ne vient a moy • de vous tre noble flour

I dieci esempi di *hendécasyllabe* che si riscontrano nel *corpus*, sempre in compresenza del decasillabo, possono essere così tipizzati:

Tipo 11

5 + 6 si tres haulte don • come le nom d'amy

Tipo 11.1

7 + 4 se pour loyaulment servir • on puist merir

Tipo 11.2

4 + 7 Jugies a Mort • son faulx, t*ra*yt*re* decevoir

La tabella sottostante offre una panoramica delle categorie esemplificate così come si riscontrano nelle 24 composizioni di Matteo del codice musicale.[200] La lettura congiunta dei dati riportati in tabella e dei testi trascritti nell'edizione conduce alle seguenti prime osservazioni:

[200] Nelle osservazioni il R1a/b va conteggiato due volte.

Numero	Incipit	Q. versi	4	5	7	8	9	10	10.1	10.2	10.3	10.4	10.5	10.6	10.7	10.8	11	11.1	11.2	??
R1a	Par vous m'estuet	10						5	2		1	1				1				
R1b	Soyés par moy	10						5	5											
R2	Plus liés des liés	6						6												
R3	Hélas merci	10						9								1				
R4	Pour Dieu vous pri	10						8						1				1		
R5	A qui Fortune	10						3	4	1	1	1								
R6	Se pour loyaulment servir	10						2			2						1	3		2
R7	Pour Bel Acueil	15	3					9	1							2				
R8	Trover ne puis	10						3	3	1						1				2
R9	Jusques a tant	10			10															
R10	Dame d'honour	16						7	3		1	4		1	1					
B1	Le grant desir	7				1		2	3				1							
B2	Le greygnour bien	14			12	1														1
B3	Se je me plaing	19						8	7			2	1			1				
B4	Puis que la mort	30						20	5	1	1	1				2				
B5	Pres du soloil	19						6	8		1	1	1			2				
C1	Andray soulet	4						4												
V1	Plus onques dame	28			16	11														1
V2	Dame que j'aym	18	5	1				6	1		1							3	1	
V3	Dame souvrayne	10						5		2	2					1				
V4	Heylas que feray	12				2	10													
V5	Belle sans per	12							12											
V6	Puisque je sui	16						8	5			1				2				
V7	Helas Avril	18				2		9	2	1	1	1				1	1			
V8	Ne me chaut	20				20														
TOTALI		344	8	1	28	47	10	125	61	6	11	12	3	1	1	14	2	7	1	6

Tabella 5. Tipologie metriche nel *corpus* francese di Matteo da Perugia

- Nel manoscritto musicale soltanto cinque testi presentano isometria e isosillabismo perfetti: V5 (*douzain* di tipo 10.1), C1 (quartina di tipo 10), R2 (mutilo, tipo 10), R3 (tipo 10), R9 (ottosillabico);

- delle composizioni rimanenti, quelle a impianto decasillabico meritano speciale attenzione: all'interno di questo gruppo di testi i tipi 10 e 10.1 si percepiscono sempre come i più stabili, e non è un caso che tutti i capoversi si rifacciano senza eccezioni all'una o all'altra categoria.

- Le composizioni in decasillabi isometriche e anisosillabiche (R1a, R1b, R5, R8, R10, B3, B4, B5, V6) abbinano sempre il tipo 10 al tipo 10.1 e ad altri due o tre tipi, con la sola eccezione di R1b, che si limita ai due principali.

- Le composizioni eterometriche in decasillabi (R4, R6, R7, B1, V2, V7) includono l'endecasillabo in ben quattro casi su sei. Quest'ultimo si trova affiancato liberamente a decasillabi di ogni tipo ma anche ai metri minori (V3 e V7);

- l'eterometria strutturale si presenta in R7 e V2 (tetrasillabi), in V1 (alternanza tra ottosillabi e settenari), e in V7 (*ouvert/clos* conclusi in ottosillabi).

Da queste osservazioni generali emerge un panorama assai disomogeneo che presenta, però, elementi di stabilità nella scelta e nelle modalità di convivenza dei vari metri all'interno del singolo brano. Ulteriori approfondimenti metricologici non possono essere esauriti in questa sede, perché richiederebbero, tra l'altro, un confronto con altre centinaia di testi della tradizione arsnovistica, raramente disponibili in edizioni affidabili. Basti per il momento sottolineare che, tra i testi musicati da Matteo così come si presentano nel manoscritto musicale, i brani perfettamente isometrici e isosillabici esistono, ma sono ben lontani da costituire la norma, e che nei casi dubbi, come si rammenterà opportunamente in apparato, il rapporto tra verso e melodia tende a confermare tale tendenza. Da questo punto di vista, l'uniformità del sillabismo nei ms. poetici laddove i testimoni musicali presentano una marcata tendenza all'eterometria e all'anisosillabismo è un fenomeno che deve essere ancora studiato in profondità nel repertorio in oggetto e che non consente di trarre conclusioni affrettate sul piano della stemmatica, soprattutto tenendo conto delle distinte funzioni e finalità del manoscritto musicale rispetto alla raccolta di poesia lirica. La questione diventa ancora più spinosa quando si riconosce, insieme a Yolanda Plumley, che esistono elementi puntuali di

intertestualità per argomentare che la paternità dei versi, in buona parte delle composizioni di Matteo, possa essere ascrivibile allo stesso compositore, il quale stabilisce a sua volta (com'è, peraltro, sempre il caso) un rapporto dialettico con il testo che intona.[201] Nella prospettiva di un futuro approfondimento d'indagine, il *corpus* di Matteo costituisce un ambito di osservazione privilegiato per questi problemi, grazie alla quantità inusuale di brani superstiti e alla cura eccezionale con cui la maggioranza dei testi verbali sono stati trascritti in **Mod**. Sarà imprescindibile allora confrontarsi con il dilemma analogo che suscita la presenza diffusa, esaminati in precedenza, di regionalismi e di italianismi nei testi francesi musicati dal *peruscino.* La scelta ragionata, nella presente edizione, di non intervenire su buona parte di tali forme lessicali scaturisce da una prudente riflessione indotta dall'ipotesi (per ora non verificabile) che i testi poetici, almeno in parte, possano essere ascritti a Matteo e che un suo stretto collaboratore, sia da identificare con il copista principale di **Mod**.[202]

[201] Y. PLUMLEY, *Crossing borderlines: Points of Contact between the Late-Fourteenth Century French Lyric and Chanson Repertoires,* «Acta Musicologica», LXXVI/1, 2004, pp.9-10.

[202] Interessante a questo proposito la riflessione di GIOVANNI PALUMBO, *Quelques remarques sur l'intérêt philologique des régionalismes : le cas de la* Chanson d'Aspremont, in *La régionalité lexicale...,* pp. 315-316.

2.4 Edizione

In armonia con l'orientamento musicologico del presente studio, e osservando le considerazioni paleografiche, linguistiche e metriche espresse nel capitolo precedente, l'edizione vuole proporre un primo livello di critica dei testi delle composizioni francesi di Matteo da Perugia che contribuisca alla riflessione sul rapporto poesia-musica nel repertorio del Tre-Quattrocento. Come si è già avuto modo di sottolineare, tranne che in due casi - *Ne me chaut* (V8) e *Pour Bel Acueil* (R7) - la tradizione profana di Matteo è attestata nel solo manoscritto di Modena, i cui fascicoli esterni contengono, tutto sommato, un'antologia d'autore. La sopravvivenza nella sola veste musicale di un importante numero di testi poetici intonati da uno stesso compositore, in un'unica silloge copiata, apparentemente, da un unico scriba (dall'*expertise* musicale e linguistica accertata), costituisce indubbiamente un'occasione privilegiata per l'osservazione e per l'analisi, ma, al contempo, impone un atteggiamento di massima cautela in sede editoriale. Ciò risulta particolarmente vero nell'ambito della metrica: come è già stato illustrato, l'anisosillabismo e l'eterometria, nel *corpus* di Matteo come tramandato in **Mod**, hanno una presenza diffusa e non immediatamente ascrivibile alla fenomenologia della copia. Il compito intrapreso in questa sede è dunque di natura prettamente restaurativa, e i minimi interventi qui proposti si limitano a segnalare e restituire - qualora ciò sia possibile, e, naturalmente, entro i margini delle competenze filologiche di chi scrive - le lezioni manifestamente erronee e/o corrotte attraverso soluzioni fondate su considerazioni di natura paleografica, intertestuale, e poetico-musicali. Ci si augura che in un futuro lavoro di taglio interdisciplinare sia possibile riflettere sui modelli congetturali a cui tali testi si ispirano, e sulla natura e la portata dei rimaneggiamenti eseguiti dal compositore durante la fase dell'intonazione musicale.

<u>Criteri della presente edizione:</u>

- i versi sono corredati di numerazione continua;
- i refrain sono stati trascritti solo una volta nei virelais e nei rondeaux, tutte le volte nelle ballades, per garantire una più agevole visualizzazione;
- gli apostrofi sono stati dissimilati all'uso del francese moderno;
- i segni di abbreviazione sono stati sciolti in corsivo (non riportati in apparato);

- i grafemi *u/v* e *i/j* sono stati resi all'uso moderno e segnalati in corsivo (non riportati in apparato);
- la punteggiatura aggiunta dall'editore serve come orientamento alla lettura, specie nei casi in cui si sfrutta il 'discorso continuo' tramite *enjambements* di vario tipo;
- l'aggiunta di segni diacritici è riservata a puntuali contesti che richiedono disambiguazione;
- l'integrazione delle *lacunae* è inserita tra parentesi quadre [ ];
- gli emendamenti compaiono in corsivo e riportati in apparato;
- le espunzioni sono evidenziate, principalmente in apparato, tra parentesi uncinate <>;
- le allegorie della lirica cortese (*Desir, Bel Accueil,* ecc.) sono resi in maiuscola salvo in casi ambigui;
- non sono state uniformate le varianti regionali, già segnalate e studiate nel capitolo precedente;
- sono stati rispettati i tratti di instabilità grammaticale e lessicale tipici del francese medievale (accordo genere/numero fluttuante, coesistenza di grafie alternative dello stesso lemma, ecc.), così come le già accennate caratteristiche metriche dei testi nella loro versione musicata;
- ogni testo è corredato di traduzione italiana orientativa e di commento codicologico-paleografico, linguistico e interpretativo con rimandi a eventuale bibliografia aggiuntiva.

2.4.1 Rondeaux (10)

R1a | *Par vous m'estuet languir et soupirer* (Mod, 10*r*)

$a_{10}b_{10}b_{10}a_{10}$; $a_{10}b_{10}$; $a_{10}b_{10}b_{10}a_{10}$

1 Par vous m'estuet la*n*guir *et* soupirer,
2 douce dame jo[li]e, et nuit et jour,
3 sans joye avoir, sans confort, sans retour,
4 et sans nul bien en desespour finer.

5 Las, de Fortune asses m'e*n* doy plourer
6 car j'ay perdue de toutes flours la flour.

7 Et si ne sçay com*men*t puisse retrer
8 jamais mon po*v*re cuer de la dolour
9 que a mort prochayn le mayne pour l'amour
10 de la belle que tieng et di sans per.

Per voi mi tocca languire e sospirare, o dolce dama bella, la notte e il giorno, senza avere gioia, senza conforto, senza ritorno, e senza alcun bene finire in disperazione. Lasso! devo lagnarmi di Fortuna perché ho perso il fiore di tutti i fiori e non so come potrò sottrarre il mio povero cuore al dolore che lo conduce vicino alla morte a causa dell'amore che provo per la mia bella, che chiamo 'senza pari'.

R1b | *Soyes par moy, mon amy gracieux* (10*r*)

$a_{10}b_{10}b_{10}a_{10}$; $a_{10}b_{10}$; $a_{10}b_{10}b_{10}a_{10}$

1 Soyes par moy, mon amy gracieux,
2 hors de tormant, je t'e*n* pri et supplie
3 car sans fauser je suy ta doulx amie
4 et t'ameray de vray cuer et joyeux.

5 Ne sas tu bien que maintes amoreux
6 Fortune tint en doloreuse vie ?

7 Ton mal me tient au cuer duel angosieux
8 si que ne puis avoir ma ciere lie,
9 mes en Amours de la pitié me fie
10 que brief d'amer par luy serons heureux.

Sii da me, cortese amico mio, sottratto da ogni tormento, te ne prego e supplico, perché senza inganno sono la tua dolce amica e ti amerò di cuore gioioso e verace. Non sai tu che, spesso, Fortuna tiene gli amanti in dolorosa vita? Il tuo male porta al mio cuore un dolore tanto angosciante che non posso avere allegro il sembiante. Ma mi fido della pietà di Amore, ché a breve grazie a lui saremo lieti di amare.

COMMENTO L'integrazione a v. 2 (R1a) proposta in PMFC non è problematica. Il brano si rifà al diffuso genere polifonico dei rondeaux politestuali con risposta della dama, riscontrabili ovunque nella tradizione.[203] È possibile tracciare alcuni parallelismi costruttivi tra l'una e l'altra voce: Si vedano ad es. il contrasto sintattico fra gli emistichi iniziali (*Par vous m'estuet* / *Soyes par moy*) e i seguenti casi all'interno di ciascuna delle stanze:

stanza I: R1a, *douce dame /* R1b, *doulx amie*;

stanza II: R1a, *Fortune /* R1b, *Fortune*;

stanza III: R1a, *cuer - dolour - amour /* R1b, *cuer - duel - Amours*

[203] V. *supra*, nota 179.

R2 | *Plus lies des lies, plus joieux et plus gay* (Mod, 23*r*)

$a_{10}b_{10}b_{10}a_{10}$; $a_{10}b_{10}$; [$a_{10}b_{10}b_{10}a_{10}$]

1 Plus li*é*s des li*é*s, plus joieux et plus gay
2 doye bien estre a Fin Amour servi*r* ;
3 cherir, cremi*r,* doubte*r* et obeir
4 a tousjours mes, de co*r*ps et de cuer [vray.]

5 Car la douchour que dedens mo*n* cuer ay
6 m'ap*re*nt et vuet que die sans fenir :
[7 - 10]

2 fin amour Mod (v. sotto) **4** vray] PMFC

Ben devo essere il più lieto fra i lieti, il più gioioso e il più allegro per poter servire Fin Amor. Amare, temere, provar paura [= dubitare] e ubbidire ogni giorno, con tutto il mio cuore e con tutto il mio corpo. Perché la dolcezza che ho dentro il mio cuore si impossessa di me e vuole che dica senza fine: "Ben dovrò essere il più lieto tra i lieti" [...]

COMMENTO Il testo è lacunoso (vv. 7-10 mancanti). L'omissione dell'ultima sillaba a v.4 è risanata in PMFC e accolta nella presente edizione.[204] Non così la lezione «a fin *d*'Amour servir» (v.2) per la quale si prospetta una soluzione alternativa. Dall'osservazione dei decasillabi superstiti si può intuire che il rondeau sia stato concepito come perfettamente isosillabico e isometro. «Cherir, cremir, doubter et obeir», quali espressioni del compiacimento dell'amante nella propria sofferenza, implicito nella dottrina del servizio amoroso, sono presenti sia in *Sans vous ne puis, tres douche creature,*[205] ballade di Matheus di Sancto Johanne (**Mod** 15*v*), che è musicalmente imparentata al presente rondeau (v. §3.5), sia nel virelai di Solage *Tres gentil cuer amoureux, attraiant* (**Ch**, 50*v*). Sulla base di quest'ultimo testo, che ha evidenti legami di intertestualità con *Plus liés des liés* e con altre poesie musicate da Matteo, si fonda il rigetto dell'emendamento proposto in PMFC a v.2 (fin *d*'amour). Il lessico condiviso (sottolineato nell'esempio) indica che anche l'uso della preposizione *à* (v. 3 in Solage e v. 2 in Matteo) per introdurre il complemento di scopo/fine («a vous servir», «a Fin Amour servir») sia un elemento comune a entrambi i brani.

[204] Qui la svista dello scriva sembra dovuta sia al modo di procedere, presumibilmente copiando prima la musica e poi le parole *line after line*, sia all'esigua quantità di note rimaste sull'ultimo rigo prima dell'attacco del Tenor. Cfr. A. STONE, *Il codice...,* p.41 e LAWRENCE EARP, *Texting in Fifteenht-Century French Chansons*: *A Look Ahead from the Fourteenth Century*", «Early Music» xix, 1991, pp. pp. 195-198.

[205] «Si grant *paour* ay que moy hors geter» (v.5), «Car en *servir* vo gent corps a droiture | et en tous lieus *doubter* et honnourer» (vv. 8-9), « qu'*obeir* vueill a votre comander» (v.15).

Solage (**Ch**, 50*v*)

1 Tres gentil cuer amoureux, attraiant
2 frans et cortois, jolis et plains de joie,
3 **a vous servir** du tout mon temps emploie,
4 quar il n'est riens qui tant me soit playsant.
5 n'autre desir avoir je ne pourroie

6 Qu'a vous amer, honnourer et **cherir,**
7 **cremir, doubter** et loiaument **servir**
8 **par Fine Amour.**

9 Quar en vous mi penser, mi desir,
10 mi oeil, mes cuers, mi vouloir, mi plaisir
11 et mi retour.

12 Donc tant desir, flour trez souef fleirant,
13 belle et gente plus que dire ne sauroye,
14 de revëoir vo façon simple et coye
15 et l'esgart doulz de vo regart riant
16 qui tant me plaist; pour ce, ou que je soie.

Somiglianze fra *Tres gentil cuer* e altri brani di Matteo (sottolineate nell'esempio) si riscontrano in sede di rima così come sul piano della gestione formale. Nell'assetto metrico si riconosce lo schema di *Puisque je sui pour loyaulte tenir* (V6). I tetrasillabi «par Fine Amour» ed «et mi retour» (Solage, vv. 4, 11) ricordano gli analoghi «par fine oultrance» (*Dame que j'aym*, v. 18) e «sans nul retour» (*Pour Bel Acueil,* v. 3), mentre la rima *attrayant* : *riant* è presente in *Puis que la mort* (B4). Al contempo il v. 9 di Solage è collegato ai vv. 3-4 di *Jusques a tant*, e la «flour fleïrant» di Solage (v.12) ricompare in *Hélas, merci* (v.9), sciogliendo ogni dubbio sulla corretta scansione del verso in quest'ultimo (v. R3 qui sotto). Infine, *Plus liés des liés* può essere inserito nella costellazione *retour*, poiché il raccordo al *demi-refrain* viene eseguito tramite riflessione metapoetica (v.6).

R3 | *Helas, merci! merci pour Dieu merci* (38v)

$a_{10}b_{10}b_{10}a_{10}$; $a_{10}b_{10}$; $a_{10}b_{10}b_{10}a_{10}$

1 Helas merci, merci pour Dieu merci,
2 mer*c*i pou*r* Dieu, mer*c*i dame d'onou*r,*
3 merci du mal, merci de la la*n*gour,
4 merci des plours, mer*c*i des grie*s* sousy.

5 Merci du las, merci du serf chaiti,
6 qui muert de mort en disant sans sejour :

7 Ay mi doula*n*t, destruis, come*n*t ma*r* vi
8 de toutes flors la p*re*cieuse flour,
9 flour fle*ü*rant de si tres noble odour
10 qu'en odourant languis et muir et cri :

2 dame donou*r* <dame dame donour> **4** des grie*s* sousy <des grie*s* sousy>

Lasso, pietà, pietà per Dio, pietà! Pietà, per Dio, pietà, dama d'onore! Pietà del male, pietà del mio languire, pietà dei pianti, pietà dei gravi pensieri! Pietà del servo lasso e sfortunato, che muore dicendo senza sosta: "Lasso, pietà...". Ahimè dolente e tormentato, per mia sfortuna ho visto il più prezioso dei fiori! Fiore fiorente dall'odore tanto nobile che a sentirlo languisco, e muoio, e grido: "Lasso, pietà...".

COMMENTO Rondeau isometro e isosillabico, con un caso (v. 7) di posizionamento ambiguo della cesura (tipo 10.8). Come si evince dall'apparato critico i vv. 2 e 4 presentano, nella realizzazione musicale, ripetizioni di parole che vanno oltre la misura del verso (§3.4). Tali fenomeni si ritrovano qui in un contesto che già di per sé sfrutta la ripetizione di parole *all'interno* dell'unità metrico-sintattica, potenziando l'effetto iterativo tramite procedimenti di tipo generativo e pseudo-generativo: vv. 1-2 («merci pour Dieu merci»), vv. 8-9 («flors», «flour, flour fleürant»), v. 6 («muert de mort») v. 9-10 («odour qu'en odourant»). L'adesione di *Helas merci* alla costellazione *retour* è resa esplicita dall'accavallamento al refrain in entrambi i casi (vv. 6 e 10). *Helas merci* si iscrive nel vasto genere dei testi arsnovistici composti intorno al *topos* della supplica, già richiamato all'inizio del presente capitolo (*pitié* - *merci*). Altre incursioni di Matteo in questo genere poetico sono il rondeau *Dame d'onour plesant et gracieuxe* e i virelais *Dame que j'aym* e *Dame souvrayne*; quest'ultimo, in particolare, condivide con *Helas merci* l'espressione «merci pour Dieu» e i procedimenti iterativi. L'*incipit* di Machaut *Merci, merci de ma dure dolour* (Lo89) può essere collocato tra i possibili modelli che sfruttano la ripetizione del termine, ricorrente altresì nel celebre virelai 'realistico' *He doulz roussignol joly* attribuito a Borlet (**Ch**, 54*v*) e in *Merci dame merci vous quer* (**Lon**, 17*r*).[206] Nella stessa direzione si veda *Merçi pour Dieu, merci ma dame belle,* anche un rondeau, musicato da Antonio da Cividale (**Luc**, XXXVII*r*),

[206] Virelai ottosillabico, i vv. 20, 25 e 26 (*tierce*) ripetono il termine *merci* all'interno dell'unità metrica.

con cui il brano di Matteo condivide inoltre il riferimento al fiore in calce all'ultimo *quatrain.* **Luc**, XXXVIIr (Antonio di Cividale):[207]

1 Merçi pour Dieu, merci ma dame belle [...]
10 puis qand si est ma belle flour novelle.

R4 | P*our Dieu vous pri haulte dame d'honour* (Mod, 41*r*)

$a_{10}b_{10}b_{10}a_{10}$; $a_{10}b_{10}$; $a_{10}b_{10}b_{10}a_{10}$

1 Pour Dieu vo*us* pri, haulte dame d'honour,
2 enginer ne me vueili*é*s ne trufer,
3 ne vostre foy ne me vueili*é*s fauser
4 par nul mauldit des mesdisans traiteurs.

5 Quar sa nature est d'haster nuit et *j*ours,
6 de tous maudir sans verité trover.

7 Pour ce amer me vueiliés de droit amour
8 car loyaulm*en*t vous ayme et vueil amer;
9 des mesdisans plus n'e*n* vueiliés f*ï*er :
10 que *j*us taillié leur soit le chief du courps !

1 de honour **5** de haster

Per Dio vi prego, alta dama d'onore, non mi vogliate ingannare né imbrogliare, né vogliate mancarmi di fede per alcuna calunnia dei maldicenti traditori. Perché la loro natura è odiare notte e giorno ingiuriando tutti senza che vi si trovi alcuna verità. Per ciò vogliate amarmi con vero amore, perché io vi amo e voglio amarvi con lealtà. Non vi fidate più dei maldicenti: che a loro sia tagliata la testa dal corpo!

COMMENTO Il copista esegue integrazioni in entrambi i *residuum* successive alla trascrizione (v. 5 «est», v. 10 «cour*p*s»). Il testo sfrutta i procedimenti di tipo iterativo sul piano dei singoli fonemi, della posizione metrica e delle riprese lessicali: i vv. 2, 4, 6 condividono il nesso iniziale *tr-* in sede di rima, e questi due ultimi versi ricalcano la stessa parola alla fine del primo emistichio (*maudit / maudir*); la *junctura* «des mesdisans» è comune a vv. 4 e 9; i vv. 2, 3, 7, 8, 9 ripetono il verbo *vouloir* in varie coniugazioni e posizioni metriche. Il possessivo «sa» al v.5 è da intendersi al plurale. L'endecasillabo (v.7) è una riformulazione di v.2, che ha di per sé una struttura atipica (tipo 10.6) riconducibile a una scelta autoriale: la congetturale riorganizzazione di quest'ultimo in *ne me vueiliés • enginer ne trufer* consentirebbe una regolarissima scansione (tipo 10) ma la realizzazione metrica dell'idea dell'imbroglio perderebbe il suo effetto.

[207] Edizione musicale in WILLIAMS, *The Mancini Codex: A Manuscript Study*, PhD diss., University of Adelaide, 1983. pp. 33-34. Edizione del testo poetico in PIRROTTA - LI GOTTI, PIRROTTA, NINO - LI GOTTI, ETTORE, *Il Codice di Lucca...*, p. 119.

R5 | *A qui Fortune ne se vuelt amer* (Mod, 43*r*)

$a_{10}b_{10}b_{10}a_{10}$; $a_{10}b_{10}$; $a_{10}b_{10}b_{10}a_{10}$;

1 A qui Fortune ne se vuelt amer,
2 maulgré de li, sans pitié le pormayne.
3 Bien pert a moy, quant si brief m'*es* lontayne,
4 rose vermoille, a vo beauté garder.

5 Or me fauldra du tout *mon sens* canter
6 sans vous, de ce pouvés estre certayne,

7 jusques a tant que puisse retourner
8 novellement et me voye prochayne
9 a vo corps gent, que tel grace demayne,
10 deesse de beauté, vray sans fauser.

1 ne se vuelt] (v. sopra, §1.4) **3** m'es] me **5** mos et canter

A chi Fortuna non vuole amare, suo malgrado, senza pietà lo tormenta. Mi sembra bene, dal momento che così improvvisamente vi siete allontanata, rosa vermiglia, contemplare la vostra bellezza.[208] *Ora mi toccherà cantare con tutte le mie forze il mio lamento, senza di voi, di ciò potete essere certa, finché io possa ritornare nuovamente e mi veda vicino al vostro corpo gentile che irradia una tale grazia, dea di bellezza, veramente senza inganno!*

COMMENTO Il testo è stato abbondantemente discusso nel capitolo primo del presente studio. A vv. 2 e 8 il genere si presenta particolarmente ambiguo. Mentre il pronome *li* è pluralmente attestato al maschile e al femminile, l'aggettivo *prochayne* (v.8) è forma femminile, forse una licenza imposta dalla rima.[209] La dicitura «malgré de li» ricorda il parallelismo con i primi due vv. di *Se je me plaing* (B3, trascritta a specchio sul foglio 42*v*), dove il pronome *li* è indubbiamente riferito alla dea, cosa anche vera per l'espressione «maulgré Fortune» riscontrata in *Helas Avril* (V7). Il v.6 riecheggia il «de ce soies certayne» dell'anonimo *La grant beauté* (f. 36*r*). Il verbo *canter* prima del riallacciamento al refrain indica l'appartenenza del rondeau al gruppo *retour.* Nell'emmendamento proposto a v.5 si tengono presenti i sopraccennati *lapsus* nel comportamento dello scriba (§1.5). Il passaggio «du tout mos et canter» si ritiene qui lettura erronea di un congetturale «du tout mon sens canter», che Machaut impiega in un contesto analogo (*Lay du Paradis d'Amours,* stanza XV):

Einsois la doy **de tout mon sens** loer

[208] L'idea di immediatezza è ripresa nel R1b v.10: «que brief d'amer par luy serons hereux», in riferimento alla desiderata intercessione di Amore, e in V6 «que de brief soit m'alée».
[209] Si tengano comunque presenti analoge fluttuazioni, ad es. R6, v. 2 «haulte amour».

Et honnourer de toute ma puissance,
Et com mon Dieu servir et aourer,
Amer, chierir, et avoir en doutance,
Et ses dous biens doucement savourer,
Par quoy toudis en aie ramembrance.

Una tale svista può facilmente trovare giustificazione in presenza di un antigrafo riportante una scritta particolarmente serrata e abbreviata: *mõsẽcanter* → *mos et canter.*

R6 | *Se pour loyaulment servir on puist merir* (43*v*)

$a_{11}b_{11}b_{10}a_{10}$; $a_{[11]}b_{[11]}$; $a_{11}b_{10}b_{10}a_{11}$

1 Se pour loyaulm*en*t servir on puist merir
2 si tres haulte don come le nom d'amy,
3 je seray cil que du tout sans demy
4 vostre suy et seray jusq*u*'au morir.

5 Pour mal ne [dolour que] j'aye a soufrir
6 ne m'e*n* ret[rai]ray, belle, je vous afy.

7 Chiere dame, vueillies y don proveir
8 a mon grief mal, que m'a si afebly
9 que je muir se merci n'aves de my,
10 qu'ases plus vous aym que moy, c'est sans mentir.

5 Apel-PMFC a souffrir a souffrir **6** rethray Mod

Se per servire con lealtà si potesse meritare [come ricompensa] un così alto dono come il nome 'amico', io mi direi colui che interamente è e sarà vostro fino alla morte. Per quanti mali [e dolori] io debba soffrire non mi ritirerò [dal vostro servizio], o bella, ve lo assicuro. Cara dama, vogliate far dono al mio grave male, il quale mi ha tanto indebolito che morirò se non avete misericordia di me, che vi amo più di quanto amo me stesso, questa è la verità.

COMMENTO Il rondeau, che ha come argomento il merito di amicizia, è costruito intorno a equivoci e richiami fonetici: *merir/morir, d'amy/demy/de my, seray/seray, don/don,* ecc. Trattandosi di un testo anisosillabico ed eterometro la lacuna a v.5 è difficile da risolvere. Apel 1, basandosi presumibilmente sull'andamento melodico e sulla fenomenologia della ripetizione di parole in altri brani di Matteo (v. §3.4), proponeva «pour mal ne j'aye a souffrir, *a souffrir*», emendamento accolto in PMFC.[210] Qui si ritiene che la congiunzione negativa *ne* stia ad indicare più plausibilmente un secondo sostantivo mancante. Prendendo in considerazione il fatto che negli altri rondeaux i versi del *demi-couplet* tendono all'isometria, si può congetturare che le linee 5-6 fossero all'origine endecasillabiche, e da ciò deriva l'integrazione, in questa sede, della forma futura del verbo *retrayre.*[211] Problemi di interpretazione si riscontrano ai vv. 7-8, dove la supplica «vueillies y don proveir | a mon grief mal» va interpretata considerando che *don* senza premesso articolo, con il significato di *faveur* (DMF, A2), è attestato altrove nella tradizione.[212]

[210] Apel1, p. 23*.

[211] Si confronti il passaggio con l'attacco del *residuum* di V1 (f. 8*v*), dove la forma *retrayre* è abbreviata come «ret˜yre», con R7, v. 13 che presenta «att˜yt» come forma breve di *attrayt*, e con V5, v.7, «ault˜» = *aultre*.

[212] «Et s'il la sert loyaument et sans vice, Il porra bien avoir pour son service de s'amour don» (Guillaume de Machaut, *La Fonteinne Amoureuse* Œuvres, vol. 3, p. 173).

R7 | *Pour bel acueil suy je, las, deceu* (Mod, 44*v;* Bern f. A)

$a_{10}b_{10}c_4$ $c_{10}b_{10}a_{10}$; $a_{10}b_{10}c_4$; $a_{10}b_{10}c_4$ $c_{10}b_{10}a_{10}$

1 Pour *B*el *A*cueil suy je, las, dece*ü*,
2 dont tout espoir de moy fuit mai*n*tena*n*t
3 sans nul retour.
4 Si me complains de ma triste dolour,
5 ce fait *D*estin qui me fiert durem*en*t
6 qua*n*t si me fault ce que plus ay cre*ü*.

7 Amer Desir m'a long temps sostenu
8 en doulz panser, or me *v*ient enpirant
9 de jour en jour.

10 Qu'e*n* puis je faire s'ainsy m'est avenu ?
11 Desir le vuelt que j'ayme follem*en*t
12 son noble atour ;
13 car en ly gist att*ra*yt, lyesse, honour,
14 que puent amans joïr tres richem*en*t,
15 mais a moy sont tous ses biens retenu.

10 fayre Bern **11** j'ay me Bern **13** li gyst attrayt leesse hounour Bern **15** son, retenu Bern

Lasso, mi ha ingannato Bell'Accoglienza, per cui ora ogni mia speranza fugge da me senza ritorno. Se mi lamento del mio triste dolore è a causa di Destino, che mi ferisce duramente quando così mi delude ciò a cui più avevo creduto. Amare Desiderio mi ha sostenuto a lungo in dolce pensiero, ora fa peggiorare il mio stato ['empirer', in DMF II,2] *di giorno in giorno. Cosa posso fare se così mi è successo? Desiderio vuole che ami follemente la sua nobile compagnia [della donna] perché in lei giacciono bellezza, allegrezza e onore, che gli amanti possono gioire riccamente; ma tutti i suoi beni mi sono stati trattenuti.*

COMMENTO Si tratta di uno dei soli due brani del compositore in attestazione plurima. Le varianti raccolte dalla collazione tra i testimoni sono per lo più grafie alternative prive di connotazioni regionali o di altri elementi che possano ritenersi significativi. La rima *deceü* : *creü* è comune ai mottetti 15 e 17 di Machaut. Da quest'ultimo mottetto il brano di Matteo riprende anche il *tétrasyllabe* orfano a fine stanza come tratto strutturale, e dal primo (M15), l'inganno del personaggio allegorico a v.1, e la vana *esperance* a v.2. Da notare l'equivoco a v.7 (amare/amaro), condizionato dal «doulz panser» del verso successivo. Appartiene alla costellazione *retour,* in quanto l'immagine del v.3 è ironizzata nella realizzazione musicale tramite imitazione melodica (§3.5).

R8 | *Trover ne puis aucunemant confort* (Mod, 46*r*)

a_{10} b_{10} b_{10} a_{10} ; a_{10} b_{10} ; a_{10} b_{9} b_{10} a_{10}

1 Trover ne puis aucunemant confort,
2 si tresfort point l'amere departie
3 dont je me plaing sova*n*t, soupire et crie
4 quera*n*t, helas, de ma dolour la mort.

5 Fenir me faut, hemi, dolent a tort
6 se resort n'ay pour ma dame jolie.

7 Hors suy de joye, trist, et de deport
8 par l'effort de Fortune que m'e*n*vie
9 tel bien avoir. Amour, je te supplie,
10 ayde moy car se ce n'est [pas] de cort :

4 de ma dolour <de ma dolour>

Non potrò trovare conforto in alcun modo, tanto forte mi ferisce l'amara partenza di cui mi lamento spesso, sospiro e grido cercando, lasso, la morte a causa del mio dolore. Mi toccherà finire, ahimè dolente, a torto senza il soccorso della mia bella dama. Sono triste, lontano dalla gioia e dai piaceri, a causa del tormento di Fortuna che m'invidia avere un tale bene. Amore, io ti supplico, aiutami perché se ciò non avviene presto: "trovare non potrò..."

COMMENTO L'integrazione di PMFC a v.10, che ne risolve l'ipometria, viene accolta in questa sede tenendo conto delle eventuali ricadute musicali e di simili situazioni che si presentano in *Ne me chaut* (V8), rimediate in modo analogo nel testimone **Lon**. Il rondeau rivela a partire dall'*incipit* la dipendenza da Machaut (*De ma dolour ne puis avoir confort*) e da Filippotto (*De ma dolour ne puis trover confort*, presente in **Mod**). Entrambi i riferimenti sono resi espliciti dal compositore tramite raffinatissimi espedienti retorici, i quali verranno approfonditi nel capitolo successivo.

La presenza di due voci vocali nel *corpus* profano di Matteo si limita alle due ballate italiane (*Già da rete d'Amor libera et sciolta* e *Serà quel zorno may*, entrambe 3^2), più due rondeau: *Soyés par moy/Par vous m'estuet* (R1a-b), che è bitestuale e ricollegabile a una tradizione consolidata di matrice francese, e il presente *Trover ne puis*. Nell'ottica del già rammentato bilinguismo poetico-musicale, Memelsdorff osserva la scelta del compilatore di **Mod** di collocare il brano come separatore tra una solida sezione di 10 brani francesi (che corrisponde ai primi 5 fogli del fascicolo V) e un nucleo di due ballate italiane (o tre, se si tiene conto del brano incompleto a f. 47*r*), richiamando l'attenzione sulla natura «'hybrid' French-Italian» del

rondeau.[213] Il testo presenta un trattamento eccezionalmente curato dell'alliterazione: la meticolosa scelta delle parole e della loro posizione metrica non lascia dubbi sulla raffinatezza del testo. L'intero rondeau mette in atto un gioco visivo-uditivo intorno ai fonemi *f, o, r,* e *t,* in ovvio riferimento a Fortuna. Il materiale è visualizzato in diversi modi e con intensità crescente: come chiasmo a v.1 (TROVer .... conFORT), come rima interna tra vv. 1 e 2 (conFORT : si TRes FORT), come accoppiamenti a vv. 5-6 (Fenir me Faut, TORT se resORT), e come una combinazione di tutti gli altri tipi a vv. 7-8 (TRist et de depORT, par l'esFORT de FORTune). Lo schema di rima *confort : mort : tort : deport : acort* è comune alla B4, così come ad altri brani del repertorio, tra cui la seconda e terza stanza della soprannominata ballade *De ma dolour* di Filippotto, che, come si vedrà più avanti, ebbe un forte impatto poetico e musicale sul brano di Matteo.

Matteo, *Puis que la mort...*	Filippotto, *De ma dolour...*
I,3 pour faulx constraint d'aspre Fortune, a tort,	**I,1** De ma dolour ne puis avoir confort,
I,6 com gens banis de l'amoreux deport;	**II,1** Hé, Dous Reguart, tu m'as mis a la mort,
I,7 car partie est la belle en qui confort	**II,3** deduit, soulas, playsance et deport..
II, 3 plourés la flour de toutes dames. Mort	**III,1** Or n'est il nulz, helas, qui me confort
II, 6 ses beaux regars, son doulz parler accort.	**III,3** de celle en qui sont trestuit mi deport,

Il brano anonimo *Hors sui ye bien de trestoute ma joye* (**Mod**, 13*r*) è riecheggiato nel rondeau del perugino (vv. 1 e 7):

Anonymous, *Hors sui ye bien...* (vv. 1,2)	Matteo, *Trover ne puis...* (vv. 7, 1)
1 Hors sui ye bien de trestoute ma joye	**7** Hors suy de joye, trist, et de deport
2 quant je ne truis vers vous aucun confort	**1** Trover ne puis aucunemant confort

Trover ne puis appartiene alla costellazione *retour* perché presenta il riallacciamento obbligato dell'ultima quartina al refrain.

[213] P. MEMELSDORFF, *What's in a sign...,* p.275n.

R9 | *Jusques a tant que vous veray* (Mod, 48*v*)

a_8 b_8 b_8 a_8 ; a_8 b_8 ; a_8 b_8 b_8 a_8

1 Jusques a tant que vo*us* veray
2 je n'auray *j*oye ne plaisir,
3 car en vo*us* sont tout my desir,
4 et mon panser, et qua*n*t que j'ay.

5 En ce monde ne quier ne ay
6 chose que me puisse esjoï*r*.

7 Et pour ce, se long demeur fay,
8 Douche dame, de vous veir,
9 tenés que cest me fait languir
10 en grant tristesse et en esmay.

Fintanto che io non vi vedrò non avrò gioia né piacere, perché in voi giacciono tutto il mio desiderio e il mio pensiero e tutto quanto ho. In questo mondo non cerco e non ho niente che mi possa dilettare. E per ciò, se troppa attesa mi tocca, o dolce dama, prima di vedervi, sappiate che ciò mi farà languire in grande tristezza e sgomento.

COMMENTO Il testo, perfettamente isosillabico, non richiede interventi editoriali di alcun tipo. È degno di nota che l'io recitante utilizzi, in riferimento alla dama, la formula «Douche dame» (v.8) già presente in B4 come chiaro riferimento alla Vergine. Tratti di alliterazione si riscontrano ovunque: *jusques - je - joye - j'ay - esjoir* (v.1-6), *douche dame - vous veir - vous veray* (vv. 8, 1). Il v.3 è ricollegabile al v.6 del R10 «s'en vous amer *j*'ay mis tout mon desir» (v. sotto).

R10 | *Dame d'honour plesant et gracieuxe* (Mod, z*r*)

a_{10} b_{10} b_{10} a_{10} ; a_{10} b_{10} ; a_{10} b_{10} b_{10} a_{10}

1 Dame *d'*honour plesant et gracieuxe
2 vostre beaute fet mon cuer reyoïr
3 et penser nuit et jour com*en*t servir
4 vous poroye, flour belle et amoreuxe.

5 Ne enver de moy pour ce soyes honteuxe
6 s'en vous amer j'ay mis tout mon desir.

7 Bien me complaing de Fortune e*n*vieuxe
8 que si briefm*en*t de vous me fet partir
9 et deslongier ma joye et mon plaisir
10 que mener me fasoit vye yoyeuxe.

11 Et co*m*bien la partie soit dolereuxe
12 je me co*n*fort de mon brief revenir.

13 Aylors, dame, serés de moy piteuxe
14 et metrés fin a mon greveux martir
15 pour cui souvent ye suy pres du morir
16 quant vous veoir ne puis, tres gracieuxe.

Dama di onore piacevole e graziosa, la vostra beltà fa rallegrare il mio cuore e pensare notte e giorno a come potrei servirvi, fiore bello e amoroso. Non abbiate vergogna se nell'amarvi ho messo tutto il mio desiderio. Ben mi lamento di Fortuna invidiosa che così presto mi fece da voi partire e allontanarmi dalla mia gioia e dal mio piacere, che mi faceva condurre una vita gioiosa. E per quanto la partenza sia dolorosa, io mi conforto del mio vicino ritorno. Allora, dama, avrete pietà di me e porrete fine al mio gravoso martirio per cui sovente mi trovo vicino alla morte quando non vi vedo, o graziosissima!

COMMENTO Unico esempio di rondeau multistrofico all'interno del *corpus* di Matteo. Lo si può inglobare nella costellazione *retour* tenendo in mente che nel secondo *demi-couplet* (vv.11-12), ci si rifersice in modalità meta-poetica (e meta-musicale) all'assetto formale: l'attacco del *demi-refrain* avviene in seguito alle parole «mon brief revenir». Memelsdorff ipotizza che *Dame d'honour plesant* fosse già stato trascritto sul folio z (foglio di guardia posteriore) prima che il fascicolo V venisse aggiunto al corpo del manoscritto, disposto quindi a specchio con *Dame d'onour en qui tout mon cuer maynt* (40*v*) di Antonello.[214] La modalità

[214] P. MEMELSDORFF, *What's in a sign...*, p. 277

di esecuzione sbrigativa di questa pagina rassomiglia al palinsesto sul f.16*r* (B1), probabilmente l'ultimo brano a entrare nella raccolta. Per quanto riguarda l'intertestualità, *Dame d'honour* è filiazione di due modelli di Machaut, le ballades 98 e 145 della *Loange des Dames*:

Machaut, Lo98	Matteo, *Dame d'honour*	Machaut, Lo145
1 Dame d'onnour, plaisant et gracieuse 11 Car je suis pleins de pensee amoureuse	1 Dame d'honour plesant et gracieuxe vous poroye, flour belle et amoreuxe.	8 Qui tant par est doucette et gracieuse 10 Pris et espris en prison amoureuse
3 ne soiez mie envers moy orguilleuse	5 Ne enver de moy pour ce soyes honteuxe	
9 S'Amours me tient en sa prison joieuse	10 que mener me fasoit vye yoyeuxe.	6 Tant que je n'ay nulle joyeuse vie 1 Se plains fusse de matiere joyeuse
	11 Et com bien la partie soit dolereuxe	3 mais point n'en ay qui ne soit doulereuse
17 Mais s'il vous plaist vous me serez piteuse 20 Ne pos veoir qui tant me peust plaire	13 Aylors dame seres de moy piteuxe 16 quant vous veoir ne puis, tres gracieuxe.	15 Et s'Amours vuet vers moy estre piteuse

Inoltre, il brano di Matteo ha ragguardevoli sommiglianze con il rondeau 40 (CMM 6) di Guillaume Dufay, dal testo mutilo:[215]

Matteo, *Dame d'honour plesant*	Dufay, *Belle plesant et gracieuse*
1 Dame *d'*honour plesant et gracieuxe 4 vous poroye, flour belle et amoreuxe.	1 Belle **plaisant et gracieuse,** 2 gente de corps et **amoureuse**,
10 que mener me fasoit vye yoyeuxe. 11 Et co*m*bien la partie soit dolereuxe	7 soit ma **vye ne doloreuse**
13 Aylors, dame, serés de moy piteuxe	5 *que vous* **soyes vers moi piteuse.**

È degna di nota, infine, la rima identica *gracieuxe : gracieuxe,* che collega l'ultimo verso al refrain.

[215] CMM 6, p. XLIV.

2.4.2 Virelais (8)

V1 | *Plus onques dame n'ameray* (Mod, 9*r*-8*v*)

(R) a_8 b_8 b_7 a_7 ; (I) c_7 d_8 c_7d_7 ; a_8 b_7 b_8 a_7 ; (II) c_7 d_8 c_7d_8 ; a_8 b_8 b_7 a_7 ; (III) c_7 d_8 c_7d_8 ; a_8 b_7 b_7 a_8

Plus onques dame n'ameray
car m'amie m'a pris en he,
a qui j'ay mon cuer don*n*é,
la chaison *j*e ne la s*ç*ay.

Sans celle tout*j*ours veoir
je n'avoye confort ne bien.

J'ay v*ë*u le sien voloir,
il n'est pas com est le mien.

Et loyauté mise li ay,
si vous *j*ure, en verite,
belle dame ay refusé
qui m'amoye de cuer vray.

Ret*ra*yre du tout par voir
je me que*r*ray de l'amour sien

des que pour faulx decevoir
n'a de moy pitié que un chien.

Helas, or me voy en esmay
car *D*esir *j*oste a durté.
c'est contre ma volanté,
pourtant chante sans delay :

Umais nul plaisir avoir
*e*spoir qui m'agree de rien,

fors que vivre en desespoir,
hayneus, fuyant son doulz maintien.

De mes eulz plus ne la veray
et se la voy mauldite
de moy ert et sa beauté
qui m'envoye a dir ce lay :

22 spoire

Mai più amerò alcuna dama, poiché la mia amica, colei a cui avevo dato il mio cuore, mi ha preso in odio senza che io ne sappia il motivo. Senza incontrare lei ogni giorno non avevo alcun conforto né alcun bene. Ma ho inteso che il suo volere non è come il mio. In lei avevo messo la mia lealtà; così, ve lo giuro in verità, ho rifiutato una bella dama, che mi amava di cuore vero.

Vorrei davvero allontanarmi totalmente dal suo amore perché dopo la sua sleale falsità non prova pietà per me nemmeno un cane. Lasso! ora mi trovo in pena perché Desiderio mi combatte con durezza, ed è contro la mia volontà, perciò canto senza sosta: "Mai più amerò alcuna dama..."

Mai più spero di avere alcun piacere che mi sollevi, se non vivere in disperazione, odioso, fuggendo la sua dolce presenza. Dai miei occhi non la vedrò mai più; e se dovessi vederla, maledetta da me saranno lei e la sua beltà, che mi fa dire questo lamento: "Mai più amerò..."

COMMENTO Unico virelai tristrofico di Matteo. Nel manoscritto musicale l'alternanza tra metri da 7 e 8 sillabe è equilibrata ma non sistematica. L'unico tratto di uniformità si percepisce nel primo e nell'ultimo verso di ogni quartina (refrain e *caudae*), che sono ottosillabo l'uno e settenario l'altro. Soltanto la seconda e la terza *tierce* hanno un riferimento specifico al fenomeno del *retour*, tramite riflessione metapoetica. L'unico caso di rima per l'occhio in tutto il *corpus* qui studiato, a v. 26 (mauldite : beaute) rende il verso ipometro. Ciò ricorda due casi di rima visiva, in un contesto metrico e di *text underlay* assai più problematico, appartenenti all'anonimo *Pour doulz regard suy novellement pris* (**Bern**, f.Av), trascritto sul verso di *Pour Bel Acueil* di Matteo: vv. 2-3 (*mesmes* : *iames*), e vv. 10-11 (*tut iours mes* : *en fors lermes*).[216]

[216] CHRISTIAN BERGER, "*Pour doulz regard..." Ein neu entdecktes Handschriftenblatt mit französischer Chansons aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts,* «Archiv für Musikwissenschaft», LI/1,1994, pp. 51-77: 68-70.

V2 | *Dame que j'aym sour toutes de ma enfance* (10v-11r);

(R) $a_{10}b_{10}c_5c_{10}b_{10}a_4$; $a_{11}b_{10}c_4$; $a_{10}b_{10}c_4$; $a_{10}b_{10}c_5$ $c_{10}b_{10}a_4$

1 Dame que j'aym sour toutes de ma enfance
2 ke loue et prise autant co*m* j'ay povoir
3 et faire le doy,
4 ayés umais hu*m*ble pitié de moy
5 car aultremant de nul bie*n* puis avoir
6 que sovenance.

7 Fortune me het de toute sa puissance,
8 dont il me faut adés plaindre et doloir
9 du mal de moy.

10 Belle honourée, du siècle delitance
11 et du ciel plus que ne scet co*n*cevoir
12 humayne loy :

13 Je suppli a vous par grant benivolance
14 honteuxeme*en*t d'elle faire doloir
15 en tristre an*n*oy,
16 et vous plaise savoir son tort, pour quoy
17 jugies a Mort son faulx, t*ra*yt*re* decevoir
18 par fine oultrance.

Dama che io amo più di tutte sin dalla mia infanzia, che lodo e apprezzo tanto quanto posso; ed è il mio dovere: abbiate ormai umile pietà di me, oppure dovrò accontentarmi del ricordo di ogni bene. Fortuna mi odia con tutta la sua potenza, per cui mi tocca sempre lamentarmi e dolermi del mio male. Bella onorata, delizia della terra e del cielo come non può concepire legge umana: vi supplico che con grande benevolenza la facciate soffrire in triste noia [= la dea Fortuna], e che vogliate conoscere il suo torto, per cui condannate a morte il suo inganno traditore oltre ogni sopportazione!

COMMENTO Il testo non richiede interventi editoriali significativi. Dal manoscritto si evince che lo scriba trascrisse prima l'intero testo musicale e poi quello poetico, incontrando non poche difficoltà nel sottoporre le parole alle note negli spazi rimanenti. Si tratta, come già segnalato, di un virelai *sixain* eterometrico che combina una ampia varieta di metri, dal tetrasillabo *orphelin* ai diversi tipi di decasillabi ed endecasillabi. Alla luce della resa musicale, che è in questo caso trasparente, il v. 7 ha una scansione endecasillabica, ma potrebbe anche derivare da uno schema decasillabico - osservazione altrettanto valida per i vv. 10 e 13, per il v. 3, che è ipermetro (la soluzione in PMFC non è soddisfacente),[217] per la cesura *enjambante* a v.2, per il sinalefe a v. 8.

[217] Qui, come in B1 (v.2), sono tangibili le frizioni tra la metrica del modello e i requisiti sintattici del testo. «Faire le doy» è *junctura* di primo emistichio comune a Machaut Lo 55 (v.2) e all'anonimo *Sans mal penser* (**Mod**, 25*v*, v.8), ma risulta necessariamente ipermetro nel contesto del virelai di Matteo.

La *tierce* desta qualche perplessità interpretativa a v. 17. La tendenza in PMFC, appena notata per il v.3, a costringere il contenuto dei versi dentro lo schema del *décasyllabe* conduce alla lettura «son faulx trait: decevoir». Ciò non tiene conto del trattino soprascritto inusualmente lungo che accompagna la dicitura sul ms., il quale abbrevia invece l'aggettivo *traytre*, che intende rafforzare tramite interpolazione l'idea del «faulx decevoir» comune a *Plus onques dame* (V1): «des que pour faulx decevoir | n'a de moy pitié qu'un chien» (vv.15-16). Il v. 17 è ulteriormente ambiguo perché riecheggia l'espressione di uso comune *jugier qqn. à mort* (DMF, 2.C), che risulta fuorviante in questo contesto. La supplica dell'amante nel virelai si chiude con una richiesta alla donna non priva di virtuosismo retorico: la dama, se deciderà di ricambiare l'insistente preghiera con un gesto di misericordia verso il suo spasimante, lo renderà libero dai crudeli giochi di Fortuna, che finirà violentemente ammazzata dalla Morte stessa. In forte contrasto con quest'ultima immagine, la manifesta sacralizzazione della dama a vv. 10-12 in chiave di implorazione è preconizzata musicalmente dalla linea del Tenor, che riproduce nelle prime battute l'*incipit* della *Salve Regina*, ripreso più avanti dalla voce del Contratenor. Tale procedimento citazionale mette il brano in relazione con la ballade *Une dame requis l'autrier d'amer* di Johannes de Janua (**Mod**, 12*r*), che ha come tenor la melodia dell'*Alma redemptoris mater*.

V3 | *Dame souvrayne de beauté d'onour* (38*r*)

$a_{10}a_{10}$; b_{10} ; b_{10} ; b_{10} a_{10} ; c_{10} ; c_{10} ; c_{10} a_{10}

1 Dame souvra*y*ne de bea*u*té, d'ono*ur*,
2 mer*c*hi po*ur* Die*u,* mer*c*i de ma dolour.

3 Ca*r* vous estes mon bien et mo*n* recours
4 a vo*us* ai ye douné l'arme *et* le cou*r*ps,

5 dont ye mouray d'amour se Bon Secours
6 ne vient a moy de vo*us*, tre noble flour.

7 Je pri Amour qu'il vous fas regarder
8 la pay*n,* l'ardure que *j*e port au cuer

9 par vo*us* ser*v*ir et loiaumant amer :
10 pité de moi po*u*r Dieu, pour bone amour.

3 cã vous estes <trestout bien tretout> mõ bien

Dama sovrana di bellezza e di onore, pietà, per Dio, pietà del mio dolore, perché voi siete tutto il mio bene e il mio soccorso. A voi ho dato l'anima e il corpo, onde morrò d'amore se non mi inviate Buon Soccorso, o fiore tanto nobile. Prego Amore che vi faccia vedere la pena, l'ardore che porto nel cuore per servirvi e amarvi con lealtà. Pietà di me, per Dio, per buon amore!

COMMENTO Il virelai in oggetto, trascritto nel fascicolo IV di **Mod**, è attraversato da numerose problematicità legate, da una parte, all'aspetto del testo poetico e, dall'altra, all'operato del copista. Formalmente, si tratta di un virelai 'minore', unico esempio nel *corpus* di Matteo di *ouvert* e *clos* monostici e di *refrain* distico e monorimo. A questa anomalia formale si aggiunge l'inconsueto raccordo tra la prima rima di ciascuna delle *tierce* al *clos* che la precede (vv. 4-5, 8-9), per il quale non si possono escludere, nella prospettiva di un orientamento poetico-musicale bilingue già accertato altrove, possibili influssi di determinate varianti della ballata (minore) italiana che prevedono la *concatenatio*.[218] Peraltro, lo schema in questione (zz|abab; bz) si riscontra in quattro delle cinque ballate minori tràdite in **Mod**, tra cui *Già da rete d'amor libera et sciolta* (46*v*) dello stesso Matteo.[219]Per l'analisi delle ripetizioni di parole in *Dame souvrayne* si rinvia alla lettura di §3.4. Il v.3, corrispondente al primo *ouvert*, è ipermetro nella linea del Cantus, mentre nel richiamo allo stesso nella voce strumentale del Tenor si espunge ogni interferenza, regolarizzando l'unità metrica: Cantus «car vous estes tretout bien tretout mõ bien *et* mõ recours»; Tenor «car vous estes • mon bien et mon recours». Con quest'ultima lezione del verso, metricamente e grammaticalmente ammissibile,

[218] GUIDO CAPOVILLA, *Note sulla tecnica della ballata trecentesca,* in *L'Ars Nova italiana del Trecento,* IV, a cura di Agostino Ziino, Centro di Studi sull'Ars Nova italiana del Trecento, Certaldo 1978, pp. 107-147.
[219] Zacara, *Sol me trafiçe 'l cor l'aquila bella* (13*v*-14*r*); Landini, *Se pronto non serà* (14*v*); Zacara, *Benché lontan me trove in altra parte* (22*r*); Matteo, *Già da rete d'Amor libera et sciolta* (48*v*).

lo scriba compie un gesto apparentemente emendativo, ma senza intervenire direttamente sulla linea interessata dal problema. La dicitura «mon bien et mon recours», che prolunga oltre l'abituale punto mediano la chiamata dell'*ouvert* nella voce del *Tenor*, viene eseguita in un secondo momento, con un inchiostro più attenuato e con le stesse modalità di scrittura del *residuum* finale.[220] È possibile che il copista, attraverso queste inusuali integrazioni, abbia consapevolmente eluso un ulteriore intervento di cancellatura sul Cantus (il corrispettivo frammento melodico è già scritto su rasura), in modo da preservare la superficie della pergamena. Resta comunque l'incognita sulle motivazioni di un tale *lapsus*, che non è giustificabile dal punto di vista musicale. Si noti a questo proposito che il verso in questione richiama fortemente il v. 2 del rondeau *Dame zentil en qui est ma sperance* di Antonello - esso pure, dallo schema metrico estremamente ridotto - copiato sul retro dello stesso folio:

1 Dame zentil en qui est ma sperance
2 vous estes tout mon bien et mon confort

Sembra plausibile, tenendo presenti le peculiarità metriche e il lessico condiviso, che entrambi i brani abbiano avuto una genesi in qualche modo vicina, osservazione in cui si può in inglobare *Helas merci* (R3, v. sopra), trascritto in posizione immediatamente successiva al rondeau di Antonello. Si segnalano, infine, le varianti settentrionali *douné/courps* e la coesistenza delle grafie alternative *merchi*/*merci.*

[220] Entrambi i *residua* riportano per esteso il ritorno al refrain fino al limite dello specchio di scrittura.

V4 | *Heylas que feray je mantenant* (41*v*)

$a_9b_9b_9a_9$; a_8b_9 ; a_8b_9 ; $a_9b_9b_9a_9$

1 Heylas que feray *j*e maintena*n*t
2 car ma dame ne me veult aider
3 pour bie*n* faire ne pou*r* ly prier,
4 ne pour estre son loyaul servant ?

5 Si la requier d'amou*r* sovant
6 qu'elle me vueille sa foy don*n*er,

7 mes je voy bien certaynemant
8 que jamais ne me vouldra amer.

9 Plaindre me doy dolereusem*en*t,
10 car mon cuer ne puis pas deslier
11 ne son amour vueil point oblier,
12 mon lay diray tout en soupirant :

6 que lame

Lasso! cosa farò adesso che la mia dama non mi vuole soccorrere nonostante io la preghi e mi comporti bene e sia il suo leale servo? Tanto spesso sollecito il suo amore, che lei mi voglia dare la sua fede, ma vedo con certezza che mai mi vorrà amare. Mi tocca lamentarmi dolorosamente perché non posso separare il mio cuore da lei, né posso dimenticare il suo amore. Dirò il mio lamento sospirando: "Lasso! cosa farò...".

COMMENTO Si tratta dell'unico componimento presentato nel testimone in versi novenari, compreso il v.8, dalla scansione melodica indubbia.[221] I parallelismi con *Puisque je sui* (V6) sono numerosi, a cominciare dall'argomento trattato, lo scioglimento del servizio cortese. Mentre nel V6 la liberazione dal laccio amoroso è un fatto compiuto e reso esplicito in maniera inequivoca, nel presente brano un tale sviluppo si può solo intuire, nel futuro, nei vv. del *clos.* Entrambi i componimenti condividono l'utilizzo particolare della preposizione *pour* in analoghi contesti di negazione, oltre ad altri elementi qui sotto visualizzati:

1 Puisque je sui **pour** loyaulté tenir
2 et **pour** amer de vray cuer et **servir**

3 **pour** bien faire ne **pour** ly prier,
4 ne **pour** estre son loyaul **servant**

6 **Plaindre me puis** ass*é*s plus que *j*oir
7 **car son** dangier bie*n* me fessoit veir

9 **Plaindre me doy** dolereusem*en*t
10 **car mon** cuer ne puis pas deslier

L'accavallamento semantico della *tierce* al refrain tramite riflessione metapoetica indica l'adesione del brano alla sopra riferita costellazione *retour*.

[221] Considerando la rara occorrenza del metro, è plausibile che l'attestazione in **Mod** possa derivare da una versione in ottosillabi.

V5| *Belle sans per d'haulte dochour paree* (42*r*)

$a_{10}b_{10}b_{10}a_{10}$; $a_{10}b_{10}$; $a_{10}b_{10}$; $a_{10}b_{10}b_{10}a_{10}$

1 Belle sans per d'haulte douchour paree,
2 de bien, d'honour, et de toute vaillance,
3 je vous suppli, sans faire delayance,
4 *r*envoyés moy ver*s* vo chiere contree,

5 car bie*n* savés, ma seule desirée,
6 que soubgis sui de vo noble acointance,

7 ne en ault*re* part poroit estre fermée
8 ma volanté, ce sachiés sans doubtance.

9 Ainsi sera *j*usques à ma finée
10 par vous s*er*vir et faire obeissance
11 com doit amans par tres fine all*ï*ance;
12 or faites dont que de brief soit *m'*alee.

12 ma alee Mod

Bella senza pari, d'alta dolcezza ornata[222]*, di bene, d'onore, e di ogni valore: vi supplico di rinviarmi senza ritardi verso la vostra cara contrada, perché ben sapete, mia unica desiderata, che sono suddito della vostra nobile amicizia, e il mio volere non potrebbe fermarsi altrove; sappiatelo senza dubbi! Così sarà sino alla mia fine, per servirvi e ubbidirvi come devono gli amanti per finissima alleanza; altrimenti fate che la mia partenza avvenga presto!*

COMMENTO Dal punto di vista paleografico questo virelai è l'unico a presentare un impiego dell'apostrofo nelle diciture «d'honour» e «d'haulte» (vv. 1-2), eseguite altrove dallo stesso scriba tramite fusione o dissimilazione. Il refrain, l'*ouvert*, e il *clos* sono sintatticamente incatenati tramite *enjambement* dalla tensione variabile. In calce alla *tierce* la costruzione avverbiale «de brief» mette il brano in relazione con R10 («mon brief revenir) e con R8 («de cort»), che sfruttano lo stesso riferimento temporale all'imminente ritorno del refrain con una evidente finalità retorica.

[222] paree funziona sia come 'ornée' che come 'pourvue' (DMF)

V6 | *Puisque je sui pour loyaulté tenir* (44*r*-43*v*);

$a_{10}a_{10}b_{10}b_{10}a_{10}$; $a_{10}a_{10}b_{10}$; $a_{10}a_{10}b_{10}$; $a_{10}a_{10}b_{<10>}b_{10}a_{10}$

1 Puisque je sui pour loyaulté tenir
2 et pour amer de vray cuer et servir
3 hors de celle que *j*'ay longtemps querie,
4 et qu'ainsi m'est par son vueil anemie,
5 onques n'aura de moy nul sovenir.

6 Plaindre me puis ass*é*s plus que *j*oir
7 car son dangier bie*n* me fessoit veir
8 ce que *j*e voy et sa ciere peu lie.

9 Mes nul ne fu si sage a mon sentir
10 que son parler et son doulz acolir
11 ne deceust, po*u*r q*u*'il faut q*ue* mauldie

12 le mom*en*t, l'heure, le lieu, et le venir
13 de celui *j*our qua*n*t primierm*en*t choisir
14 Fortune fist a mes eulx tel amie :
15 ses beautés sont mesdire, orgueil, e*n*vie,
16 d'elle ne quier *j*e point grace merir.

11 por Mod **12** le heure Mod **15** orgueil et e*n*vie Mod

Poiché, dopo aver serbato lealtà, dopo aver amato di cuore vero e dopo aver servito, mi sono allontanato da colei che per lungo tempo avevo desiderato e che mi è di sua volontà nemica, non ne serberò mai il ricordo. Posso lamentarmi assai più che gioire, perché il suo dispetto mi fece finalmente vedere quello che ora vedo: il suo volto poco allegro. Ma niente fu più saggio, né più ingannevole, al mio sentire che il suo parlare e la sua dolce accoglienza, per cui devo maledire il momento, l'ora, il luogo e l'arrivo di quel primo giorno in cui Fortuna fece scegliere ai miei occhi una tale amica. Le sue bellezze sono calunnia, orgoglio e invidia: da lei non chiedo di ricevere alcuna ricompensa.

COMMENTO Unico esempio di virelai *cinquain*. La riuscita del discorso continuo nei cinque versi del refrain è particolarmente virtuosistica, ma di difficile traduzione. Un altro passaggio che denota un certo virtuosismo è l'accavallamento fra il *clos* e la *tierce*. Il testo descrive, in prima persona, il momento esatto in cui l'amante, *deslié*, rinuncia al servizio amoroso accorgendosi degli atteggiamenti ambigui e ingannevoli della dama, la quale diventa infine oggetto di feroci invettive. Il v. 15, ipermetro nel ms., è stato emendato considerando che le due soluzioni proposte da Apel1 (pp. 11*-12*) e da PMFC (XXI, p.39) per il *text underlay* del passaggio non sono soddisfacenti. Dal punto di vista linguistico è interessante notare a v. 11 l'utilizzo atipico della forma part. pass. («deceüst») al posto del part. pres. (*decevant*).

V7 | *Helas Avril par ton doulz revenir* (45r)

$a_{10}\, b_{10}\, b_{10}\, b_{10}\, b_{10}\, a_{10}$; $a_{10}\, a_{11}\, c_{8}$; $a_{10}\, a_{10}\, c_{8}$; $a_{10}\, b_{10}\, b_{10}\, b_{10}\, b_{10}\, a_{10}$

Hélas, Avril, par ton doulz revenir,
j'ay de dolour plus que dire ne say
quant si te voy joli, novel et gay,
de flours vestus en joye sans esmay,
plain d'odours, de lyesse, et je n'en ay
que desir, sovenir, plaindre et lermir.

Bien me seroit la mort douce assuir
en ta sayson pour ma vie deffenir,
maulgré Fortune et son povoir,

des que ma dame en toy ne puis veir,
ne d'aultre cose moy greïst choisir
fors que d'elle une, et c'est de voir.

Tant plus de mal je sueffre a toy veir
qui me demayne sans faire delay
en grant langour ; ainsi vif et vivray,
jusques a tant que son gent corps veray.
Pour ce de May aussi m'en complaindray
tant que Pitié me viegne secourir.

7 asuir Mod

Ahimè Aprile, per il tuo dolce ritorno provo più dolore di quanto saprei dire, nel vederti novello, allegro, vestito di fiori, contento e imperturbato, ricco di profumi, di felicità: mentre io non ho che desiderio, ricordi, afflizione e pianto. Mi sarebbe dolce morire nella tua stagione per finire la mia vita a dispetto di Fortuna e del suo potere, poiché la mia dama non posso vedere in te, né vorrei vedere altra cosa, salvo una, questa è la verità. Tanto è più grave il male che soffro a vederti [te = Aprile], che mi porta senza sosta in un grande languire; così vivo e vivrò finché non vedrò il suo corpo gentile. Per ciò, anche di maggio mi lamenterò, nell'attesa che Pietà venga in mio soccorso.

COMMENTO Questo virelai calendariale ha la particolarità di inserire il diffuso *topos* del ricorrere della primavera in un contesto fortemente malinconico per il mancato ritorno dell'amata, in cui si evincono chiare risonanze petrarchesche, si ricordi *in primis* il celebre *Zephiro torna* (RVF CCCX). La personificazione del mese di aprile è un elemento distintivo di *Helas Avril*, che non sembra avere precedenti nel repertorio francese. Come è ben noto, nella cronologia del *Canzoniere*, il 6 aprile «in l'ora prima» ricorrono due avvenimenti fondamentali per la narrazione: il primo incontro con Laura ad Avignone (1327)[223] e la morte di lei ventuno

[223] RVF CCXI: «mille trecento ventisette, a punto | su l'ora prima, il dì sesto d'aprile, | nel labirinto intrai, né veggio ond'esca».

anni dopo.[224] È quindi possibile che, sul piano dell'intertestualità, questo brano sia anche da ricollegare alla dimensione sperimentale del bilinguismo poetico-musicale. Si segnalano inoltre il lessico comune ad *A qui Fortune* - «maulgré Fortune», «jusques a tant», «corps gent», «demayne» (che sfrutta qui l'equivoco con «de May») - e il riferimento al ritorno (argomento centrale del virelai) nell'*incipit*, il quale corrisponde in una prospettiva esecutiva al *revenir* del ritornello (costellazione *retour*).

V8 | *Ne me chaut vostre mauparler* (Mod, 48*r*, Lon 20*r-v*).

$a_8\, b_8\, b_8\, a_8$; $c_8\, d_8\, c_8\, d_8$; $a_8\, b_8\, b_8\, a_8$; $c_8\, d_8\, c_8\, d_8$; $a_8\, b_8\, b_8\, a_8$

1 Ne me chaut vostre mauparler,
2 dites au piz que vous savés
3 car je vueil bie*n* que vo*us* sachés
4 que je ne vo*us* pris un diner.

5 Vos autres chetif*s* mesdissan*s*
6 de toutes vertus enemis,

7 ne me loués pas tant ne quant
8 car je ne suy pas vostre amis.

9 Quar pour ma foy j'ay tres plus chier
10 que vo*us* autres tels me blasmés,
11 quar hom conoistra bien assés
12 que je ne suy *pas* vostre per.

13 Mais je vous di bien vrayem*en*t
14 que vo*us n'aures* pas los ne pris,

15 pour vostre maudire sovant
16 vous en serés trestous honis.

17 Je vous verray trestous crever
18 quar en despit que vous n'ayés
19 tout rejoir *vous* me verrés
20 et toudis plus d'amour chanter :

3 Qar en bone foi vous saches Lon **5** mesdissant Mod mesdissans Lon **7** loes Lon **8** sui Lon **9** par ma foi iai tres plus cher Lon **10** blaismes Lon **11** on conoystra Lon **12** ne sui Mod ne sui pas Lon **13** Mes, vraiement Lon **14** que vo*us* pas Mod que vous naures pas Lon **16** unis Lon **19** reioir me verres Mod reioir vous me vedres Lon

[224] RVF CCCXXXVI: «Dico alla mente mia: 'tu se' 'ngannata. | Sai che 'n mille trecento quarantotto | il dì sesto d'aprile, in l'ora prima | del corpo uscìo quell'anima beata'.

Non mi preoccupa la vostra maledicenza, dite anche il peggio che potete: io voglio che sappiate che non vi apprezzo per niente. Voialtri cattivi maldicenti, nemici di ogni virtù, non mi lodate così tanto, che io non sono vostro amico. In realtà preferisco che voialtri mi biasimiate, così tutti capiranno bene che non sono uguale a voi.

Ma vi dico, in verità, non sarete mai premiati: a causa del vostro maledire verrete tutti condannati. Vi vedrò presto morire, perché mi sentirete a vostro dispetto sempre più cantar d'amore: "Non mi preoccupa..."

COMMENTO *Ne me chaut* è l'unico dei virelais di Matteo tràdito in attestazione plurima. In **Lon**, che ne tramanda solo il testo poetico, è corredato della rubrica «bergerete chantee». Le integrazioni a vv. 12, 14 e 19 sono state accolte, per l'edizione, dal testimone letterario, che ne uniforma la metrica e ne ripara il senso. Da questo punto di vista solo il v. 14 può ritenersi lacunoso in **Mod**, mentre i vv. 12 e 19, che in quest'ultimo testimone sono *heptasyllabes*, si possono spiegare alla luce dell'eterometria pervasiva nel manoscritto musicale. A v.12 in **Mod**, per giunta, si osservano chiari tratti di esitazione da parte del copista, che soprascrive la *v* di *vostre* ad una *p*. Il virelai appartiene alla costellazione *retour* (v. 20).

2.4.3 Ballades (5)

B1 | Le grant desir que j'ay du retourner (33*v*)

a_{10} b_{11} a_{8} b_{10} b_{10} c_{10} c_{10}

1 Le gra*n*t desir que j'ay du retou*r*ner
2 devers vous, ma douche dame de valour,
3 fet tout mo*n* cuer fondre *et* secchier.
4 Ansi ma vie fenis de jour en jour
5 car vrayemant, belle dame d'*h*onou*r,*
6 ta*n*t con ne voy voutre beaute exmerea
7 *n'*ystra mo*n* cue*r* de dolereux pansea.

2 devers] v. commento **3** fet tout mo*n* cuer <mo*n* cuer> **4** <de> de *j*our en *j*our. **5** donohu*r* **7** no ystra mo*n* cue*r* <noystra mo*n* cuer> de doloereux pansea <pansea de dolereux pansea>

Il grande desiderio che ho di ritornare da voi, mia dama di valore, fa che tutto il mio cuore si sciolga e si secchi. Così la mia vita finisce di giorno in giorno, perché invero, bella dama d'onore, finché non vedrò la vostra lucente bellezza il mio cuore non si renderà libero dal doloroso pensiero.

COMMENTO Le generalità linguistiche, paleografico-codicologiche e intertestuali del brano sono già state discuse sopra (§1.5). L'anomalia a v.2 (unico caso del tipo 10.5 dal primo emistichio sovrannumerario) è stata segnalata ma non risanata nell'edizione perché il verso è, come notato da Memelsdorff, ricavato alla lettera dal modello di Machaut «devers la flour de toute creature». Al momento di adattare il modello al nuovo contesto, il poeta (il compositore stesso?) si trova dinanzi a un ostacolo di ordine sintattico: il brano della *Loange*, discorso dell'amante in solitudine, nomina la donna tramite metafora impiegando esclusivamente la terza persona singolare, mentre Matteo, riproducendo lo schema abituale dell'invocazione alla dama, inserisce d'obbligo il pronome *vous*, alterando così il *décasyllabe* originale (tipo 10.1 ordinario) ma consolidando il riferimento a Machaut. Il verso successivo, osservato alla luce della già rammentata questione della ripetizione di parole (§3.4) pone un problema prettamente editoriale. L'unità metrica, così come appare in **Mod**, rientra perfettamente nel tipo 10 dei decasillabi disaminati ma è grammaticalmente inammissibile; espungendo invece il «mon cuer» superfluo, operazione eseguita ai v. 4 e 7, essa diventa ottosillabica. Si prospetta più di un'ipotesi:

(1) che il verso prevedesse tale ripetizione (anomalia difficile da spiegare);

(2) che il verso sia effettivamente un *octosyllabe* orfano, parte di un modello eterometrico poco frequente ma forse noto al compositore;[225]

(3) che il secondo «mon cuer» sia lettura sbagliata di un congetturale e italianizzante *manquer* raffigurante lo svenimento del cuore quale manifestazione fisiologica dell'*immoderata cogitatio* dell'amante.[226]

Le ripetizioni di parole a v. 4 e 7, la cui espunzione non è problematica in questa sede, verrà riconsiderata nel capitolo successivo.

[225] Si pensi ad esempio a *De toutes flours n'avoit et de tous fruis*, tràdita in **Mod** (25*r*), dallo schema *huitain*: a10b10a10b10 c8 c10d10d10.

[226] Dal punto di vista paleografico un tale *lapsus* sarebbe giustificato. Per il lessico della malattia d'amore si rinvia al saggio di GAIA GUBBINI, *Patologia amorosa. Due fenomeni nella lirica d'oïl*, in *«Ragionar d'amore». Il lessico delle emozioni nella lirica medievale,* Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2015, pp. 83-97:91.

B2 | *Le greygnour bien que Nature* (32*r*)
7a 7b 7b 7a 7a 10?b 7b 7a 7c 7d 7c 7d 7c 7c

1 Le greygnou*r* b*ie*n que Nature
2 fist a l'houme en ce folz monde
3 fu le don dont pris faconde
4 prist en ly sens et mensure.
5 E[t] pour tant q*uan*t unz n'a cure
6 p*our* asembler de sciense parfonde,
7 tretou*t,* cilz, du pris enfonde,
8 me[n]tre ye n'ai en cue*r* ardure.

9 Mes il est grant desparanche
10 qua*nt* ho*m* pans en sa fumea
11 plus estre que en apparanche.
12 Onques d'avoir renomea
13 entres bons soit en speranche
14 s'il *n*'imprent assoufisanche.

2 lohume **6** pro **7** metre **14** no imprent

Il maggior dono che Natura fece all'uomo in questo mondo folle fu il dono per cui il pregio facondo prese in lui senso e misura. Pertanto, quando uno non ha la cura di riunire una profonda conoscenza, finisce per infondere ovunque il bene ricevuto (si eccede nell'eloquenza), mentre io non ho in cuore un tale desiderio. Invece, si prova grande disperazione quando qualcuno pensa, nella sua stravaganza, essere più di quello che è: non abbia alcuna speranza di giungere tra i migliori chi prima non impara abbastanza.

COMMENTO La corruttela del testo, di per sé enigmatico, rende l'interpretazione assai difficile. Si rinvia a §1.5 per una disamina delle generalità linguistiche e del loro rapporto con B1 e con *Se vous n'estes* nel quarto fascicolo di **Mod**. Le lezioni ai vv. 6 e 8, che perturbano lo schema perfettamente isosillabico dei settenari restanti, destano perplessità di vario genere: l'emendamento «pour sembler», con «sciense» inteso come bisillabo, regolarizzerebbe la misura del v.6, alterando il significato del passaggio. Si intende il «tretout» di v.7 in funzione pronominale (DMF, I, B), e il verbo «enfonde» come lettura fonetica di un più corretto *infonde* (nel senso datogli da DMF, A). Il v.8, che nella realizzazione musicale è ottosillabico, presenta ulteriori ambiguità: la forma «metre» può essere spiegata come italianismo (*mentre*), tramite caduta del segno soprascritto di abbreviazione, e la contrazione «n'ai», forse anch'essa un italianismo, consente l'interpretazione opposta.[227]

[227] Si rinvia alla lettura di MARIA TERESA ROSA BAREZZANI, *Una rilettura di Le Greygnour Bien di Matteo da Perugia*, «Philomusica online», I/1, 2001.

B3 | *Se je me plaing de Fortune j'ay droit* (42*r*)

$a_{10}b_{10}a_{10}b_{10}b_{10}c_{10}c_{10}$ x 3

Se je me plaing de Fortune, j'ay droit
car par li sui griefm*en*t enfortunee.
Qua*n*t j'ay perdu celui qui tant m'amoit
ce fuit pour moy moult dure destinee.
Or sui je bien de petite heure nee,
car je ne treu*v*e amisté ne douchour:
je ne me vueil plus fier en amour.

A tousjours mais la mort mauldite soit,
car je sui trop par li desconfortee,
et d'autre part mon povre cuer quidoit
que je de*ü*sse estre reconfortee
par un autre, mes mal suy asenee.
Je ne treuve que tristesse *et* dolour;
je ne me vueil [plus fier en amour].

Mort et *A*mour m'ont mise en po*v*re ploit,
je ne scay le quel m'a plus conturbee.
Je croy que *D*ieux ce mar*r*i me de*v*oit
pour moy pugnir, que ne soye dannee.
Ma penintanse ara longue duree,
Amours tu m'as bien joue d'un faulx tour !
Je ne me vueil [plus fier en amour].

6 <car je ne treuve> **17** marrir] mari Mod

Se io mi lamento di Fortuna ne ho il diritto, perché a causa di lei sono gravemente sfortunata. Quando ho perduto colui che tanto mi amava, ciò è stato per me un duro esito del destino. Sono nata veramente sventurata, perché non trovo amicizia né dolcezza; non voglio più fidarmi dell'amore.

Sempre più maledetta sia la morte, perché sono da lei sconfortata; e il mio povero cuore mi aveva fatto credere che io dovessi essere consolata altrove, ma sono stata mal consigliata. Non trovo altro che tristezza e dolore; non voglio più fidarmi dell'amore.

Morte e Amore mi hanno messo in povero stato, non so quale dei due mi abbia più conturbato. Credo che Dio mi abbia afflitto in questo modo per punirmi affinché io sia dannata. La mia penitenza avrà lunga durata. Amore, mi hai fatto un brutto scherzo! Non voglio più fidarmi dell'amore.

COMMENTO La ballade, come notato da Stone, prende spunto da un innesto tra due *incipit* di Machaut.[228] La lezione «quidoit» (v.10) è forse lettura italianizzante di *cuidoit*, mentre «ploit» (v.15) è variante attestata di *plit* (DMF, C = «manière d'être, situation, état»). La forma «tr*e*uve» non è attestata altrove nel manoscritto. La lezione «mar*r*i» (v.17) è qui interpretata come forma sostantivata del verbo *marrir*.[229] Spunti di intertestualità con i rondeaux complementari *A qui Fortune* (Matteo, R5) e *D'yre et de dueyl* (Feragut, frammento **Par**)[230] suggeriscono la vicinanza fra i tre testi.

[228] A. STONE, *Machaut sighted in Modena...* pp. 170-189.
[229] Ringrazio Sofia Lannutti per questa osservazione.
[230] Il legame tra i due rondeau è stato discusso nella sezione §1.4.

B4 | Puis que la mort tres cruelment a pris (7*r*-6*v*)

$a_{10}b_{10}c_{10}a_{10}b_{10}c_{10}c_{10}\ d_{10}\ e_{10}$; $d_{10}\ e_{10}\ c_{10}$ x 3

Puis que la mort tres cruelm*en*t a pris
le noble corps gracieux, doulz, att*ra*yant
pou*r* faulx co*n*straint d'aspre *F*ortune a tort,
gemir devons, helas, trestous amis
et sans demy dolouser tristem*an*t
com gens banis de l'amoreux deport.
Car partie est la Belle en qui confort
gissoit d'amans pour finem*en*t amer,
la plus plaisant, la plus gent *et* jolie.
Nulz la porroit entierem*en*t retrer !
En jugier l'arme a gloriose vie,
he, Douche Dame, he, *D*iex, soyes d'acort *!*

Ploures, amans, la grant beaute de pris,
ploures du mond le soloil reluissant,
ploures la flour de tous les dames mort,
l'accolir gay, la colour du cler vis,
son poli chief, sa bouchette riant,
ses beaux regars, son doulz parler accort.
Ha, fiere ville en qui pitie se dort,
bien dois tel perte durem*en*t plourer
quant perdue as *l'*haultayne co*m*pagnie.
Nulz la porroit entierem*en*t retrer !
En jugier l'arme a gloriose vie,
he, Douche Dame, he, *D*iex, soyes d'acort *!*

Hemy, *A*mours, to*n* hault valoreux pris
ta renomee, tes lo*y*s, ta force grant
mayne a la mort, la mort q*u'*a tous cuers mort.
Soupire toy car, selonc mon avis,
sans fin sur tous estre e*n* dois languissant,
ploureux, dolant, chetis par desconfort.
Orrible, amere mort, or te remort
se pour fierté de tel dame tuer
seras au siecle adès traitre maudie.
Nulz la porroit entierem*en*t retrer !
En jugier l'arme a gloriose vie,
he, Douche Dame, he, *D*iex, soyes d'acort *!*

21 la haultayne Mod **23** loues Mod

Poiché la morte molto crudelmente a torto ha preso il nobile corpo grazioso, dolce, attraente, per la sleale forza di Fortuna violenta, dobbiamo lamentarci insieme, amici, e dolerci tristemente senza interruzioni, perché banditi dall'amoroso sollazzo. Poiché partita è la Bella in cui risiedeva il conforto degli amanti per amare finemente; la più amabile, la più gentile e leggiadra. Nessuno potrà mai riportarla tra noi! Nel giudicare la sua anima verso la gloriosa vita, o, Dolce Dama, o Dio, siate d'accordo!

Piangete, amanti, la grande beltà di valore, piangete del mondo il sole rilucente, piangete il fiore di tutte le donne. Morta è la graziosa accoglienza, il colore del chiaro viso, la testa luminosa, la piccola e ridente bocca, il bello sguardo, il dolce parlare accorto. Ah, spregevole città dove Pietà dorme, ben dovrai tale perdita piangere duramente, perché hai perduto la più alta compagnia. Nessuno potrà mai riportarla tra noi! [...]

Ohimè, Amore, il tuo alto, valoroso pregio, la tua fama, le tue leggi, la tua grande forza conducono alla morte, la Morte che ogni cuore uccide. Sospira! perché, a mio avviso, più di tutti dovresti esserne languente, piangente, dolente e mesto dallo sconforto. Orribile, amara Morte, sarà il tuo tormento se per il coraggio di aver ucciso una tale dama ora il secolo ti vedrà come una maledetta traditrice. Nessuno potrà mai [...]

COMMENTO Compianto funebre per la morte di una nobildonna non identificata, apparentemente di giovane età. L'uso della maiuscola a v. 7 («Belle») può essere inteso come un *senhal*, e il riferimento alla «fiere ville» come un indizio geografico ancora da delucidare. A v.14 sembra esserci esitazione del copista sulla *d* di «mond», la forma non apocopata «mond*e*» è ugualmente ammissibile dal punto di vista metrico (tipo 10.1). L'*incipit*, già notato sopra, è desunto dalla seconda stanza della ballade consolatoria *Fuions de ci* di Senleches. Il senso della ballade, in tutte e tre le strofe, è rigorosamente articolato in terzine, che si corrispondono con la forma tripartita dell'intonazione polifonica **II: abc :II: cde I dec**, unica tra le ballades di Matteo. Nel confronto con l'analisi comparativa eseguita da Poiron, non emergono occorrenze del modello metrico di *Puis que la mort* nelle ballades di Machaut, Froissart, Wenceslas de Brabant, Eustache Deschamps, Oton de Grandson, Jean de Lannoy, Jean de Garencières, Christine de Pisan, e Charles d'Orléans.[231]

[231] D. POIRON, *Le poète et le prince...* pp. 385-387.

B5| Pres du soloil deduissant s'esbanoye (Mod, 16*r*)

a_{10} b_{10} a_{10} b_{10} b_{10} c_{10} c_{10} x 3

Pres du soloil deduissant s'esbanoye
d'eulx ententis un redoubté fauchon,
sur la riviere plus riche que soye
de maint osiaux d'une *et* d'aultre façon.
Close est d'un beaux rosier de par viron
dont s'il ne sont bie*n* preux, jeune *et* veglarde,
meschan*t* cely que le fauchon regarde.

Chascun se doubte *et* ne scet que fer doye
fors que d'esmay t*ra*yre dol o sayson*,*
sans plus, tout prest en l'eu*v*e si s'employe,
pluseurs aultres n'aylent ver les buisson,
aucun demeure, aucun y torne ron
simple de cuer, sans chault de faire garde :
meschant cely que le fauchon regarde.

Quar Noblesse *et* Vigour si le co*n*voye,
Desir, Espoir, Sagacitié *et* Rayson
a son porpois, tout brief qu'il s'e*n* voloye
L'oysel que atens hurter des artiglon,
d'aultre ne quier, s'y donra coulps felon.
Pour definer, fache qui vuelt sa garde :
meschant cely que le fauchon regarde.

1 se sbanoye 9 dolosayson 12 torneron

Vicino al sole si diverte piacevolmente un temibile falcone con gli occhi intenti sulla riviera più ricca che ci sia di molti uccelli di ogni specie. La riviera si trova recintata da un bel roseto, e se gli uccelli non sono giovani, vigili, e pronti [a scappare]... sventurato colui che il falcone guarda.

Tutti provano paura e non sanno cosa fare, salvo che ricavare dall'agitazione di essere intrappolati o catturati. Così, prontamente, si dirige verso l'acqua, molti altri volano verso i cespugli, qualcuno aspetta, qualcuno gira intorno ingenuamente, senza preoccuparsi di stare all'erta: sventurato è colui che il falcone guarda.

Poiché si addicono al suo proposito Nobiltà, Vigore, Desiderio, Speranza, Sagacia e Ragione, non appena prende il volo l'uccello che lui aspetta di ferire con l'artiglio, [il falcone] non bada più ad altro; e così gli dà il colpo fatale. In conclusione, sia vigile chi vuole: sventurato è colui che il falcone guarda.

COMMENTO Come è stato rammentato in più occasioni, si tratta dell'unica composizione di Matteo databile con una certa sicurezza intorno al 1424. L'*incipit* sfrutta l'equivoco del verbo *(se) déduire*, interpretabile sia come «se divertir, se distraire, passer son temps agréablement» (DMF, B1) sia come «s'adonner au plaisir de la chace» (B4), definizione per cui è attestato l'uso specifico nella falconeria («se deduire d'un oiseau: chasser avec un oiseau de proie»). La risillabazione a v.1 è *lapsus* ricorrente del copista di **Mod** a fine rigo (v. §1.5...). La lezione «torneron» a v. 12 è qui interpretata come sinonimo della locuzione «torne en rond», uniformata alla rima. Il copista, in entrambi i *residua* compie il gesto atipico di isolare il sesto verso con i puntini mediani.

2.2.4 Canone (1)

$a_{10}\, b_{10}\, b_{10}\, a_{10}$

1 Andray soulet au mielz que *j*e pouray
2 Jus*que* a le tamps pr*i*mier de la sol re
3 Lors tu p*re*ndras desus a la mi re
4 S'ainsi sera, le tierz canteron*s* gay.

Andrò da solo al meglio che potrò fino al primo Dlasolre, *poi tu prenderai l'*A la mi re *di sopra, così facendo, il terzo canteremo contenti.*

COMMENTO Il testo poetico è indipendente dalla melodia del canone, che è strumentale, ma forse prevede un'esecuzione vocale (il verbo *canter* così lo suggerisce). I versi svelano le istruzioni per una corretta realizzazione del brano a tre voci, indicando i nomi delle note musicali in solmisazione e il punto di partenza agli esecutori. Una soluzione analoga si riscontra nel canone (vocale) con cui chiude il ms. **J.II.9**, *Tousjours servir vueil la douce flour*, questa volta affiancato a un paratesto:

Se vous voles ce ron*d*ellet chanter
A qua*n*t le chantes sans oblier
Fuia*n*t de trois tans et no*n* plus
Ainci seres de Ce fa ut au dessus.

3. OSSERVAZIONI SUL RAPPORTO POESIA-MUSICA

Il presente capitolo si prefigge di gettare luce su quattro aspetti del rapporto poesia-musica che meritano speciale attenzione in ragione della ricorrenza con cui si verificano all'interno del *corpus* francese di Matteo da Perugia e delle problematicità che sollevano in sede analitica:

(1) il trattamento musicale della forma e del *décasyllabe* (§3.1 e 3.2);
(2) la presenza pervasiva di melismi esordiali nei brani trascritti in **Mod** I/V (§3.3);
(3) la ripetizione di parole e sillabe nel *text underlay* (§3.4);
(4) l'intertestualità poetico-musicale (§3.5).

Nella trattazione di ciascuno degli argomenti si terrà conto dell'edizione dei testi poetici e delle nuove osservazioni in campo linguistico, paleografico e codicologico riportate nei capitoli precedenti. Inoltre, si farà opportunamente riferimento alla bibliografia specifica e al quadro complesso della tradizione manoscritta arsnovistica, laddove essa possa contribuire a illuminare determinati aspetti della trattazione.

3.1 Trattamento musicale della forma

Le osservazioni che seguono prendono spunto da una serie di importanti contributi pubblicati negli anni passati da Daniele Sabaino e Marco Mangani, che si incentrano sul problema dell'organizzazione dello spazio sonoro così come si riscontra nella polifonia vocale dall'Ars Nova al Seicento.[232] L'analisi qui presentata si ispira largamente alla terminologia, ai metodi, e alle interpretazioni proposte in questi saggi, pur senza pretese di raggiungere lo stesso grado di esaustività ed eludendo consapevolmente l'intricata questione della *modalità* nei repertori

[232] Ci si riferisce principalmente a MARCO MANGANI– DANIELE SABAINO, *L'organizzazione dello spazio sonoro nell'opera di Nicolò del Preposto,* in *Musica e poesia nel Trecento italiano: verso una nuova edizione critica dell'«Ars Nova»*, a cura di Sofia Lannutti e Antonio Calvia, Sismel-Edizioni del Galluzzo, Firenze 2015 (La tradizione musicale. Studi e testi, 16), pp. 237-286. Altri saggi incentrati su repertori seriori ma di uguale proficuità per la riflessione metodologica: ID., *«Modo Novo» or «Modo Antichissimo»? Some Remarks About «La» Modes in Zarlino's Theoretical Thought,* in *Early Music, Context and Ideas*, Kraków, Institute of Musicology, Jagellonian University, 2003, pp. 36-49; ID., *Tonal Types and Modal Attributions in Late Renaissance Polyphony: New Observations*, «Acta Musicologica» LXXX/2, 2008, pp. 231-250. A essi si aggiungono le lezioni e le esperienze pratiche del Seminario di Dottorato *L'organizzazione dello spazio sonoro nella musica del Rinascimento: teorie, pratiche e sensi a partire da un anniversario zarliniano*, terzo incontro, "La modalità come elemento sintattico e strumento ermeneutico", a.a. 2017-2018, Università degli Studi di Pavia - Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali.

polifonici arsnovistici, argomento che richiederebbe un ampio supplemento d'indagine e un confronto su larga scala con il resto del repertorio e con la trattastica coeva. Per questo motivo nelle prossime sezioni ci si concentrerà su una panoramica dell'organizzazione sonora dei rondeaux, delle ballades e dei virelais, con un puntuale approfondimento sul trattamento musicale delle tipologie versali più sfruttate nel *corpus* di riferimento.

n°	*Incipit*	fol.	Start A	End *Ouvert*	End *Clos*	dur. A	Start B	End B	dur. B	Start Ref.	End Ref.	dur. Ref.	dur. tot.
B1	*Le grant desir*	33v	G3C3G4	D3F#3A3	C3G3C4	31	D3D4A3	D3D4A3	22	G3D4Bb3	C3G3C4	23	76
B2	Le greygnour bien	32r-31v	C4G4C5	A3C#4E4	G3D4G4	34	G3G4D5	G3D4B4	28	A3F4D5	G3D4G5	31	93
B3	*Se je me plaing*	42v-43r	D3A3D4	D3D4A3	G3G3G3	38	G3D4G4	D3F#3A3	28	D4D3F4	G3G3G3	17	83
B4	*Puis que la mort*	7r-6v	C3G3C4	D3F#3A3	C3G3C4	21	C4C3G4	F#3D3A3	20	G3--B3	C3G3C4	20	61
B5	*Pres du soloil*	16r	D4D3A4	E3B3E4	D3A3'D4	43	F3A3A4	A3C#4E4	31	F-- --	D3A3D4	15	89

n°	*Incipit*	fol.	Start A	End A	dur. A	Start B	End piece	dur. B	dur. tot.
R1	*Par vous m'estuet*	10r	C4F3	D4D3	15	C4F3	C3C4	17	32
R2	*Plus liés des liés*	23r	F3C4	E3E4	18	D3A4	C3C4	20	38
R3	*Helas, merci*	38v	C3C4	D3A3	13,5	D3F4	C3C4	12,5	26
R4	*Pour Dieu vous pr*	41r	F3C4F4	E3B3E4	16	D4G3G4	F3C4F4	13	29
R5	*A qui Fortune*	43r	D4D3A4	A3C#4E4	15	F3A3A4	D3A3D4	14	29
R6	*Se pour loyaulment*	43v	C4C4A4	A3E4A4	17	D4D4F#4	G3D4G4	17	34
R7	*Pour Bel Acueil*	44v	G3G2D4	C#3A2E4	15	B(b)2F3D4	G2D3G3	15	30
R8	*Trover ne puis*	46r	Bb3Bb2F4	D3A3D4	20	Bb3Bb4G4	Bb2F3Bb3	18	38
R9	*Jusques a tant*	48v	F3C4C4	D3A3D4	15	C3C4E4	C3G3C4	16	31
R10	*Dame d'honour*	zr	D3A3D4	D3F#3A3	18	D3A3D4	D3A3D4	16	34

n°	*Incipit*	fol.	Start A	End A	dur. A	Start B	End *Ouvert*	End *Clos*	dur.B	dur. tot.
V1	*Plus onques dame*	9r	D4D3A4	D3A3D4	21	A3C4E4	E3B3E4	D3A3D4	14	35
V2	*Dame que j'aym*	10v-11r	G3G3D4	C3G3C4	29	C3C4G4	D3A3D4	C3C4G4	30	59
V3	*Dame souvrayne*	38r	F3C4F4	C3G3C4	16	C4--G4	E3B3E4	C3G3C4	19	35
V4	*Heylas que feray*	41v	-- G2 --	D2A3D3	26	A2D2D3	E2B2E3	D2A2D3	16	42
V5	*Belle sans per*	42r	C4C3G4	C3G3C4	29	C4C3G4	E3B3E4	C3G3C4	17	46
V6	*Puisque je sui*	43v-44r	G3D4G4	G3D4G4	47	A3A4E4	A3E4A4	G3D4G4	30	77
V7	*Helas Avril*	45r	D4D3A4	D3A3D4	42	C4G3G4	E3G#3B3	D3A3D4	36	78
V8	*Ne me chaut*	48	F4C5	F3F4	33	D4A4	G3G4	F3F4	13	46

Legenda:
Ordine delle voci: T - Ct - C
Start: sonorità verticale di inizio brano / sezione
End: sonorità di chiusura brano / sezione
dur.: durata sezione (numero di bb. in base a ed. PMFC)
dur. tot.: durata totale del brano (*id.*)
per le sonorità di apertura e di chiusura non si tiene conto della presenza di brevi appoggiature melodiche

Tabella 6 Prospetto dell'organizzazione sonora delle opere francesi di Matteo da Perugia

Le prime informazioni di carattere generale che si desumono dal quadro sopraesposto riguardano lo sfruttamento dello spazio temporale per brano e per sezione:

(1) nei 10 rondeau la situazione è stabile, con le due sezioni musicali tendenti all'isotemporalità;

(2) tra i virelais, un profilo sezionale isotemporale si verifica soltanto in V2 e V3 (dove la parte B è leggermente più lunga), mentre negli altri sei casi la durata della parte B è sempre minore rispetto ad A, di cui rappresenta circa il 60% in quattro casi (V1, V4, V5, V6), l'85% in un caso (V7), e il 40% in un altro (V8);

(3) la struttura tripartita delle ballades (A, B, refrain) è isotemporale in B4 (rispecchiando la peculiare disposizione 'a terzine' del testo poetico) e un po' meno in B2, mentre in B3 e B5 la durata delle sezioni è in ordine decrescente. In B1, la seconda sezione e il refrain hanno una durata simile *versus* una parte A che è più lunga;

(4) la durata complessiva dei brani per ogni forma va dalle 29 alle 38 bb. nei rondeaux, dalle 35 alle 78 bb. nei virelais, e dalle 61 alle 93 bb. nelle ballades. In queste ultime la lunghezza dei refrain monostici è di 15 bb. (B5), 17 bb. (B3) e 23 bb. (B1), mentre in quelli tristici essa ammonta a 20 bb. in B4 e a 31 bb. in B2.

In linea di massima si ravvisa, dunque, un comportamento assai costante nei rondeaux, mentre gli spazi di sperimentazione poetica propri del virelai e della ballade, consoni alle loro tradizioni e ai loro statuti di genere, si rispecchiano nella tendenza ad una maggiore dilatazione temporale nell'intonazione musicale.

Si passa ora ad osservare rapidamente la densità del testo poetico, rammentando che l'intonazione musicale segue in tutti i casi - salvo in B2, che è un ibrido - i modelli abituali della rispettiva forma poetica, con le varianti esaminate nel corso del capitolo precedente. Accantonando per il momento il problema delle *textlose Einleitungen*, di cui *infra*, un approccio statistico indica una media di:

- 7,6 bb. / verso per i rondeaux
- 6,7 bb. / verso per i virelais
- 13,8 bb. / verso per le ballades

Casi notevoli sono R7, *sixain* della durata di 30 bb. complessive (con una media di 5 bb./v.) e V3 (unico esemplare dal refrain distico, 11,6 bb./v). La ballade a maggior densità è B4 (6,7 bb./v), mentre all'altro estremo B5 si estende sino a una media di 17,8 bb./v.

Più interessante l'analisi delle sonorità verticali di apertura e di chiusura dei singoli brani, dove si evince una predilezione per le *finales* **Do** (B1, B4, R1, R2, R3, R9, V2, V3, V5) e **Re** (B5, R5, R10, V1, V4, V7, +C1),[233] *versus* le meno esplorate **Sol** (B2, B3, R6, R7, V6), **Fa** (R4, V8) e **Sib** (R8). Rispetto alle *finales*, le sonorità di apertura si distribuiscono in modo più equilibrato: **Re** (B3, B5, R5, R10, V1, V7), **Do** (B2, R1, R3, R6, V5), **Fa** (R2, R4, R9, V3, V8) **Sol** (B1, R7, V2, V4, V6), e **Sib** (R8). Senza tenere conto di eventuali salti/scambi di ottava tra le voci, 13 composizioni (B4, B5, R3, R4, R5, R7, R8, R10, V1, V5, V6, V7, V8) iniziano e si concludono nella stessa sonorità. Dei 10 brani restanti, la metà finiscono una quinta sotto (5↓) la sonorità di apertura (B1, B3, R6, V2, V4) e l'altra metà, alla 4↓ (B2, R1, R2, R9, V3).[234] Curiosamente, solo uno dei cinque brani di Matteo trascritti in **Mod** II-IV (R3) si ritrova nel primo e più numeroso gruppo.

Sono degne di attenzione le varie strategie di riallacciamento da una sezione a quella successiva in ciascuna delle forme, da cui si possono inferire elementi utili a comprendere l'organizzazione del discorso poetico-musicale in una prospettiva performativa. In corrispondenza di sezioni limitrofe (compresi i ritorni al refrain) le sonorità verticali di arrivo e di partenza coincidono nei seguenti casi (la freccia verso destra indica il collegamento intersezionale in questione):

- nelle ballades ciò accade solo in B3, e in modo sistematico: *ouvert* → sez. A, *clos* → sez. B, sez. B → refrain;[235]
- nei rondeaux il medesimo fenomeno si presenta solo una volta tra *demi-couplet* e refrain (R10), 2 volte in A → B (R3 con passaggio del Cantus alla terza, R10 con annullamento della terza) e 6 volte in B → refrain (R3, R4, R5, R7, R8, R10);
- nei virelais accade in 4 casi in A → B (V2, V3, V4, V5), 1 volta in *ouvert* → A (V6), 5 volte in *clos* → A (V1, V5, V6, V7, V8).

[233] Il canon viene conteggiato solo questa volta.
[234] Il riferimento è alla voce più grave in quel momento attiva.
[235] Tra le altre peculiarità della B3 vi è la rigorosa elusione dei procedimenti cadenzali tradizionali a fine sezione.

La sonorità verticale di tipo 1-3 / 1-3-5 appare in modo organico nelle ballades:

- alla fine dell'*ouvert* tranne in B3 e in B5 (cadenza di tipo frigio);
- nella conclusione della seconda sezione, salvo in B1;
- nello stacco del refrain (che non corrisponde mai alle sonorità della *finalis*), salvo in B5, dove è imitativo;

La stessa sonorità si ripresenta all'inizio della seconda sezione nei rondeaux R3, R5, R6, R7, R8, R9, e solo una volta tra i virelais (V7), in calce all'*ouvert.*

Si evince un comportamento tendenzialmente omogeneo all'interno del *corpus* delle ballades da un lato, dove la sonorità 1-3-5 è percepita come articolatore formale, e nei virelais dall'altro, dove l'evasione della terza a inizio e fine sezione assume tratti di sistematicità. I rondeaux, invece, presentano una più ampia varietà di soluzioni nel collegamento tra le sezioni, e ciò suggerisce un approccio compositivo alquanto più flessibile rispetto agli altri due generi. Tuttavia, va segnalato che in sei rondeaux su dieci la sonorità di terza scandisce l'esordio della seconda parte, e che i tre rondeau a due voci presentano la stessa *finalis*. Si commentano infine i quattro brani in cui la linea del Cantus inizia con appoggiatura: B1 (sesta/nona), R3 (nona), R6 (sesta), V3 (nona).

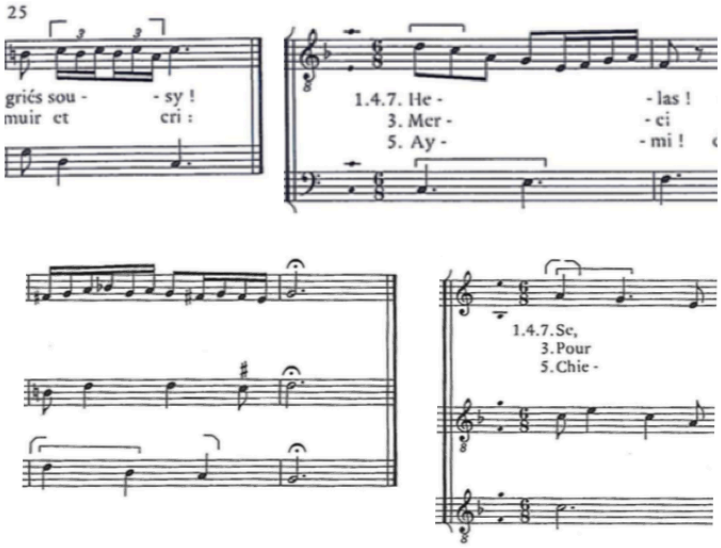



Figure 13-14 appoggiature del Cantus in sede di *incipit*

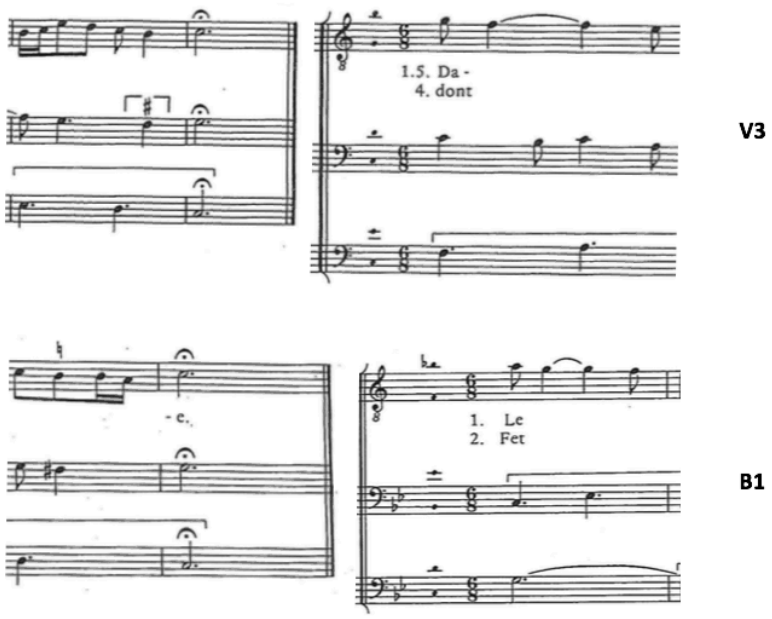


Figura 14 (continuazione).

Come si evince dall'illustrazione, l'accavallamento con la sezione immediatamente precedente comporta nel Cantus un movimento di 2↑ in R3 e R6, di 6↑ in B1 e di 5↑ in V3. Negli ultimi due esempi, tratti dal fasc. IV, i cui *incipit* si richiamano mutuamente, il cambiamento di sonorità verticale nel *da capo* richiede evidentemente una maggiore destrezza da parte dell'esecutore vocale, e dimostra, al contempo, una gestione più ricercata dei punti di sutura tra le sezioni da parte del compositore.

3.2 Trattamento musicale del décasyllabe

Nel capitolo secondo sono stati elencati e categorizzati i 344 versi francesi del *corpus* qui studiato, 155 dei quali compaiono effettivamente sottoposti alle note: 46 nei rondeaux, 62 nei virelais e 47 nelle ballades.[236] In linea con i già citati contributi di Mangani e Sabaino, si vogliono qui indagare le modalità di interazione tra struttura del verso e intonazione musicale, in particolare per quanto riguarda la «cadenza di fine verso» e le articolazioni che si riscontrano «anche all'interno delle singole unità versali, in corrispondenza di particolari evenienze sintattico-metriche».[237] Quindi, prima di passare agli esempi è opportuno stabilire, ai fini analitici, l'attinenza tra le articolazioni del

[236] Qui si escludono, naturalmente, le stanze trascritte nei *residua,* e il testimone **Bern**, che tramanda solo voci strumentali.

[237] M. MANGANI-D. SABAINO, *L'organizzazione dello spazio...*, pp. 246-248, con esemplificazioni.

unità metrica (cesura, *enjambement*, fine verso, ecc.) e determinati elementi del discorso musicale a cui si può ascrivere una «forza articolatoria» variabile a seconda della loro natura e della loro eventuale presenza simultanea.[238] In questo senso si ritengono articolatori del discorso sonoro:

- le pause;
- gli intervalli melodici più ampi di una terza (per i quali sussiste la distinzione teorica marchettana tra *syllabae* e *species* maggiori di un *ditonus*);[239]
- i valori lunghi (in rapporto alla media dell'unità fraseologica e al contesto);
- i passaggi melismatici in posizione terminale;
- i movimenti cadenzali (con i loro intensificatori e indebolitori);
- le stasi del flusso contrappuntistico, anche su consonanze imperfette, assai comuni in Matteo.

L'osservazione di tale fenomenologia, nella totalità deii *décasyllabes* e degli *hendécasyllabes* messi in musica non lascia dubbi sulla tendenziale ricorrenza di uno o più di questi articolatori sui punti della cesura di emistichio (di norma collocata dopo la quarta sillaba, ma con le eccezioni già segnalate nel capitolo precedente) e della fine del verso. Tuttavia, la casistica offre alcune singolarità a cui è opportuno destinare uno spazio di riflessione. Innanzitutto esistono casi (R3, R5, R7, V6) in cui i melismi iniziali conducono a un'ulteriore frammentazione, e a un'occasionale 'risegmentazione musicale', del primo emistichio. La figura 15 mostra il v.1 di R3 (decasillabo del tipo 10) con redistribuzione sillabica 2+4+4, e l'*incipit* del R5 (tipo 10.2), interpretato come 2 + 3 + 5 nell'intonazione polifonica.

[238] ivi, p. 246.

[239] MARCHETTO DA PADOVA, *Lucidarium*. Pomerium, a cura di Marco della Sciucca, Tizia Sucato, Carla Vivarelli, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2007, p.96-98 (IX, 2-14): «Harum autem omnium coniunctiones et species, et alie coniunctiones tantum. Que autem dicuntur coniunctiones et sillabe sunt quatuor, scilicet semitonium, tonus, semiditonus, et ditonus [...] De hiis Bernardus: Sillaba in musica est tonus, semitonium, ditonus, et semiditonus, que consonantiarum membra proprie nuncupantur[...]». Cfr. JOHANNES GALLICUS, *Ritus canendi*, a cura di Albert Seay, Colorado College Music Press, Colorado 1981, p. 66 (I,3): «Ex his vero septem diapason constitutionibus, oportet ut prodeat omne quod dicitur cantio, cantilena sive cantus. Phthongi namque, sicuti dictum est, litterae sunt musicales, toni cum semitoniis syllabae, ditonique cum semiditonis, diatessaron autem ac diapente dictiones».

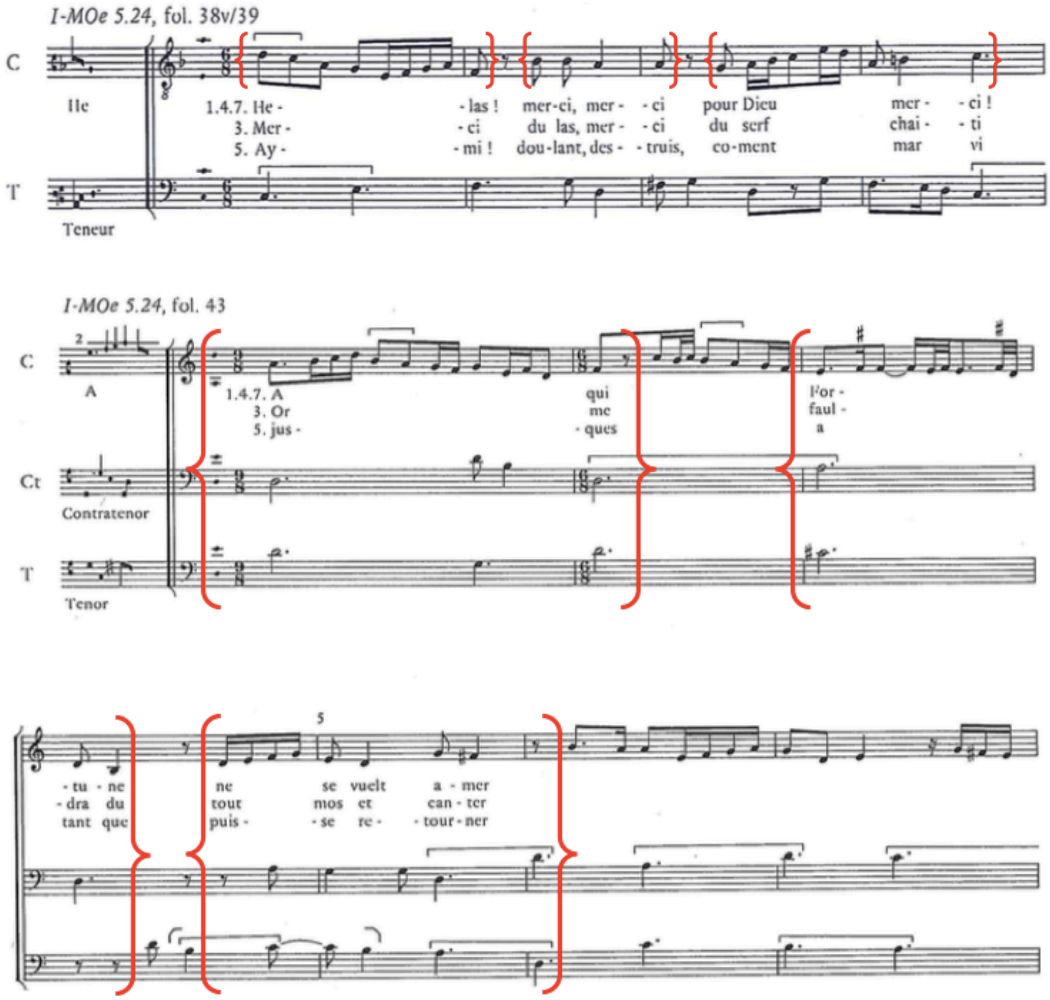



Figura 15. Articolazione del verso nell'intonazione di R3 e R5

Inoltre, la cesura di emistichio in un contesto metrico regolare può talvolta essere intenzionalmente scavalcata dal compositore: si veda l'esempio sotto (R8, v.2, tipo 10.1), dove Matteo, in entrambe le voci vocali, esegue anche uno slittamento melodico-ritmico dell'accento principale da «point» (garantito dalla cesura) ad «amère», rispecchiando una chiara intenzione retorica:

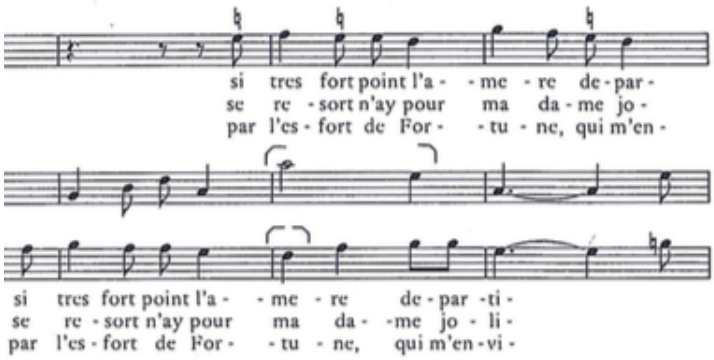



Figura 16. Scavalcamento della cesura e slittamento dell'accento principale (R8, v.2)

Infine, è possibile riconoscere casi in cui la cesura viene spostata, con una eventuale interpretazione musicale *a maiore* di un verso *a minore.* Es: V2 (v.4), R1a (v.1).

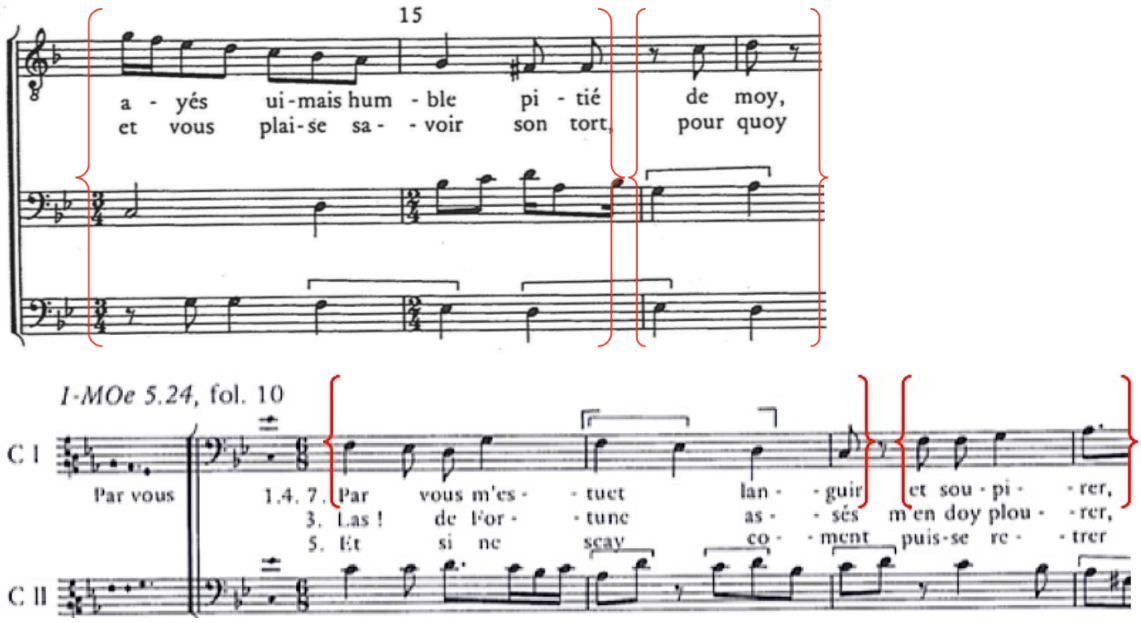



Figura 17. Slittamento della cesura (V2, R1a)

Spostando adesso l'attenzione sui versi nel più ampio contesto della singola stanza si evincono, non di rado, soluzioni musicali sistematiche alla fine del primo e/o del secondo emistichio che si traducono in 'rime musicali'. Il refrain di R7 (rondeau *sixain*) costituisce un buon esempio, nel quale i primi emistichi dei v. 1, 2, 4, e 6 sono in rapporto di rima musicale (raffigurata tramite stasi preceduta di appoggiatura melodica) con il secondo emistichio di v.4 e con il tetrasillabo v.3:[240]

1 Pour *B*el *A***cueil** suy *j*e, las, dece*ü*,
2 dont tout e**spoir** de moy fuit mai*n*tena*n*t
3 sans nul re**tour**.
4 Si me com**plains** de ma triste do**lour**,
5 ce fait *D*estin qui me fiert durem*en*t
6 qua*n*t si me **fault** ce que plus ay cre*ü*.

[240] Si riportano negli esempi i soli frammenti del Cantus per motivi di spazio.

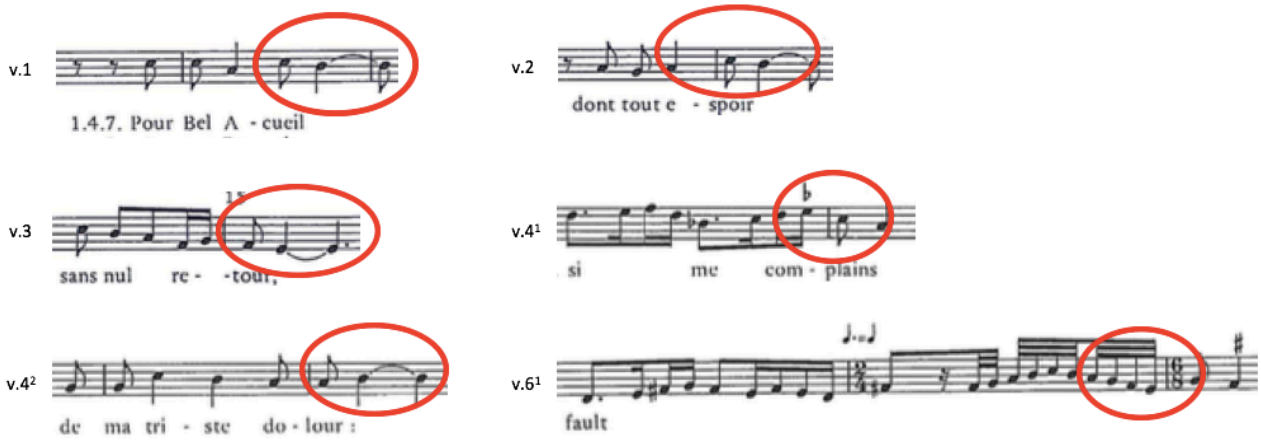



Figura 18. Rima musicale in R8

In questo rondeau il ragionamento normativo del compositore 'per emistichi rimanti' è reso manifesto, da un lato, dall'identificazione (in termini del trattamento musicale) dell'unico tetrasillabo con le articolazioni interne dei cinque versi restanti; e, dall'altro, dall'anticipazione melodica, in chiave retorica, della melodia dello stesso tetrasillabo. Attraverso questo gesto l'appartenenza del brano alla costellazione *retour* viene rinforzata, e l'idea della delusione per il mancato ritorno è melodicamente ironizzata.

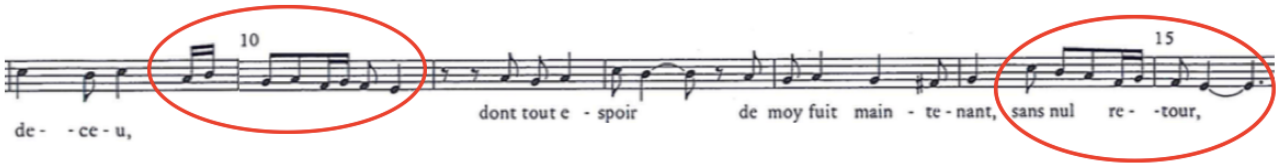



Figura 18. Anticipazione melodica del *retour.*

Sempre nell'ottica di meglio comprendere lo sfruttamento musicale della rima, è degno di menzione il V5, *Belle sans per*, già segnalato tra i casi esigui di isosillabismo e isometria perfetti all'interno del *corpus.* L'inconsueta uniformità metrica del virelai è stata, non certo casualmente, esplicitata da Matteo attraverso una monorima melodica altrettanto perfetta e atipica.[241]

[241] Lo stesso procedimento si trova in *Pour Bel Acueil* e, meno sistematico, in *Dame d'honour*.

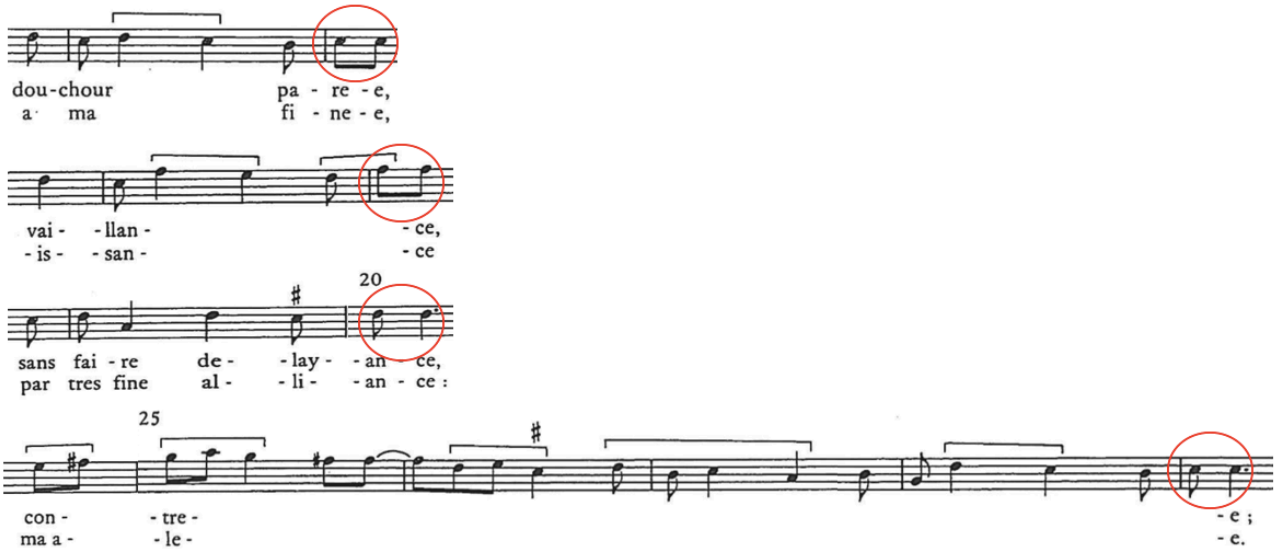


Figura 19. Monorima melodica in V5

Le osservazioni sinora riportate nei paragrafi 3.1 e 3.2, pur lontane da essere onnicomprensive, invitano ad una prima riflessione sulla sinergia tra testo poetico e intonazione polifonica nel repertorio qui esaminato, segnata da un atteggiamento flessibile e meticoloso verso il potenziale retorico della poesia ai livelli della parola, del verso e della forma. Sono numerosi gli elementi che ci consentono di asserire che la cura e la versatilità dimostrata dal compositore nel trattamento dei testi poetici al momento della loro resa musicale debba essere il risultato di un vivo processo di interiorizzazione degli stili, dei contenuti, della grammatica, dei modelli e della metrica. Ciò si traduce in una profonda consapevolezza del rapporto dialettico tra poesia e musica, testimoniata altresì da un'attitudine rinnovata del compositore alla sperimentazione in questo campo, come la si è più volte riscontrata, oltre i limiti della lingua, dei generi e dei singoli linguaggi musicali.

3.3 Melismi di apertura

La questione dei passaggi melismatici iniziali privi di *text underlay* nelle opere del *peruscino* in **Mod** I/V, per i quali più di una soluzione esecutiva - vocale, strumentale, o mista - si può prospettare, è stata segnalata nel passato da Ursula Günther. La studiosa, fondandosi su un'ipotesi di datazione oggi contestabile, li riteneva uno stilema autoriale introdotto per la prima volta dallo stesso Matteo.[242] Tale procedimento, che diverrà comunissimo in Dufay e nei suoi contemporanei, si

[242] Citato in P. MEMELSDORFF, *Siena 36 rivisitata: Paolo da Firenze, Johannes Ciconia, e l'interrelazione di polifonia e trattatistica in fonti del primo Quattrocento*, «Acta Musicologica», LXXVI/2, 2004, p. 170n.

riscontra nello strato più giovane di **Mod** in due maniere: come lettera iniziale → melisma → residuo della sillaba; oppure come prima sillaba sottoposta al melisma → residuo del testo verbale. Dall'esame attento di tale fenomeno emergono le seguenti categorie (illustrate nelle figure 20-22):[243]

- tipo 1: casi in cui il copista indubbiamente allinea la prima sillaba al melisma di apertura;
- tipo 2: casi in cui il *text underlay* non consente una disposizione alternativa al tipo 1;
- tipo 3: casi in cui uno più articolatori (v. sopra) suggeriscono che il frammento melismatico sia privo di testo.[244]

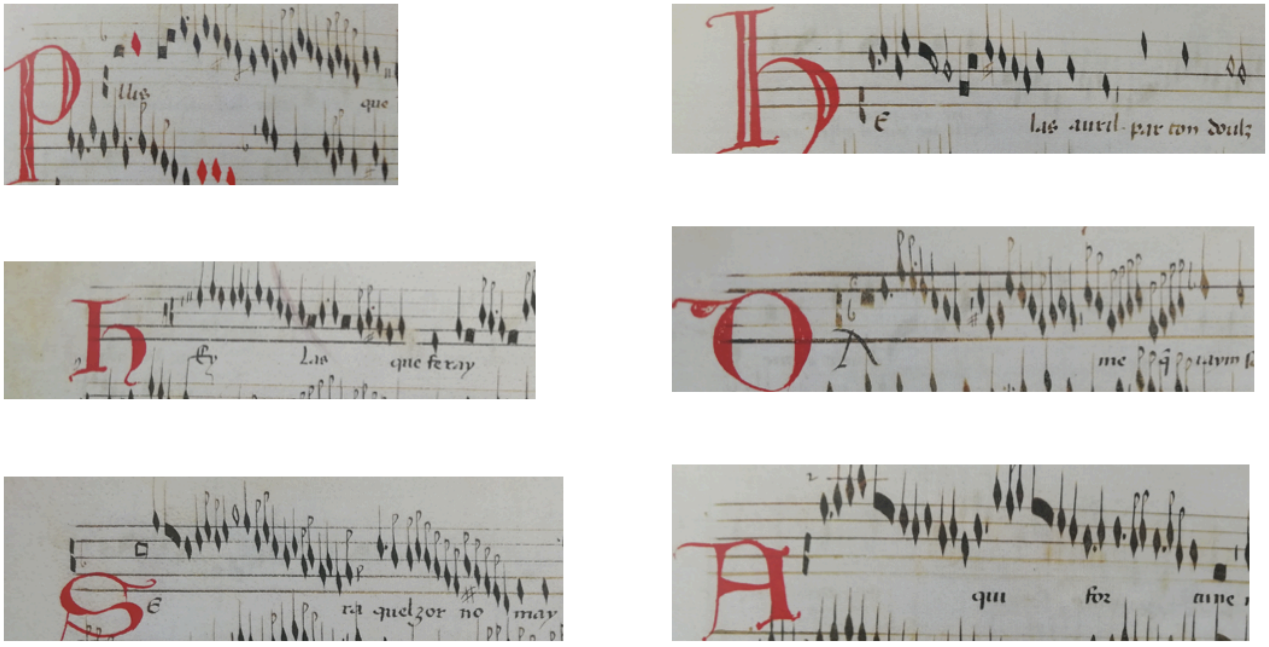


Figura 20. Melismi iniziali in Mod I/V (tipo 1): V2, V4, V6, V7, R5, Ba1

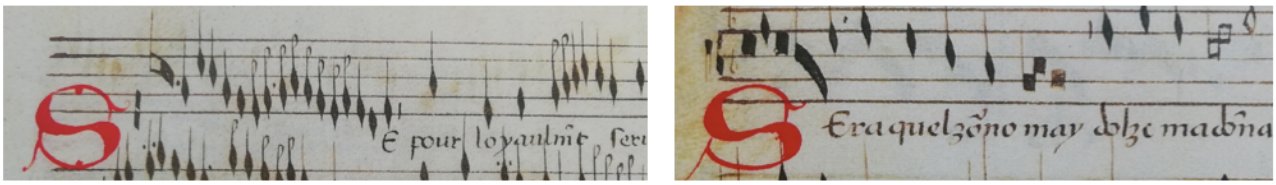


Figura 21. Melismi iniziali in Mod I/V (tipo 2): Ba1 (T e C), R5, R6

[243] Ci si basa sulle *basic guidelines* delucidate da GRAEME M. BOONE, *Patterns in Play: A Model for Text Setting in the Early French Songs of Guillaume Dufay*, University of Nebraska Press, Lincoln 1999, pp. 97-98.

[244] Nell'esempio si include *Je ne requier de ma dame* di Grenon (45*v*-46*r*), dove si evince un comportamento coerente con quanto si verifica nel resto dello strato I/V. La messa del testo in **Mod** è più precisa e soddisfacente rispetto a **NYB**, l'altro testimone integrale della ballade, che tramanda anche il Ct di Matteo.

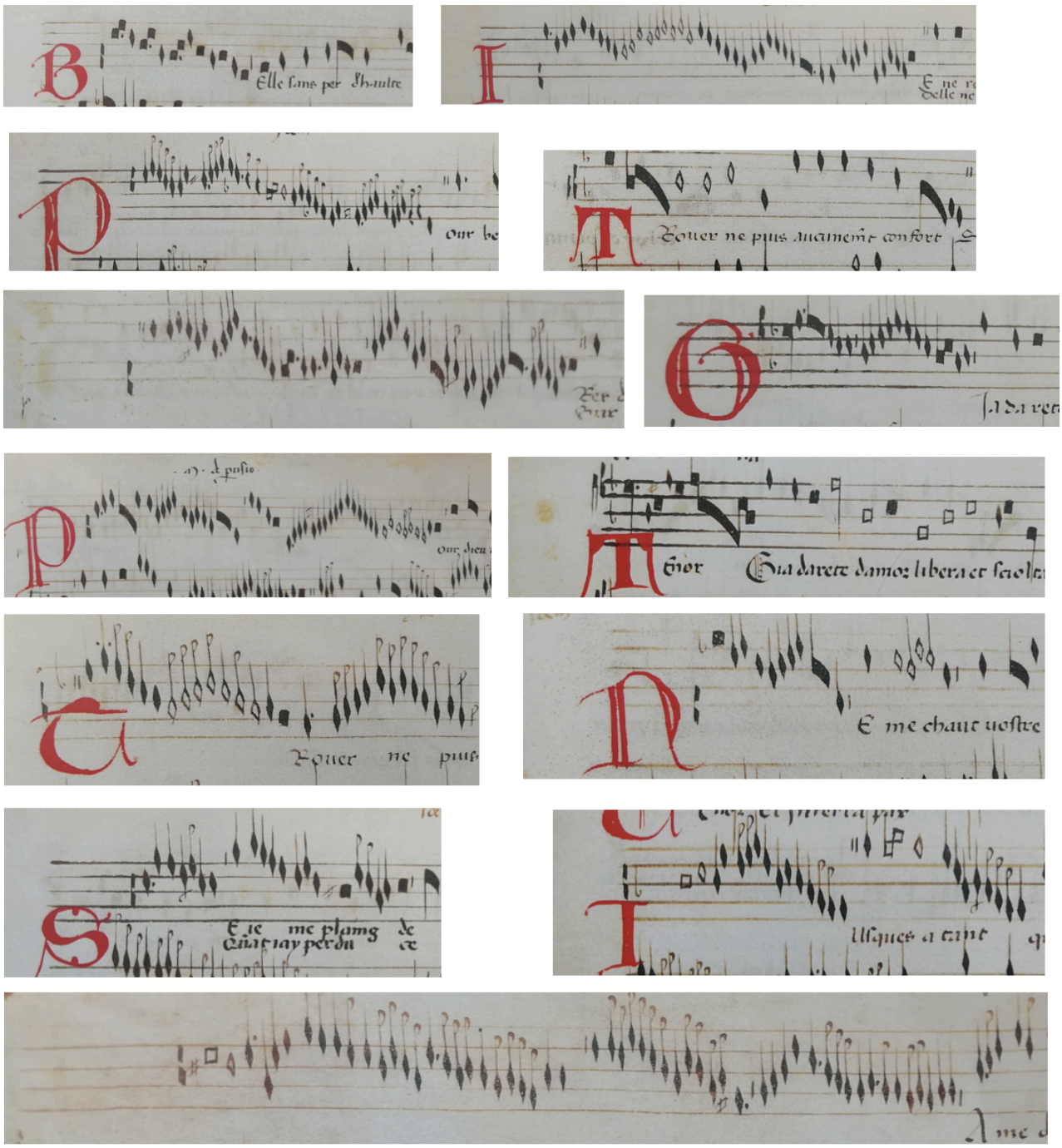


Figura 22a. Melismi iniziali in Mod I/V (tipo 3): V5, ballade *Je ne requier* (Grenon), R7, R8 (C e T), B5, Ba1 (C e T), R4, V8, B3, R9, R10

Si può quindi inferire dagli esempi che il tipo 3, che non attribuisce alcuna sillaba al melisma, prevedesse una realizzazione strumentale del passaggio o un vocalizzo sulla sillaba di partenza. Seguendo Apel, si presume che «such a Cantus was probably performed by a singer who was also able to play an instrument», o, meglio, che l'esecuzione del Cantus potesse essere condivisa anche in altri modi tra voce/i e strumento/i. Peraltro, determinati melismi centrali e finali (ad es. R5, R8 e

V7) richiedono apparentemente soluzioni esecutive dello stesso tipo.[245] Risulta interessante a questo riguardo un rapido confronto con l'ultimo stadio di **Reina**, datato intorno agli anni 1430-1440 da Fischer,[246] che ha in comune con **Mod** I/V le generalità dello sfruttamento della pagina e singolari aspetti paleografici.[247] Non vi sono tracce nel nostro manoscritto delle soluzioni avanzate in **Reina** per alcuni melismi iniziali, sotto i quali si presenta un'iniziale indentata in corrispondenza di ciò che sembra essere lo stacco del testo verbale.[248]

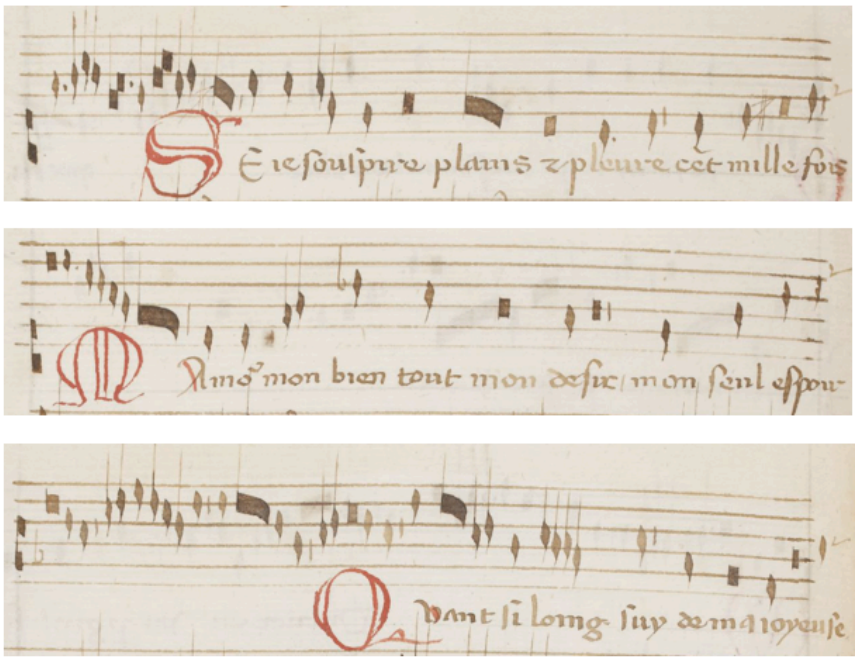



Figura 22b. Iniziali 'indentate' nell'ultimo stadio del codice Reina.

[245] Apel2, p. XXVI. Non è questa la sede appropriata per esplorare aspetti propri della prassi esecutiva storica. Per approfondimenti su questo e altri argomenti affini si rinvia a GILBERT REANEY, *Text Underlay in Early Fifteenth-Century Musical Manuscripts,* in *Essays in Musicology in Honor of Dragan Plamenac,* a cura di Gustave Reese e Robert J. Snow, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, 1969, pp. 245-251; FRANK LL. HARRISON, *Tradition and Innovation in Instrumental Usage 1100-1450*, in *Aspects of Medieval and Renaissance Music: A Birthday Offer to Gustave Reese,* a cura di Jan LaRue, Norton & Co., New York 1966, pp. 319-335; DAVID FALLOWS, *Specific Information on the Ensembles for Composed Polyphony 1400-1474,* in *Studies in the Performance of Late Medieval Music*, a cura di Stanley Boornman, Cambridge University Press, Cambridge 1983, pp. 109-159.

[246] K. VON FISCHER, *The Manuscript Paris...,* p. 47.

[247] Il paragone fra entrambe le unità codicologiche, che hanno dimensioni presso che uguali, sarà l'oggetto di un contributo in preparazione: in **Reina** lo sfruttamento della pagina sembra ancor meno efficace rispetto allo strato I/V di Modena (spesso le composizioni sono trascritte a libro aperto nello spazio di due fogli). Dal punto di vista paleografico la trascrizione del testo poetico risponde a criteri simili in entrambi i mss. almeno per quanto riguarda il modulo, la separazione tra i grafemi, il livello calligrafico medio-basso, il *text underlay.* La mano di **Reina** differisce sostanzialmente da quella di **Modena** nella marcata predilezione per i tratti angolari e nell'assenza di forme della *d* ad asta dritta.

[248] In **Reina** questo modo di procedere si ritrova ai ff. 90*v,* 91*r*, 92*v*, 93*r*, 93*v*, 94*v*, 95*r*, 101*v*, 103*v*, 104*v*, 105*r*, 107*v*, 110*v*, 113*v*, 115*v.*

Rispetto alla casistica rilevata nei fascicoli I/V, le composizioni di Matteo nello stadio centrale di **Mod** non sollevano perplessità di questo genere, in parte perché le più ridotte dimensioni delle lettere iniziali nei fasc. II-IV dissipa il più delle volte ogni dubbio sulla corretta scansione del verso. Tuttavia, a sostegno dell'ipotesi che la storia del manoscritto rispecchi una crescente perizia linguistica e musicale da parte del copista principale, è lecito notare che il comportamento nel fasc. II dinanzi a fenomeni simili è altamente fluttuante. Tale instabilità coinvolge puntualmente *Franchois sunt nobles, preus et vaylans* (11*r*), *Beauté parfaite* (13*r*), *Apta caro/ Flos virginium /Alma redemptoris mater* (17*v*-18*r*), *De toutes flours* (25*r*), *Tres nouble dame souverayne* (28v) e *Inperial sedendo fra piu stelle* (30*r*). La figura 23 illustra le soluzioni avanzate dallo scriba nell'*incipit* dei 6 brani in oggetto.

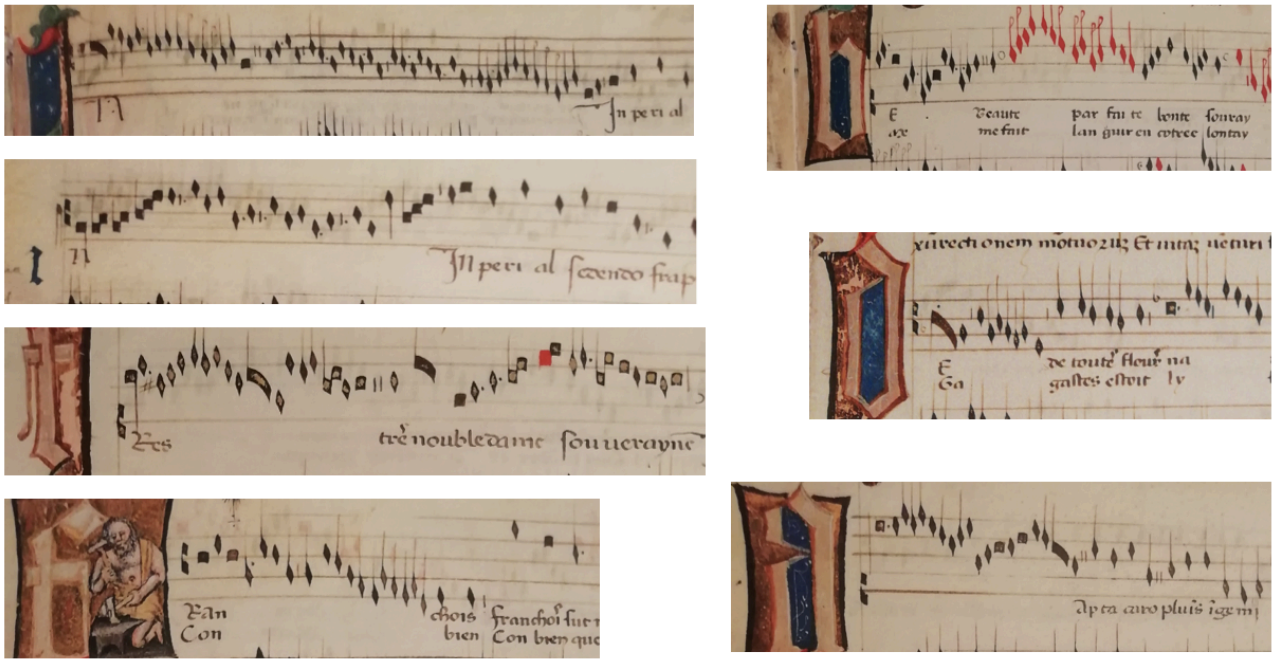


Figura 23. Melismi di apertura nel secondo fascicolo di Mod.

In *De toutes flours* di Machaut e nei brani di Antonello *Tres nouble dame* e *Beauté parfaite*, lo scriba ripete la prima sillaba/parola in corrispondenza del melisma iniziale e ciò conduce ai troncamenti «ga- gastes», «be- beaute», del tutto anomali nella musica francese ma assai ricorrenti nel repertorio ballatistico (v. *infra*). Un caso analogo, ma appartenente al repertorio italiano, si verifica in *Inperial sedendo* di Bartolino («In- inperial sedendo», Cantus e Tenor), scorrettamente attribuito in **Mod** ad un inesistente «Dactalus de Padua».[249] Infine, *Franchois sunt nobles* di Egidius presenta

[249] L'erronea lettura di *Dactalus* per *Bartolus* deve essere considerata insieme agli altri numerosi problemi linguistici che il madrigale presenta in **Mod**. Si veda MARIA CARACI VELA, recensione a SIGNE ROTTER-BROMAN, *Komponieren in Italien um*

la ripetizione dell'intera prima parola in entrambe le linee del testo verbale («Franchois-franchois», «Conbien-conbien»), mentre il mottetto *Apta caro* replica la prima vocale in calce al passaggio melismatico. Il paragone con il resto della tradizione manoscritta, laddove è consentito, suggerisce che tali soluzioni siano innovazioni del codice di Modena.[250] Il loro carattere transitorio è confermato dalla totale standardizzazione del fenomeno in I/V - i 21 casi documentati sopra - e dalla coesistenza di abbondanti altri esempi nei fasc. II e III che non suscitano alcun tipo di difficoltà interpretativa.

Infine, è opportuno notare che nelle composizioni profane di entrambi gli strati di **Mod,** non vi sono occorrenze delle numerose ripetizioni vocaliche che si riscontrano in modo quasi sistematico in corrispondenza degli Amen melismatici di mottetti e tempi di messa a ff. 1*r*, 1*v*, 2*r*, 2*v*, 3*r*, 6*v*,8*v*, 9*r*, 9*v* (Amen-amen), 22*r*, 22*v*, 23*r*,24*v*, 25*r*, 49*v*, 50*r*.[251]

3.4 Ripetizioni di parole

L'argomento appena trattato è intimamente collegato a un altro problema di *text underlay* che percorre trasversalmente il *corpus* profano di Matteo: l'iterazione di parole e frammenti di versi che vanno oltre l'unità metrica, mettendo in crisi, non di rado, il senso del verso. Sulle orme di Pirrotta,[252] Agostino Ziino pubblicò nel 1984 un primo tentativo di categorizzazione dei fenomeni della ripetizione nel repertorio dell'Ars Nova italiana (madrigali e ballate), segnalando, tra le altre preziose osservazioni, che

> «il fenomeno della ripetizione riguarda soltanto le composizioni musicali con testo poetico in italiano: sembrano esclusi tutti quei pezzi di musicisti pur sempre italiani ma su testi francesi, anche se articolati secondo forme metriche non molto lontane da quelle presenti nella nostra tradizione letteraria [...].

1400. Studien zu dreistimmig überlieferten Liedsätzen von Andrea und Paolo da Firenze, Bartolino da Padova, Antonio Zacara da Teramo und Johannes Cicona, «Philomusica on-line», XIII, 2014, p. 122.

[250] *Apta caro* in **Durham** riporta l'intera sillaba sotto il melisma («ap-ta»), in **CaB** lo stacco del Cantus è illegibile, in **Trém** il brano è mancante. *Beauté parfaite* in **Reina** presenta, come in *Du val prileus* (copiate a specchio anche in **Mod**), una lezione diversa del primo emistichio, con *text underlay* alternativo e senza ripetizione della sillaba iniziale. *Imperial sedendo* non presenta ripetizioni né in **Reina** né in **Pit.**

[251] Interessante il confronto con il ms. **Lo**, che le presenta in maniera diffusa nelle composizioni italiane, ad es. in f. 4*v* e in *Se pronto non serà l'omo al ben fare* di Landini (28*r*), unica corrispondenza tra il manoscritto di Londra e **Mod**.

[252] NINO PIRROTTA, *New Glimpses of an Unwritten Tradition,* in *Words and Music: The Scholar's View: A Medley of Problems and Solutions Compiled in Honor of A. Tillman Merritt,* a cura di Laurence Berman, Department of Music at Harvard University, Cambridge 1972, pp. 288-291.

> Questo potrebbe voler significare che la scelta di un testo in lingua francese imponeva al compositore di adeguarsi ad una tradizione stilistica, metrica e musicale - quella francese, appunto (alla quale era corretto adeguarsi) - del tutto diversa da quella italiana e nella quale tra l'altro, per quanto io ne so, si preferiva non ripetere mai le parole».[253]

Il commento di Ziino, dai toni cauti, ha una validità statistica incontestabile: il numero di composizioni su testo francese in cui il fenomeno si riscontra è minimo, e Matteo, assiduo cultore del bilinguismo poetico-musicale a più livelli, costituisce, se non l'unica, la più rilevante eccezione.[254] Nella totalità delle sue opere profane (qui si includono le due ballate) il fenomeno dell'iterazione di parole si verifica in un totale di undici casi:[255]

1. **B3** (v.6) «car je ne treuve amiste car je ne treuve amiste ne douchour»
2. **Ba1** (v.4) «qual no*n* ebbe qual no*n* ebbe Dyana i*n* fonte o in riva» *idem* Tenor)
3. **R8** (v. 4) «quera*n*t helas de ma dolour de ma dolour la mort» (*idem* Tenor)
4. **B1** (v.3) «fet tout mo*n* cuer mo*n* cuer fondre *et* secchier»
5. **id**. (v.4) «ansi ma vie fenis de de iour en iour»
6. **id**. (v.7) «Noystra mo*n* cue*r* noystra mo*n* cuer de dolereux pansea pansea de dolereux pansea»
7. **R3** (v.2) «me*r*ci pou*r* dieu me*r*ci dame donou*r* dame dame donou*r*»[256]
8. **Ba2** (v.4) «pre*n*da el mio cor che v*ive* in tanti guay che vive in tanti guay (*idem* Tenor)
9. **R3** (v.4) «merci des plours me*r*ci des grie*s* sousy des grie*s* sousy»
10. **Ba1** (v.3) «Che che tue eterne bellezze al mondo sole» (*idem* Tenor)
11. **V3** (v.3) «cã vous estes trestout bien tretout mõ bien e*t* mo*n* recours»

[253] AGOSTINO ZIINO, *Ripetizioni di sillabe e parole nella musica profana italiana del Trecento e del primo Quattrocento: porposte di classificazione e prime riflessioni*, in *Musik und Text in der Mehrstimmigkeit des 14. und 15. Jahrhunderts*, Vorträge des Gastsymposions in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel 8. bis 12. September 1980, a cura di Ursula Günther e Ludwig Finscher, Bärenreiter, Kassel-Basel-London 1984, pp. 93-119:105-106. Nello stesso volume si veda anche DOROTHEA BAUMANN, *Silben- und Wortwiederholungen im italienischen Liedrepertoire des späten Trecento und des Frühen Quattrocento*, *ivi*, pp. 77-91. Corrisponde al «terzo tipo di cadenza interna al verso» di M. MANGANI-D. SABAINO, *Lo spazio sonoro...,* pp. 251-252

[254] In assenza di attestazione plurima non si può escludere *a priori* che l'iterazione nell'i*ncipit* di *Tres nouble dame* di Antonello possa risalire al livello autoriale.

[255] Si trascrive ogni volta il verso integrale con le corrispondenti interpolazioni così come appaiono nel testimone.

[256] Il R3 presenta le ripetizioni ipermetriche in un contesto che di per sé sfrutta la ripetizione all'interno dell'unita metrica.

Prendendo ispirazione dalla categorizzazione proposta da Ziino, e dopo aver osservato che tutte le ripetizioni (salvo es. 4, v. edizione) accadono in contesti di partenza decasillabici francesi ed endecasillabici italiani, possono distinguersi tre modi di procedere:

- i primi due frammenti elencati sopra ripropongono *da capo* il primo frammento del verso, senza che esso coincida con l'emistichio;
- gli esempi 3 e 4 ripetono frammenti centrali del verso: l'iterazione di «mon cuer» può essere spiegata in vari modi (v. edizione), mentre la riproposizione della *junctura* «de ma dolour» risponde a una strategia puntuale di citazione incrociata con una ben nota ballade di Filippotto (v. sotto);
- gli esempi 6 e 7, ricollegabili al tipo precedente, impongono l'interpolazione del sostantivo («pansea», «dame») in posizione media tra due frammenti identici;
- i casi 8 e 9 riprendono la fine del verso, corrispondente al secondo emistichio nella Ba2, e alle ultime quattro sillabe nel R3: si percepisce in questo ultimo un certo grado di tensione fra i modelli *a minore* e *a maiore* del *décasyllabe*;
- l'esempio 10 corrisponde esattamente alla categoria A di Ziino (v. nota);[257]
- una spiegazione per l'esempio 11, in molti sensi eccezionale, è stata proposta nel commento all'edizione.

Le peculiarità già percepite sui piani linguistico e metrico in *Le grant desir* si estendono all'ambito del *text underlay* e della ripetizione di parole (es. 4-5-6), sollecitando un ulteriore approfondimento analitico.[258] Come si vede nel dettaglio sotto, il v.4 (contenente il «de» superfluo in questione) è situato a cavallo tra due pentagrammi, posizione le cui criticità nella copiatura sono state ricordate in più occasioni. A questo si aggiungono altri tre problemi:

[257] «Si potrebbe discutere se in questo caso [...] ci troviamo di fronte ad un vero e proprio esempio di ripetizione sillabica oppure se non si tratti piuttosto di un appoggio, di un sostegno vocalico ad un attacco melodico che si abbandona ad un lungo vocalizzo. D'altra parte c'è da osservare anche che lunghi melismi sulla prima sillaba sono abbastanza frequenti nel repertorio arsnovistico, senza che questo comporti necessariamente la ripetizione della sillaba iniziale al termine del vocalizzo.» (A. ZIINO, *op. cit.*, p. 96).

[258] A tali particolarità si unisce la questione dell'utilizzo anomalo dei segni cromatici nella ballade: «Wir finden darin 59mal die chromatischen Zeichen # und *b*, oft in völlig unüblicher Position und ganz ungewöhnlicher Verwendung. Ausserdem – und dies in Abweichung von allen andern Kompositionen Matteos in *ModA* III und IV, in *Par* oder in *Bern* – haben die beiden Zeichen nicht die gewohnten zwei, sondern mindestens drei unterschiedliche chromatische Bedeutungen» (P. MEMELSDORFF, *Le grant desir...,* pp. 60-76: 60).

(1) l'ipermetria intertestualmente giustificata a v.2 (Machaut) crea nel *text underlay* un rapporto asimmetrico con il v.4, con cui condivide lo stesso passaggio melodico ma non la stessa quantità di sillabe;[259]

(2) lo scriba tende, in tutto lo strato II-IV, ad allineare in maniera apprensiva le sillabe a doppio rigo sotto la melodia, specie quando esse sono identiche;

(3) la nota in questione (Do) è soggetta a isolamento melodico-ritmico tramite pause e salto di 4↑.

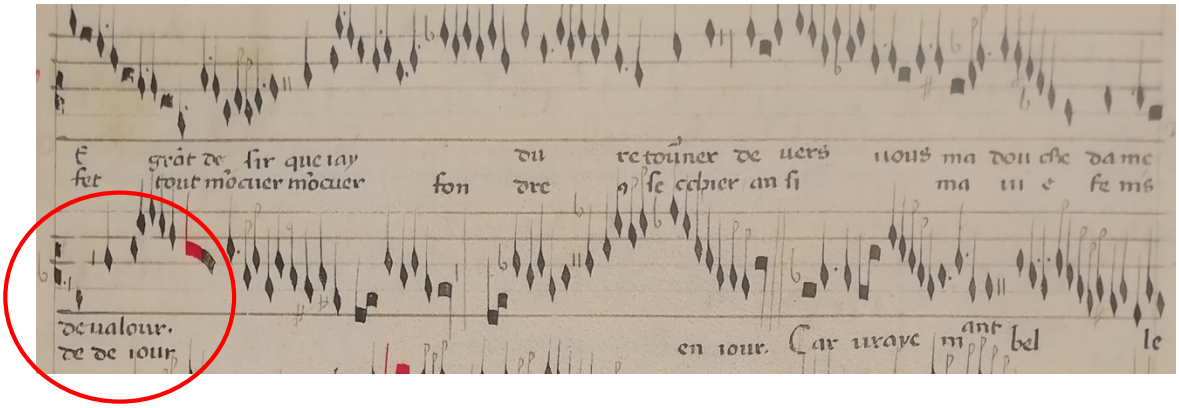


Figura 24. *Le grant desir*, rigo 1 e 2 (Cantus).

È plausibile che la congiunzione di due o più fenomeni abbia indotto lo scriba a ripetere la parola «de», forse condizionato dalle irregolarità dei vv. 2-3 della stessa ballade e dalle ambigue soluzioni già avanzate, ed emendate, nel V3. In particolare, e in relazione al punto (2), un modo di procedere analogo si riscontra a un folio di distanza, in *Amour m'a le cuer mis* di Antonello (f. 32v): qui è la seconda linea del testo (v.4, endecasillabo) a creare una asimmetria con il verso corrispondente del rigo sopra:

v.2	Que	mayn	tes	fois	le	jour	mon	corps	tres	su	e	
v.4	Sou	vent	me	can	gie	la	co	lour	et	se	mu	**e**

Come si può osservare nella figura sotto, l'allineamento verticale ossessivo tra le sillabe - forse sintomo di uno stadio professionale ancora non del tutto maturo, forse eccessiva accuratezza per l'aspetto visivo della pagina - porta il copista a ripetere il «que» di v.2 in maniera analoga al «de» di *Le grant desir.*

[259] V. edizione al capitolo 2.

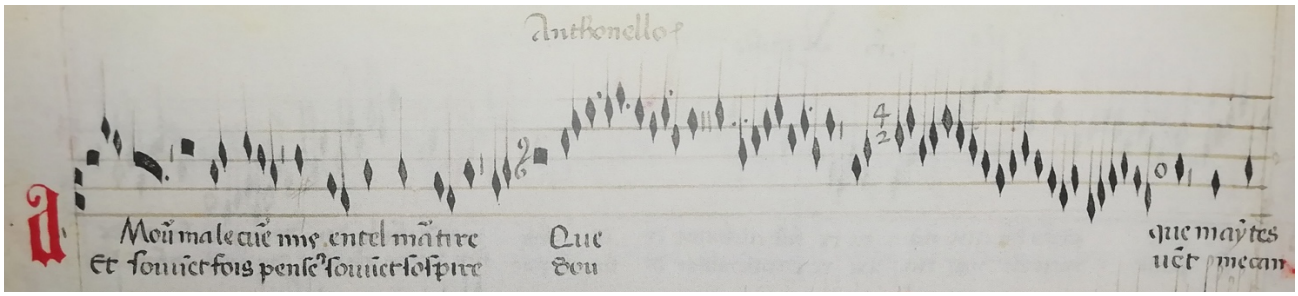


Figura 25. Ripetizioni di parole in *Amour m'a le cuer mis* di Antonello (f.32*v*).

Tale gesto sembra più essere legato alla fenomenologia della copia e alle tensioni fra metrica, *usus scribendi* e aspetto dell'antigrafo, che non a motivazioni stilistico-espressive, a cui si riconducono, invece, il resto delle iterazioni presenti nella B1 di Matteo. Come dimostrato sopra, queste ultime vanno invece assimilate agli esempi di ripetizioni lessicali presenti nelle ballate italiane dello stesso autore, e ciò rende manifesta ancora un'altra sfaccettatura del complesso processo di contaminazione tra i linguaggi poetico-musicali francese e italiano.

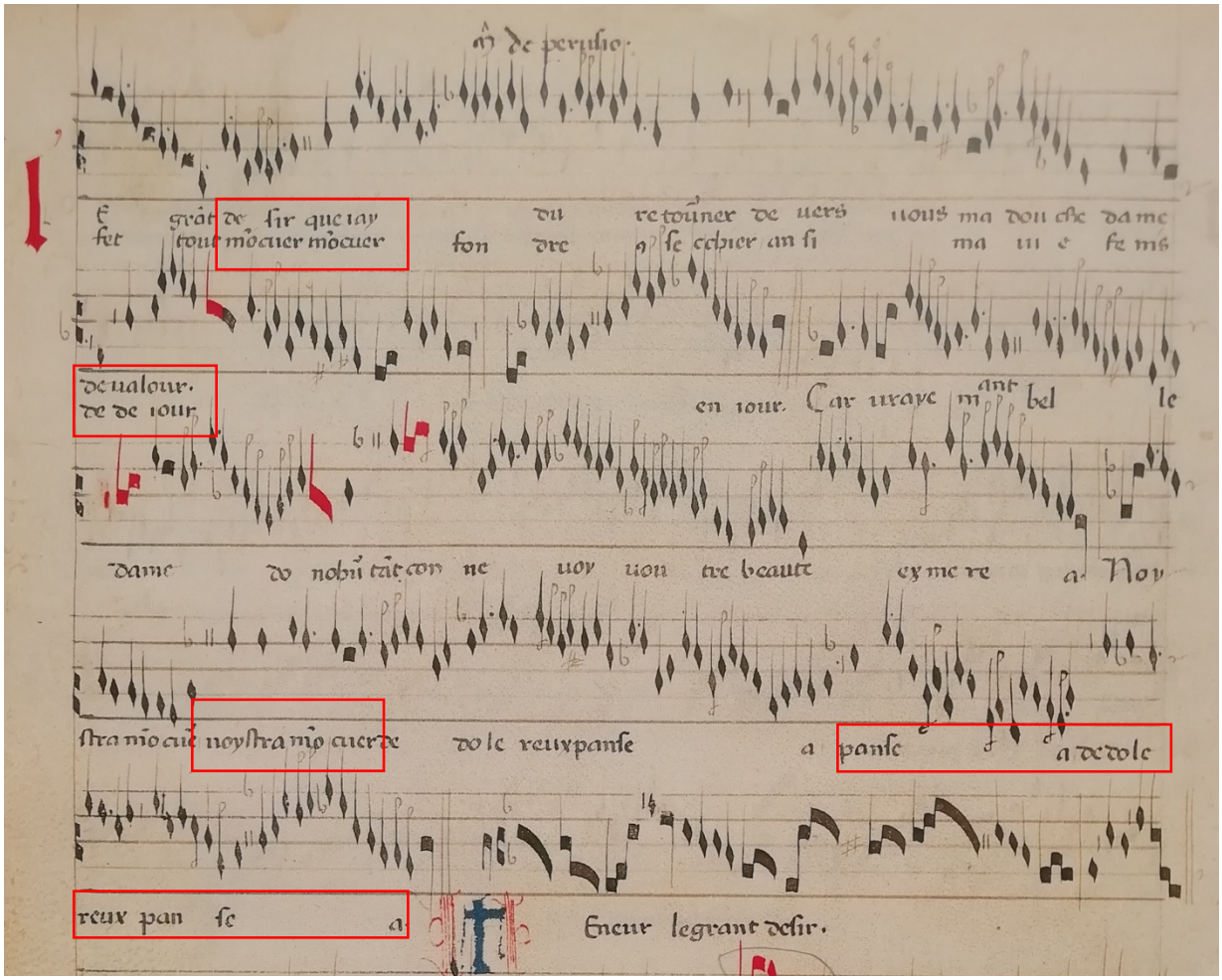


Figura 26. Ripetizioni di parole in *Le grant desir* (B1).

3.5 Intertestualità poetico-musicale

Per quanto riguarda il repertorio profano di Matteo, due sono i casi di intertestualità estesi tanto all musica quanto alla poesia identificati e analizzati sino ad oggi, ed entrambi hanno Machaut come modello:

(1) la ballade *Se je me plaing* (B3), il cui *incipit* è una raffinata *enture* delle prime battute e parole di *Se je me plaing, je n'en puis mais* e *De Fortune me doy plaindre et loer*[260];

(2) la ballade *Le grant desir* (B1), il cui Cantus è ripreso dal modello melodico del Tenor di *N'es qu'on porroit,* sempre di Machaut.[261]

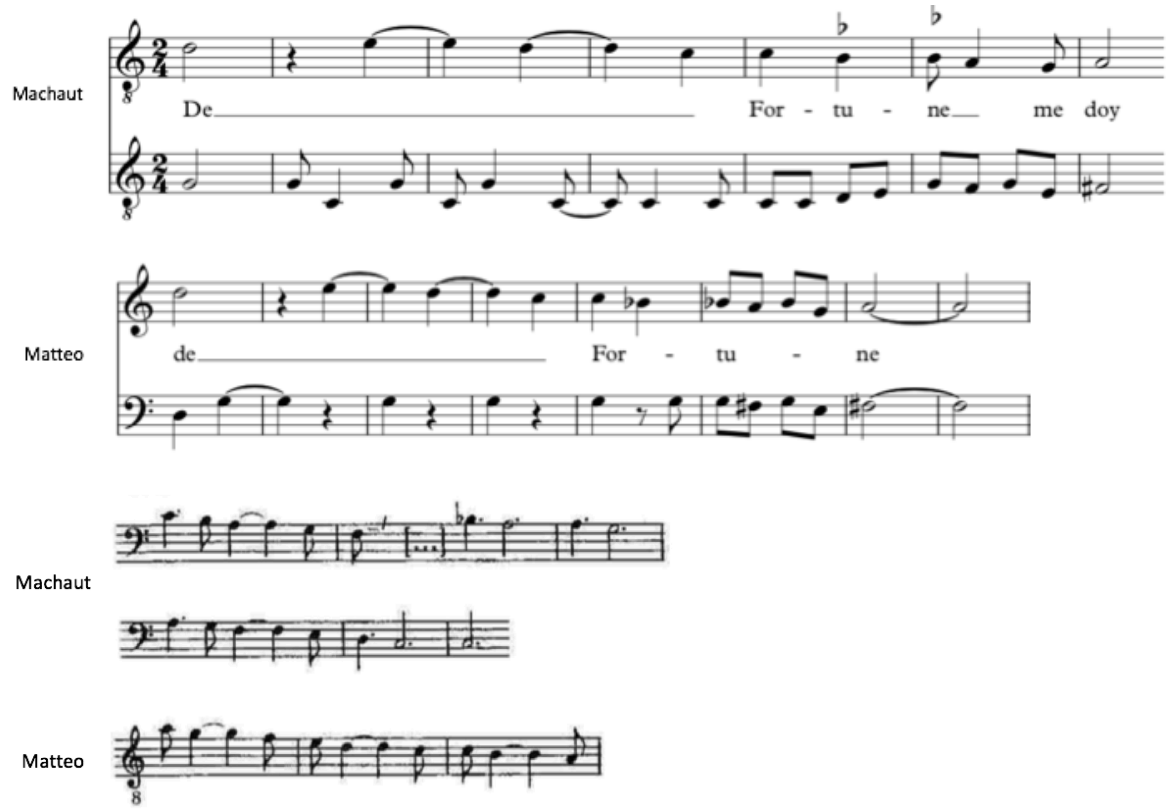



Figura 27. Intertestualità poetico-musicale in B1 e B3

Nel corso della presente ricerca sono stati individuati altri due esempi di ripresa e di rielaborazione di materiali preesistenti riconducibili, in questi casi, non soltanto a Machaut ma anche a compositori della generazione intermedia tra quest'ultimo e il *peruscino.*

[260] A. STONE, *Machaut Sighted in Modena...,* pp. 177-189.
[261] P. MEMELSDORFF, *Le grant desir...*, pp. 74-76. Il disegno melodico è stato anche analizzato in M. T. ROSA BAREZZANI, *Guillaume de Machaut...*, pp. 78-80.

Il R2 *Plus liés de liés*, come già notato nell'edizione, contiene le espressioni «cherir, cremir, doubter et obeir», le quali sono comuni a *Tres gentil cuer* di Solage (**Ch**, 50*v*) e a *Sans vous ne puis,* ballade di Matheus di Sancto Johanne (**Mod** 15*v*). Quest'ultima è trascritta in **Mod** a piena pagina sul *verso* della celebre *Inclite flos orti gebenensis* dello stesso autore, che fa parte, come è risaputo, di un più ampio gruppo di ballade scritte per Roberto di Ginevra - eletto papa col nome di Clemente VII nel 1378 a Fondi - insieme a *Cortois et sage et a tous doit plaisir* di Egidius (**Mod**, 35*r*) e a *Par les bons Gedeon et Sanson delivré* di Filippotto (**Mod**, 31*r*). *Sans vous ne puis* è, invece, una tipica ballade di argomento amoroso che sfrutta i *topos* letterari, ampiamente attestati nel repertorio, della lode della dama, della lontananza e del servizio cortese. Benché i contenuti di queste due composizioni siano indipendenti l'uno dall'altro, esse sono legate da una forte simbiosi musicale. In primo luogo, le ballades condividono lo stesso *incipit* melodico.[262] Si tratta del motivo A (v. figura 20), linea del Cantus, che si presenta in *Sans vous ne puis* con un andamento ritmico ininterrotto e regolare, mentre in *Inclite flos* esso adotta tratti melodici discontinui per via delle di pause di *semibrevis* che isolano gli intervalli di 3↓ creando un rapporto di *hoquetus* con il *Tenor*.[263] Inoltre, in sovrapposizione all'ultima nota dell'*incipit* del Cantus di *Sans vous ne puis,* il motivo A è rilanciato dal Tenor, questa volta in aumentazione ritmica e trasposto alla 5↓, creando un riferimento continuativo al materiale melodico in questione, il quale assume, così, una valenza identitaria:

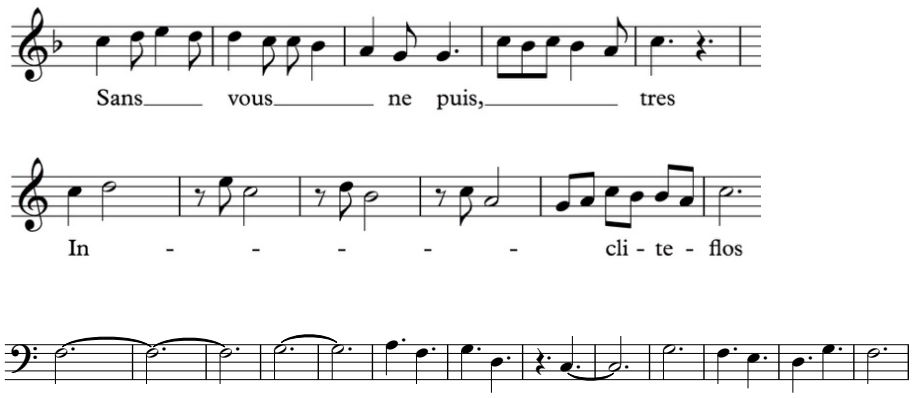



Figura 28. *Sans vous ne puis* e *Inclite flos* (motivo A)

[262] I numeri di bb. corrispondono all'edizione PMFC.

[263] L'assunzione di un tale stilema, tipico del mottetto, fa parte di altre strategie musicali e poetiche che mirano all'innalzamento di questa composizione in corrispondenza con la sua destinazione ufficiale. Tra gli indicatori poetici più evidenti vi sono la scelta del latino e il ricorso all'alliterazione con valore costruttivo. Per una trattazione dell'*hoquetus* come indicatore di altezza di genere (nel repertorio madrigalistico italiano) v. M. CARACI VELA, *Per una nuova lettura del madrigale Aquila altera,* «Philomusica online», XIII, 2014, pp. 4-10, 20, 36.

La seconda idea melodica (motivo B) che accomuna entrambe le composizioni di Matheus di Sancto Johanne è la discesa di ottava con caduta finale di quinta – variamente rielaborata – esposta per la prima volta nelle quattro *breves* iniziali del Tenor di *Inclite flos*:

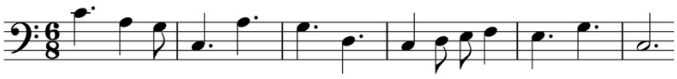



Figura 29. *Incipit* del *Tenor* di *Inclite flos* (motivo B).

Lo stesso disegno melodico si ritrova anche, più volte soggetto a variazione, nel Ct di *Sans vous ne puis* sin dall'esordio del brano (bb. 1-4), a cui segue una persistente *iteratio* (6-11, 12-16, 17-20):

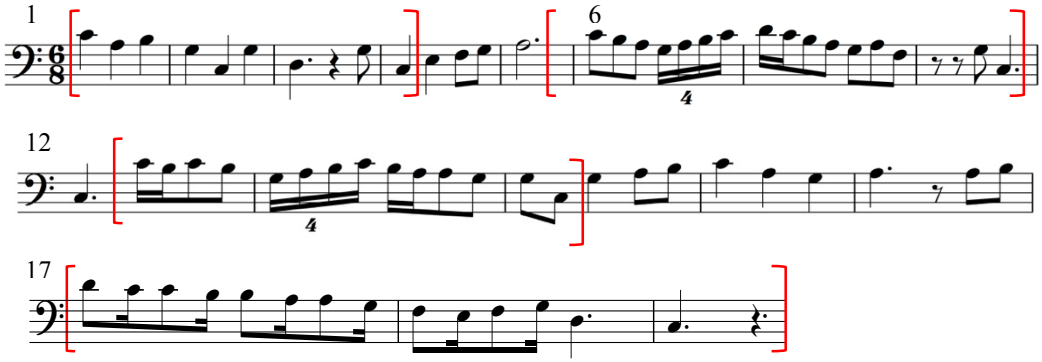



Figura 30. Motivo B nel Contratenor di *Sans vous ne puis*

Tra le diverse varianti sopra elencate è degna di nota l'ultima (bb. 17-19), che nella linea del Cantus è associata alle parole «plaisir avoir», corrispondenti a «balsamus dulcior» in *Inclite flos*:

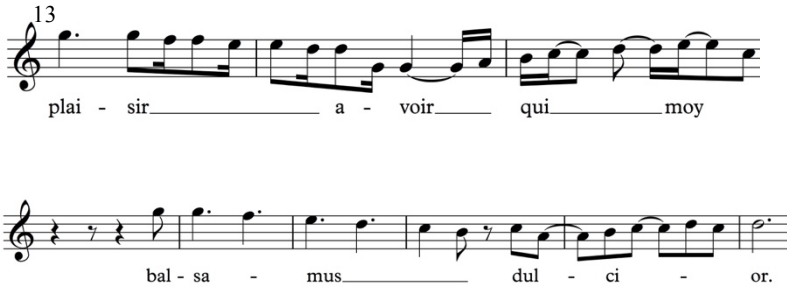


Figura 31. Motivo B nei Cantus di *Sans vous ne puis* e *Inclite flos*

Tornando ora al *peruscino*, una derivazione dello stesso motto melodico B, vicinissima al modello «plaisir avoir» di *Sans vous ne puis* ha luogo nelle prime battute del R3, *Plus liés des liés,* enfatizzata da una serie di elementi:

- isolamento ritmico-melodico: pausa di *semininiminima* e salto di 4↑;
- attacco del motivo "sul vuoto" lasciato dal Tenor in seguito al compimento della clausola *tenorizans* (bb. 6-8);
- corrispondenza del passaggio con il secondo emistichio del primo verso.

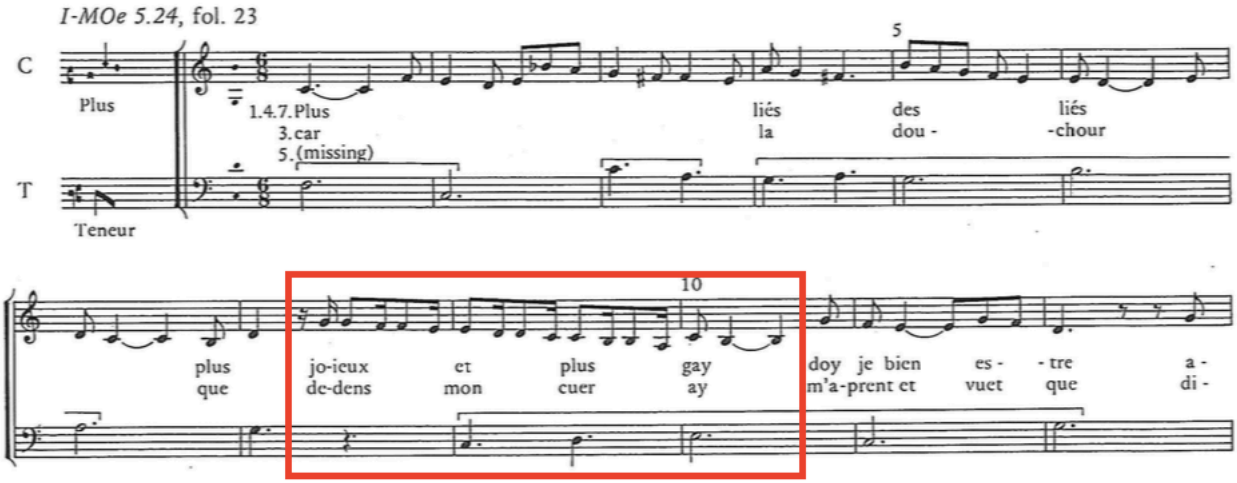


Figura 32. Motivo B in *Plus liés des liés* (PMFC)

In presenza di questi elementi non sembra quindi azzardato ritenere che il richiamo alle ballades 'simbiotiche' di M. de Sancto Johanne sia stato intenzionale, specialmente tenendo conto della sopraccennata intertestualità verbale tra R3 e *Sans vous ne puis* e della vicinanza topografica delle tre composizioni all'interno del manoscritto (15r/*v*→23*r*). Inoltre, tal citazione indica, insieme ad analoghi casi già notati in altri testi verbali e musicali, un alto grado di assimilazione del repertorio in **Mod** II-IV da parte di Matteo. È altamente probabile che nell'immaginario del perugino le opere e la figura di un compositore della generazione precedente come Matheus de Sancto Johanne (morto intorno al 1391), fautore dell'Ars Subtilior di proiezione internazionale, occupassero una posizione paradigmatica, cosa ancor più verosimile per Filippotto, nella sua doppia veste di musico e *auctoritas* teorica.[264]

Il secondo esempio di intertestualità poetico-musicale appartiene al R8 *Trover ne puis* e ha, per l'appunto, Filippotto da Caserta come interlocutore. Nel commento all'edizione è stato indicato il rapporto tra il rondeau di Matteo e la ballade *De ma dolour* del casertano, che dipendono a loro

[264] ANDREW WATHEY, 'Matheus de Sancto Johanne [Mahuetus, Mayshuet (de Joan)]', in *Grove Music Online,* Oxford University Press, consultato il 3 febbraio 2019.

volta da *De ma dolour ne puis avoir confort* di Machaut (Lo 210), ballade interamente costruita sopra rime equivoche (confort : conforte; desconfort : desconforte; fort : forte; ecc.):

Machaut (Lo210)	**Filippotto*, De ma dolour***	**Matteo, *Trover ne puis***
De ma dolour ne puis avoir confort	De ma dolour ne puis trover confort	Trover ne puis acucunemant confort

Come si vede nell'esempio, vi è poco margine per dubitare della portata e della direzionalità del rapporto intertestuale tra Machaut e Filippotto. La partecipazione di Matteo al gioco citazionale è alquanto più intricata: di fatto, nel suo *incipit* manca l'unità fondamentale «de ma dolour», presente come primo emistichio nelle due ballade. Invece, il rondeau inserisce la *junctura* in questione in calce al primo *quatrain*, consolidando il rapporto con Filippotto attraverso una strategia poetico-musicale altamente raffinata.

Matteo, *Trover ne puis*

4 querant, helas, **de ma dolour** la mort.

L'intonazione di questo verso, è già stato segnalato in § 3.3, costituisce uno dei 7 casi di ripetizione ipermetra nei testi francesi, la quale coincide, appunto, con le parole «de ma dolour». In una modalità che ricorda i concetti di *syllepsis* e *ungrammaticality* di Michael Rifatterre, il ricorso all'infrequente iterazione verbale in questo passaggio collima con la citazione esplicita delle tre voci del *climax* espressivo di *De ma dolour*.[265]

[265] MICHAEL RIFFATERRE, *Syllepsis*, «Critical Inquiry», VI/4, 1980, pp. 625-638.«Syllepsis consists in the understanding of the same word in two different ways at once, as *contextual meaning* and as *intertextual meaning.* The contextual meaning is that demanded by the word's grammatical collocations, by the word's reference to other words in the text. The intertextual meaning is another meaning the word may possibly have. This intertextual meaning is incompatible with the context and pointless within the text, but it still operates as a second reference» (ivi, pp. 637-638). Il concetto di *syllepsis* era stato introdotto nella critica letteraria da JACQUES DERRIDA, *La dissémination*, Éditions du Seuil, Paris 1972, p. 249. Dalla distinzione fatta da Riffaterre tra significato contestuale e significato intertestuale emergono la definizione e il ruolo delle *ungrammaticalities*: «Intertextual connection takes place when the reader's attention is triggered by [...] intratextual anomalies - obscure wordings, phrasings that the context alone will not suffice to explain - in short, ungrammaticalities within the idiolectic norm [...] which are traces left by the absent intertext, signs of an incompleteness to be completed elsewhere. These, in turn, are enough to set in train an intertextual reading, even if the intertext is not yet known or has been lost with the tradition it reflected.» (M. RIFFATERRE, *op. cit.*, p. 627).

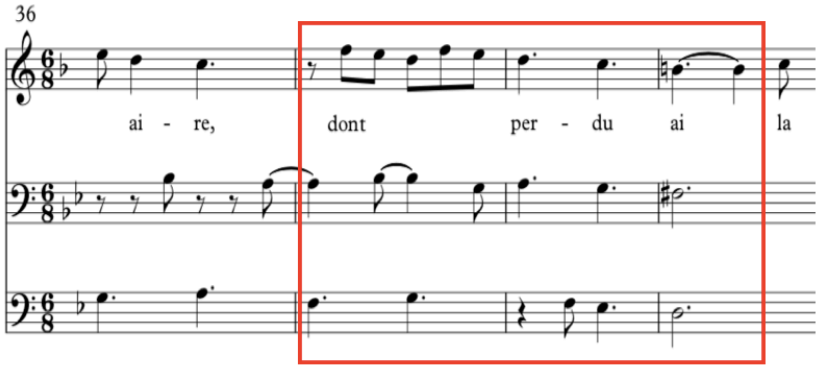



Figura 33. Filippotto da Caserta, *De ma dolour* (bb. 36-39), ed. Vivarelli.

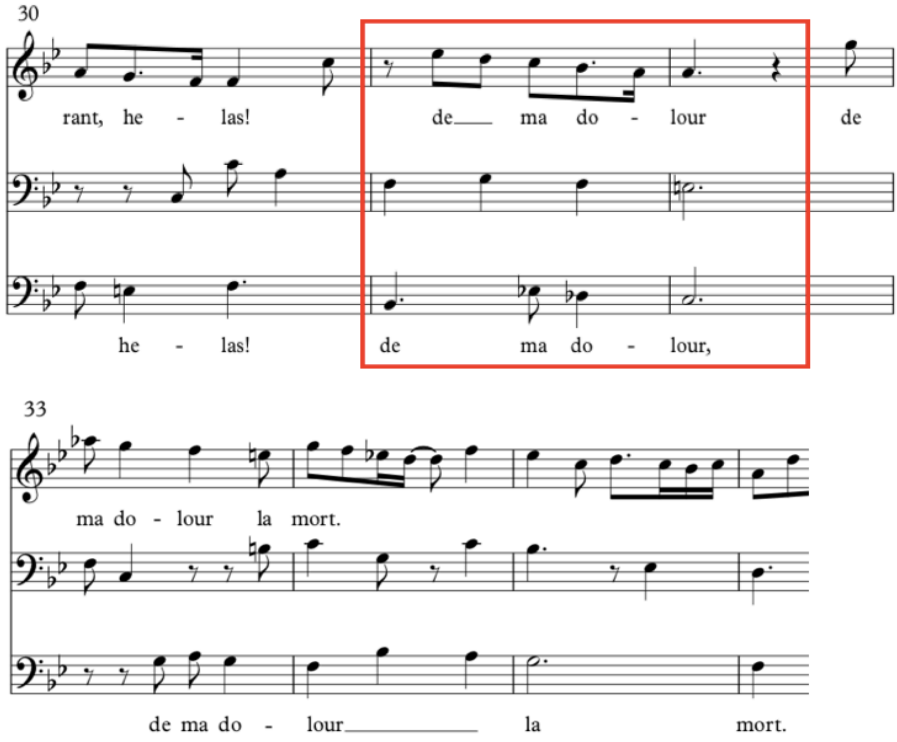



Figura 34. Matteo da Perugia, *Trover ne puis* (bb. 30-36)

Il materiale citato da Matteo è tratto dal verso «dont perdu ai la joiouse pasture», che conduce al refrain della ballade.[266] Dal punto di vista contrappuntistico il frammento è caratterizzato dalla concatenazione di tre terze/seste discendenti della stessa specie (senza aggiunta di *ficta* nelle edizioni riportate), la cui sonorità terminale rimane in stasi per un'intera *brevis*. Tra i procedimenti di enfasi impiegati da Matteo nella sua citazione vi è, in primo luogo, l'isolamento ritmico del Cantus

[266] Esempio tratto da CARLA VIVARELLI, *Le composizioni francesi di Filippotto e Antonello da Caserta tràdite nel codice estense α.M.5.24*, Edizioni ETS, Pisa 2005, p. 119.

tramite due pause equidistanti di *semiminima*. Inoltre, sempre nel Cantus, il primo «de ma dolour» è incorniciato da due salti melodici rilevanti: il primo si corrisponde con una piuttosto 'moderna' resa musicale dell'esclamazione «helas» (5↑),[267] e il secondo con la 7↑ che porta al secondo «de ma dolour». In altre parole, si può affermare che in questo caso la ripetizione del testo verbale in una cornice intervallare peculiare persegue una finalità di tipo agrammaticale, mirata a sottolineare la presenza di un intertesto melodico-poetico di più ampia portata, necessario per rendere palese sia l'affiliazione del rondeau a una determinata costellazione intertestuale sia l'attitudine riverente di Matteo verso Machaut come paradigma indiscutibile dell'arte lirica e polifonica, e verso Filippotto come suo mediatore ideale.

Tornando infine sul rapporto di intertestualità poetica tra *A qui Fortune* (R5) e il rondeau *D'yre et de dueyl* di Feragut trascritto in **Par**, è lecito segnalare determinate somiglianze che si verificano anche nelle intonazioni polifoniche sul piano del profilo melodico e delle sonorità verticali. Innanzitutto, l'*incipit* del melisma (strumentale?) di Feragut riecheggia quello in V8 (*Ne me chaut*):

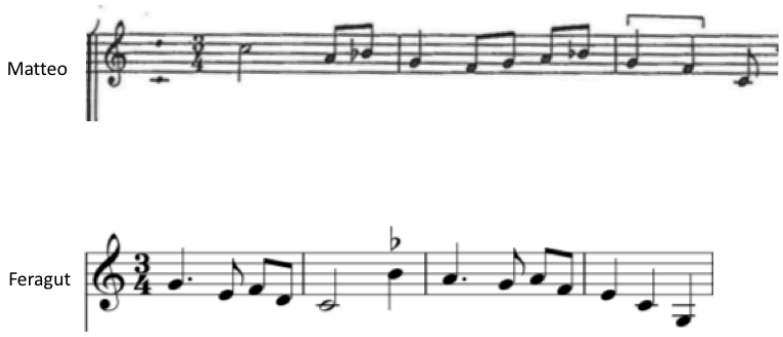



Figura 35. *Incipit* di *D'yre et de dueyl* (Feragut) e *Ne me chaut* (V8, Matteo)

Un altro elemento forse più significativo è la resa musicale dell'emistichio esordiale di Feragut, che ripropone in modo tangibile due tra i più diffusi stilemi fraseologici di Matteo. Si tratta dell'abbondantemente illustrata appoggiatura di fine emistichio (v. sopra, fig. 18) sovrapposta a una sonorità 1-3 (T e Ct) in stasi di durata variabile. In Matteo il fenomeno conosce numerose varianti (appoggiature di quarta, di settima e di nona anche lontane dalla cesura). Si propongono sotto solo alcune di queste varianti di cui le prime due corrispondono, appunto, al rondeau *A qui Fortune.*

[267] Essa ricorda il *word painting* «haulte douchour» in V5 (v.1).

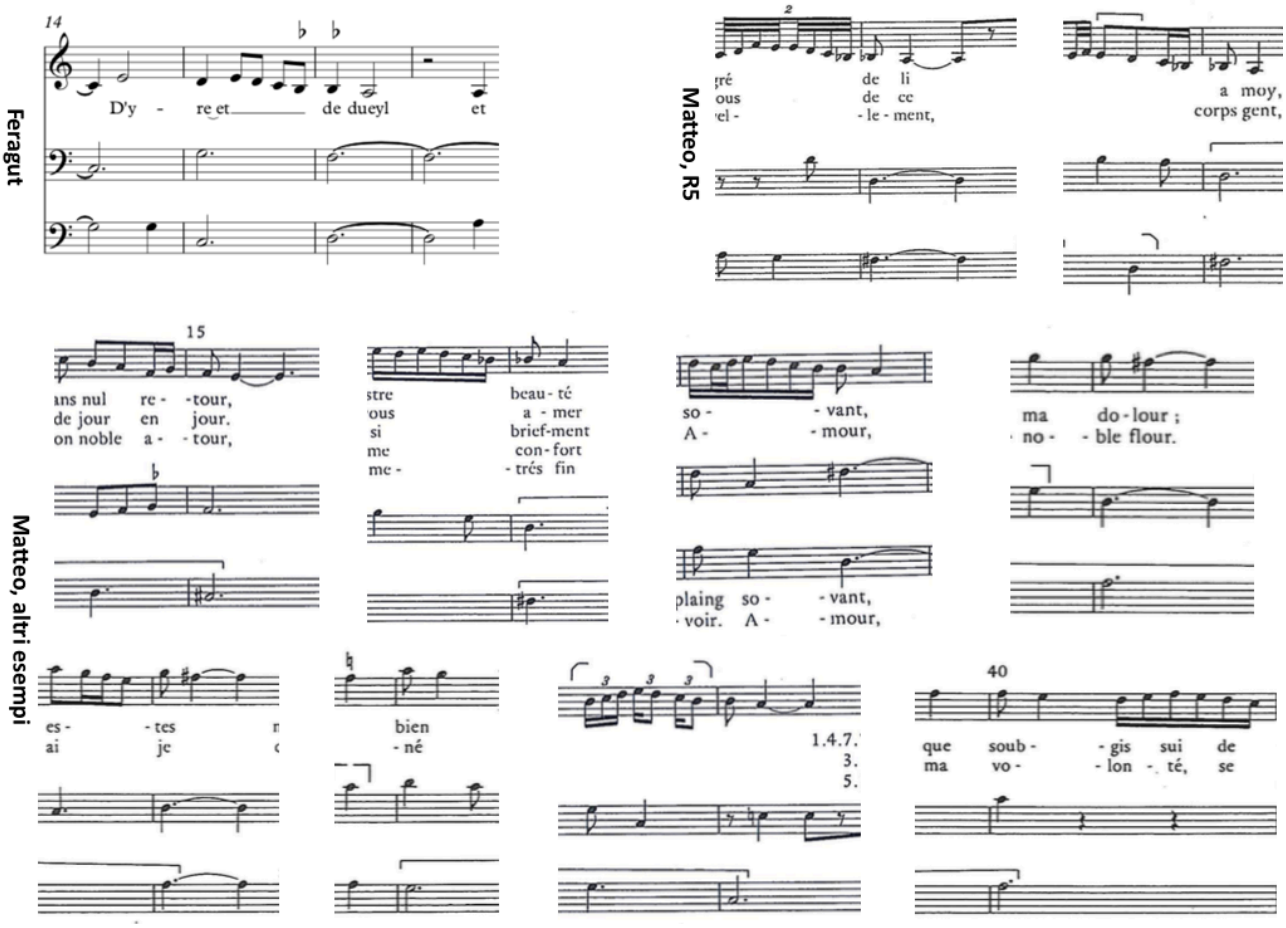



Figura 36. Appoggiatura in Feragut e in Matteo

Lo stato di conservazione del frammento di Parma ci impedisce, per il momento, di estendere il confronto al resto della composizione di Feragut con ugual sicurezza.[268] Restano da individuare nuovi elementi che, in parallelo a quelli sovraesposti, aiutino a confermare la conoscenza di Feragut delle opere di Matteo e, forse, *vice versa.* Da questa futura indagine potranno emergere maggiori indizi sulla presenza del musico perugino in qualità di 'contratenorista' in **Par**, testimone il cui rapporto con **Mod** in termini paleografici è già stato esemplificato. Dinanzi alle incertezze sulla data di morte di Matteo e alla scarsamente documentata attività di Feragut non è da escludere la possibilità che una frequentazione tra i compositori possa essere avvenuta negli anni lombardi di Beltrame, o anche altrove.

[268] Cfr. *Collected Works of Nicolaus Grenon, Hubertos de Salinis, and Beltrame* Feragut, a cura di Gilbert Reaney, American Institute of musicology, Hänssler-Verlag, Rome 1983, p. 106 (CMM 11).

4. CONCLUSIONI

In seno ad una storiografia musicale che, a metà Novecento, si prefiggeva di identificare le grandi figure dell'arte polifonica europea tre-quattrocentesca su periodizzazioni spesso categoriche, la rilevanza di Matteo da Perugia suscitava opinioni contrastanti e giudizi sfavorevoli. Nonostante gli effetti negativi di tale prospettiva abbiano tardato a dissiparsi nella critica, gli importanti progressi musicologici negli ambiti della filologia, della codicologia, della paleografia e dell'analisi musicale negli ultimi due decenni hanno portato alla luce una realtà assai più ricca e dalle molteplici problematicità, ancora in buona parte irrisolte. Grazie a questi studi è stato possibile approfondire la conoscenza dei contesti politici e culturali in cui il musico svolse la sua attività, delle funzioni specifiche di determinate sue composizioni, degli aspetti tecnico-stilistici e filologici del suo ricco, seppur circoscritto, lascito musicale. Emerge così la figura di un compositore affermato, vicinissimo alle cerchie del potere nella Lombardia degli ultimi Visconti, esperto conoscitore delle tradizioni della polifonia francese ed italiana e, al contempo, aggiornato rispetto alle correnti artistiche in voga al volgere del secolo, alle quali contribuì con personalissime innovazioni sul piano dell'intonazione polifonica (di testi principalmente francesi) e della tecnica contrappuntistica, sia nelle sue stesse composizioni sia intervenendo in brani di altri autori, da Guillaume de Machaut a Nicholas Grenon.

A fondamento delle contrastanti immagini del compositore appena abbozzate vi sono dati e problemi concreti: (1) da una parte, le notize archivistiche su Matteo sono scarse, cosa anche vera per molti musicisti suoi contemporanei; (2) dall'altra, l'eccezionale quantità di musica superstite a lui attribuita in **Mod** si scontra con una - apparentemente - limitata circolazione geografica.
Al primo punto si aggiunge una sfortunata inesattezza dello storico ottocentesco Ambrogio Nava che, nel suo meritorio lavoro sulla Fabbrica del Duomo milanese (fra le poche testimonianze superstiti dell'antico fondo archivistico dell'istituzione) dà per scontato nella traduzione di un passaggio che Matteo sia deceduto agli inizi del 1418, senza offrirne però le prove documentarie. Il secondo punto, che è collegato al primo, solleva invece una riflessione di altra natura. Benché sia vero che il codice di Modena presenta, quasi in *unicum*, un'antologia dei brani di Matteo nei fascicoli seriori, i Contratenores alternativi ed integrativi composti per opere di altri musicisti circolano nella tradizione manoscritta insieme a brani di Antonello da Caserta, Johannes Ciconia, Beltrame Feragut, Pierre Fontayne, Nicholas Grenon, Guillaume Dufay e Gilles Binchois. Quest'ultima osservazione, sommata alla curiosa coerenza, già notata dalla critica, della tecnica compositiva impiegata più volte

da Matteo in tali Contratenores con i principali precetti del *corpus* trattatistico seriore dell'*Ars contratenoris* suggeriscono altri parametri per la ricezione della sua opera.

Nella piena consapevolezza del complesso panorama appena esposto, si è voluto contribuire, con il presente studio, ad approfondire le conoscenze sulla vita del compositore, sulla storia del suo principale testimone manoscritto, sulla natura della produzione poetica francese da lui musicata, e sulle strategie poetico-musicali messe in atto nell'intonazione polifonica. Ciascuno degli obiettivi del progetto ha richiesto, naturalmente, una metodologia specifica e flessibile, atta ad affrontare le problematiche che si sono di volta in volta riscontrate:

(1) La ricerca nel fondo notarile dell'Archivio di Stato di Milano ha portato all'individuazione di un nuovo documento che illumina puntuali avvenimenti collegati alla Cappella del Duomo milanese e alla figura di Beltrame Feragut, nesso importantissimo per ricostruire la biografia del compositore perugino. Dalla lettura di questa testimonianza si evincono particolari di un ambiente professionale segnato da tensioni tra il successore di Matteo alla carica di maestro di cappella e i personaggi che gli subentreranno dopo la partenza nel 1430. Un altro aspetto del rapporto tra Feragut e Matteo è scaturito dall'individuazione di un acrostico nel rondeau *A qui Fortune* di quest'ultimo, che è stato ricollegato alle vicende della famiglia Corio-Benzoni, esponenti della nobiltà milanese e cremasca le cui biografie sono intimamente legate alla politica di Filippo Maria Visconti. La ricostruzione dell'episodio e del quadro storico-politico in cui esso si svolse, unita alla presenza di intertestualità poetica tra il rondeau di Matteo ed un altro rondeau di Feragut tràdito nel ms. di Parma (dov'è corredato di un Contratenor ascrivibile forse a Matteo), rafforzano ulteriormente l'opinione di Anne Stone, che indica una data di morte più tarda per il compositore di Perugia e, quindi, per il completamento di **Mod**.

(2) Nel corso dell'osservazione fisica, paleografica e linguistica sul manoscritto di Modena è stato possibile riunire nuovi elementi probatori a sostegno dell'ipotesi che la stesura del codice sia stato il lavoro di un unico amanuense, che operò in momenti diversi: ciò si manifesta nel divario che, in termini linguistici e di *text underlay,* separa i due principali strati dell'unità codicologica. Inoltre, un confronto sistematico tra l'esecuzione di determinati grafemi nei testimoni di Modena e di Parma ci porta ad affermare che anche il frammento possa essere riconducibile allo stesso scriba. Infine, l'identità nord-italiana del copista in questione è stata confermata da tracce di scrittura cancellate

sul foglio di guardia anteriore, che hanno opportunamente gettato luce su momenti specifici della trascrizione e sulla presenza del codice nelle collezioni estensi almeno sin dalla fine del Cinquecento. In questa direzione, la possibilità di una presenza (se non genesi) ferrarese del codice letterario **Lon**, che tramanda un virelai messo in musica da Matteo, è stata valutata in base alla consultazione diretta degli inventari quattrocenteschi e alle dinamiche dei rapporti politico-culturali tra le corti viscontea e ferrarese.

(3) Passando ora all'analisi e all'edizione del *corpus* poetico francese musicato da Matteo, si è appurata una tendenziale omogeneità stilistica e metrica, affiancata ad un ampio margine di sperimentazione formale percepibile soprattutto nei virelais e nelle ballades. La presenza pervasiva di rimandi intertestuali all'interno del *corpus* e la ricorrenza di puntuali espedienti retorici collegati al trattamento della forma (tra cui la 'costellazione *retour*') danno forza ad un'ipotesi, non ancora dimostrabile, che buona parte di tali testi siano da ascrivere allo stesso compositore. Per quanto riguarda, invece, l'intertestualità al di fuori del *corpus* è stato possibile individuare in più occasioni l'esistenza di forme poetico-musicali commiste tra modelli italiani e d'oltralpe.

(4) Infine, l'osservazione di determinati elementi del rapporto poesia-musica ci ha consentito di accertare la profonda conoscenza da parte del compositore delle caratteristiche metriche e stilistiche dei testi verbali intonati, delle loro potenzialità retoriche ed intertestuali. La versatilità nel confronto della forma rispecchia, nel terreno musicale, ciò che si evince già nella poesia: nelle ballades e nei virelais lo spazio creativo si espande notevolmente rispetto ai rondeaux, dove, tuttavia, la sperimentazione non è del tutto assente. Nei testi musicali la fusione fra tradizione francese e modelli italiani assume tratti fortemente significativi. L'apporto di Matteo alla ben nota fenomenologia del bilinguismo poetico-musicale può essere ritenuto un elemento distintivo della sua produzione, e l'originalità delle scelte di commistione tra italiano e francese è indubbiamente uno dei suoi tratti di autorialità più eloquenti e distintivi.

5. APPENDICE

Di seguito si offre una trascrizione semi-diplomatica delle fonti citate nel capitolo primo che riguardano le vicende storico-biografiche collegate alla famiglia Corio-Benzoni (enfasi in grassetto mia).

MELCIOR MIRALLES, *Crònica i dietari del capellà d'Alfons el Magnànim*, ediciò a cura de Mateu Rodrigo Lizondo, Universitat de València, Valencia 2011, pp. 28, 197-199. Cronache 126-128.

«En lo dit any de .M.CCCC.XXXV., a .VII. [sic, corr. Ryder 15], lo senyor rey fonch en Milà, e lo duch li tramés molta notable gent qui hacompanyaren al dit senyor rey, e posà en lo castel del duch, lo qual li féu tanta honor e reverència al dit senyor rey que dir ni escriure ni pensar no•s poria; les quals coses saben los qui hérem ab lo senyor rey, e vien e sabien la molta amor e honor que•l duch fia al senyor rey.
[...] Tots los altres restants, axí contes com barons, nobles, cavalés, gentilshòmens, mercadés, patrons, escrivans e altres hòmens, tots foren messos en la Malapaga de Gènova, sinó mossén Francesch de Bellvís e mossén Guteris de Nava, que foren messos en la Estinga, e aquí moriren e finaren sos dies molt prestament: la qual Estinga és fort presó.

Lo duch de Milà, al qual dien Felip Maria, con lo senyor rey de Navara e don Anrich, ab los altres senyors, entraren en Milà, los féu grandíssima honor, ab molta notable gent, que hysqueren fora la ciutat dos miles; e, axí ben acompanyats, vengueren fins al castel de Milà, lo qual estava molt magníficament ornat de rich draps e de totes les altres coses, hon posava lo senyor rey d'Aragò, senyor rey de Navara, l'infant don Anrich e tots los senyors que vengueren ab ells, e lo duch e duquesa, que huns no fien enpag ni ennug als altres.

Lo duch vestí tots sos cortesans de nou, ço és, los cavalés de brocat, los gentillshòmens de seda, l'altra gent de grana e de drap vermel; e, axí areats tots los cortesans, ab altra notabla gent de la ciutat, tots jorns eren al senyor rey e a sos germans, e contínuament parlar de festes e solaçar, e de plaés, tots dies cavalcar lo senyor rey ab tots los altres per la ciutat, ab gran honor e molt acompanyat de gent de bé, axí areats, portant la espasa davant lo dit senyor rey en la manera com si fos en sa terra, ab aquella magnificència e milor que fer podien. Ho honor inestimable de Felip Maria, duch de Milà, e estàs clos en ton castel e has obtés tantes maneres de tan grans honós! [...]

127. DEL SENYOR REY E DUCH, COM SE VEREN. La primera vista que fonch del senyor rey e del duch de Milà fonch en lo castel hon posaven tots, e fonch en una gran sala; e, axí com lo duch veu al senyor rey lo duch ficà lo genol fins prop de terra, e la hu hanant envés l'altre, e, com fonch hun poch avant, lo duch tornà a ficar lo genol, e com foren junts la hu a l'altre, lo duch se enclinà fent en manera de voler besar lo peu al dit senyor rey; e lo senyor rey près-lo per les exeles e levà'l, e lo dit duch dix estant hun poch enclinat: «*Senuri, huhy aviti agutu mal cocu, lo quali a mititu asay de la carne*». Respòs lo senyor rey: «Husança és de cavaleria». De aquí avant, rey d'Aragó e duch de Milà may parlaren sinó de festes e plaés; com avien a fer alsguns afés, cascú dien sa entensió a sos secretaris, e axí finaven quant avien a fer ni comunicar afés algunes, e en esta amor e consolació estagueren tant com lo senyor rey aturá en Millà. E, com lo dit duch morí, lexà son

duchat de Milà e tota sa senyoria al dit senyor rey d'Aragó, e lo senyor rey, aprés mort del duch, donà lo ducat al compte Francisco (*blanc*), lo qual hera marit de huna filla bastarda del duch de Milà».

VINCENZO LANCETTI, *Biografia cremonese,* vol. II, Tipografia di Commercio, Milano 1820, pp. 175-179.

«Seppe GIORGIO [Benzone] con molta avvedutezza disporre in modo le cose, che si assicurò nel dominio, e meritò ben presto la stima e l'alleanza non solo dei vicini principi, ma di alcuni lontani, ai quali ebbe l'accorgimento di mandare ambasciatori, complimenti, ed offerte. Il terzo libro delle istorie di Crema scritte dal *Fino* contiene le di lui gesta e la parte ch'egli ebbe negli affari d'Italia del suo tempo. I veneziani nel 1407 lo fecero nobile della loro repubblica. *Gio. Maria Visconte* rinnovò con esso la lega più volte. A Misano, a Montodine, a Ripaltella, a Palazzo ed altrove innalzò fortificazioni e castella, fabbriche d'armi introdusse in Crema, e ufficiali fedelissimi nelle molte sue rocche prepose, non si fidando a ragione della ambiziosa e cupa politica di *Filippo Maria* successo al fratello. Anzi nel 1413 ottenne persino dall'Imperatore la conferma del suo dominio. Tuttavia, *stimando esser meglio vivere sotto l'altrui ombra, che signoreggiando stare in continua guerra e travagli,* come scrive il *Fino*, si risolvette di accordarsi con *Filippo Maria,* renderglisi vassallo, ritenendo a titol di feudo, e sotto varie condizioni que' luoghi stessi de' quali per tanti anni era stato sovrano assoluto, e così provvedere alla sicurezza sua propria. [...] Divenuto GIORGIO semplice conte di Crema e di Pandino, e vedendo *Filippo* inclinato a favorire i Ghibellini, si andò esso pure rapattumando con essi, e continuò il feudale governo con molta saviezza e gagliardia, mandando soccorsi al duca in tutte le guerre da lui sostenute, e procurandosi ogni di più il di lui possente favore. Ma le insolenze de' suoi figliuoli furon cagione che rovinasse. Imperocchè irritati da esse i *Vimercati*, i *Verdelli,* i *Cusadri,* ed altri nobili di Crema, mandarono segretamente a Milano alcuni loro agenti, i quali per opera di altri fuoriusciti Cremaschi calunniarono GIORGIO presso il duca di aver prestato soccorso al signor di Cremona; e il duca cui non altro rimaneva che di insignorirsi di Crema ne colse questa opportunità, e gli tramò tal colpo, che, se non andava fallito, GIORGIO e i suoi figli vi avrebbero lasciato la vita. Ma l'accorto BENZONE sospettò la trama, e seppe sottrarsene col fuggire la notte del 26 gennaro 1418 insieme a VENTURINO e NICOLÒ suoi figli legittimi, avuti da ***Ambrogina Coria*** nobile milanese, e ANTONIO e GUIDO suoi figli naturali, ed a due fidi amici, ritirandosi dapprima a Mantova, indi a Venezia, dove il suo nome era iscritto nel libro d'oro. Ivi rimase tranquillo sino al 1423, anno in cui scoppiò la guerra tra i Veneziani e il duca di Milano. GIORGIO e VENTURINO vennero dalla repubblica eletti in condottieri di parte de' suoi eserciti, locchè fu cagione che tutti i BENZONI rimasti a Crema venissero di nuovo esigliati dal duca. Negli annali del nostro *Cavitello* sotto l'anno 1422, carte 157, si fa menzione di GIORGIO, che permise ai Cremonesi di esigere un dazio dai Parmigiani pel trasporto di alcune loro merci per la via del Po. Forse nella sua qualità di Generale de' Veneziani accordò egli questo diritto, mentre occupava parte della nostra provincia con le sue truppe. GIORGIO morì poco dopo a Brescia, ove si trovava a cagion della guerra. In tempo della sua signoria furon coniate varie monete di argento e d'oro, che hanno da un lato lo stemma della famiglia BENZONA col motto IN TE DOMINE, e dall'altro l'effigie di lui con la leggenda GEORGIUS BENZONUS DOMINUS CREMAE. [...] Ma parliamo oggimai di VENTURINO detto il giovine per distinguerlo dall'altro, che tuttavia gli fu di pochi anni anteriore. Da GIORGIO signor di Crema, e da ***Ambrogina de' Corj*** milanese, nacque VENTURINO l'anno, allo incirca, 1403. Il padre lo educò secondo la natura de' tempi, e la convenienza del suo stato. Non è quindi a stupirsi che da giovinetto ne imitasse la prudenza, e ne emulasse il valore. GIORGIO cominciò ad esporlo ai tumultuosi pericoli della guerra sul finire del 1417, quando andò egli in persona a recare gran numero di cavalli e di fanti in soccorso di *Filippo Maria,* che voleva di nuovo tentar l'acquisto di Brescia. Ivi ebbe

VENTURINO la prima lezione dell'arte militare. Ma costretto poco dopo a fuggire i lacci del sospettoso *Filippo*, rimase VENTURINO a compiere gli anni della sua adolescenza affidato all'ospitalità de' Veneziani, presso i quali erasi rifugiato il padre suo. Que'signori lo assoldarono poi con onorata provvisione, quando nel 1423 fu gridata la guerra tra essi e il duca. Il valore del giovin BENZONE piacque tanto al *Carmagnola,* famoso generale della Repubblica Veneta, che venne in risoluzione di dargli in moglie *Lucina* sua figlia. Ma il conte GIORGIO non degnandosi di quel parentado (poichè il *Carmagnola* non nascea nobile, e i pregiudizi del sangue a quei giorni erano in gran voga), non volle acconsentire giammai. Da ciò surse un dispetto implacabile nel *Carmagnola*, tanto più funesto, quanto più simulato. Fu per ciò che impedì ai Veneziani di insignorirsi di Crema per mezzo d'una intelligenza che il figliuolo del Castellano della Rocca di Serio aveva maneggiata con GIORGIO. Fu per ciò che dopo la rotta di Casalmaggiore nel 1431 ritiratosi *Carmagnola* a Fontanella castello del Cremonese prevedendo un prossimo attacco, ne uscì, lasciandovi in guardia VENTURINO con pochissima gente, il qual fu tosto assediato dalle truppe ducali, e sostenne con gran valore i due primi assalti, rimanendo prigioniero nel terzo più per colpa de' terrazzani che per diffetto di intrepidezza. Più crudeli erano allora i diritti del vincitore, e nel caso nostro più grande il pericolo di VENTURINO, il cui padre veniva considerato dal Duca come un suo ribelle. Il valoroso giovine venne pertanto strascinato di prigione in prigione sino a Milano, facendolo passare per Crema ad oggetto di svergognarlo. I segreti maneggi del *Carmagnola* e de' Gibellini Cremaschi tendevano a indurre il Duca a fargli mozzare il capo, **ma i parenti della madre ne sospesero il fatal colpo, e fu gran mercè che venisse posto nella prigione di Monza, detta i forni, ove stette diciotto mesi, e poi trasportato in torre a Milano co' ferri a' piedi, donde un accidente di prospera fortuna con sua molta gloria il cavò.** Per festeggiare la vittoria avuta contro *Alfonso* d'Arragona re di Napoli nell'agosto del 1435 il Duca *Filippo* ordinò un gran torneo. Voleva il Duca mostrare ad *Alfonso*, ch'ei tenea prigioniero, la bravura dei cavalieri milanesi. Ma nel primo e nel secondo giorno del torneo, l'onor della giostra toccò a don *Carlo Gonzaga* mantovano, e il duca ne fremette, paventando che lo stesso avvenir dovesse ne' giorni successivi. Laonde *Bonicio Corio* (seguiterò con le parole stesse del *Fino*), zio appunto del BENZONE, presa occasione dal ragionar del duca, ebbegli a dire che Sua Eccellenza avea tal cavaliere in prigione che quando lo rilasciasse, farebbe si belle prodezze, che il pregio della giostra rimarrebbe a' suoi vassalli. E soggiunsegli questo si valoroso giovane essere il figlio del conte GIORGIO BENZONE [e] suo nipote. Il duca, che altro non bramava, scordatosi ormai d'ogni passata offesa, ordinò, che tosto fosse rilasciato; e fece perciò differir la giostra. Postosi in fine il BENZONE all'ordine, e provvedutosi per il mezzo dello zio d'ottimo corsiero, si presentò su la giostra. E gli toccò appunto (che così volle il duca) di azzuffarsi con il *Gonzaga.* Ne' primi incontri andarono quasi di pari. Ma alla fine il BENZONE investì sì forte il *Gonzaga* nell'elmo, che lo riversò col cavallo in terra. Laonde egli ottenne il pregio della giostra. Entrò perciò il BENZONE sì fattamente in grazia al duca, che lo fece suo capitano, restituendogli i beni, come appare per lettere del primo di ottobre del 1436. Indi a poco diedegli per moglie *Agnese* figliuola di *Percivallo degli Asiani* d'Asti, signor di Boldesco, e di altri castelli d'Astegiana. Donògli parimenti un palazzo in Milano nella porta Comasca (*Fino,* lib. 4). Dopo la morte dle duca, avvenuta nell'agosto del 1447, i Milanesi si istituirono in repubblica, assoldando molti capitani tra i quali fu VENTURINO, ed accettando per generale delle genti loro *Francesco Sforza,* genero del morto principe, e in seguito suo successore al trono. Ma VENTURINO insieme a GUIDO suo fratello lasciato con buona licenza il servizio de' Milanesi tornò nel 1449 a quello de' Veneziani, dai quali vennero tosto mandati alla guardia di Bergamo. Molte onorate imprese eseguì VENTURINO, tra le quali fu notabile la liberazione di Zagonara, che il duca *Francesco* teneva assediata. Quando poi Crema, in forza della pace avvenuta nel 1454, si vide con sua soddisfazione rimasta in dominio della repubblica di Venezia, VENTURINO venne ivi con altri oratori spedito per impedire il ripatriamento de' Ghibellini, che intanto gemevano fuorusciti nel

territorio Bresciano. Ma tre anni dappoi riconciliossi con loro, e visse in seguito tranquillamente sino ad età molto avanzata».

FRANCESCO SFORZA BENVENUTI, *Storia di Crema,* vol. I, Giuseppe Bernardoni, Milano 1859, pp. 232-237.

«Nel 1425 il generale conte Francesco Carmagnola, caduto in disgrazia del duca Filippo Visconti, offerse l'invitta spada in servigio della veneta repubblica, e volendo sguainarla contro il duca Filippo che lo pagò di nerissima ingratitudine, indusse la repubblica a romper guerra al Visconti. Le ostilità fra Ducheschi e Veneziani incominciarono nelle terre bresciane: generalissimo della repubblica era il conte Carmagnola, e fra i valenti condottieri del suo esercito segnalavansi Giorgio e Venturino Benzoni. Il Carmagnola aveali in molta stima: tanto simpatizzava con Venturino, che gli offrì in isposa Lucina sua figlia. Ma Giorgio vi si oppose dicendo, macchiarsi la chiarezza del sangue Benzoni se Venturino impalmava la figlia del Carmagnola, cui, benchè salito in altissima riputazione, il conte Giorgio non perdonava l'oscurità dei natali. Adontatosene il Carmagnola, meditò vendicarsi dei Benzoni, che prima amava e pregiava tanto.

Il duca di Milano, come seppe che Giorgio col figlio Venturino s'era accomodato ai servigi de' suoi nemici, lo punì come ribelle, confiscandogli tutti i beni. Poi nel 1426, caduta Brescia in potere dei Veneziani, furono espulsi da Crema tutti i Benzoni, e relegati in varj paesi: confinati in diversi luoghi anche molti guelfi, fra i quali Franceschino Terni e Sergnano Alfieri: un Corradino Vimercati ebbe l'incarico d'invigilarli, acciocchè gli assegnati confini non trascorressero. [...]

Nell'anno 1430 ferveva ancora la guerra fra il duca di Milano e i Veneziani. Il conte Carmagnola, pertinace nel disegno di rovinare i Benzoni perchè gli avevano stoltamente i bassi natali rinfacciato, gli espone ai maggiori pericoli delle battaglie, sperando vi perdessero la vita, o almeno la fama che si erano procacciata d'ardimentosi capitani. Combattendo i due eserciti nel territorio cremonese (1431), il Carmagnola, perchè battuto, ritirandosi a Casalmaggiore, affida a Venturino Benzoni la custodia di Fontanella, piccolo forte, ordinandogli di non cederla ai nemici senza il suo consentimento. Le truppe del duca assaltano Fontanella, Venturino Benzoni la difende ostinatamente; ma i terrazzani defezionando dal vessillo di S. Marco rendono vani gli sforzi di Venturino: Fonanella cade in potere dei Ducheschi, e Venturino, fatto prigioniero, vien condotto a Crema tutto coperto di catene. Non è a dirsi la desolazione della di lui madre, e l'allegrezza dei ghibellini cremaschi, allorchè seppero Venturino prigioniero del duca. I ghibellini nella loro fantasia già pregustavano la gioja di vederne la testa rotolare sul palco, e perchè di questo cruento spettacolo non fallisse loro la speranza, s'adoperarono nella corte di Filippo Visconti con accuse e con istigazioni. Ma alle vendette ghibelline fu scudo del proprio figlio Ambrosina Benzoni, la quale, come già notammo, nasceva dalla famiglia Corio di Milano. Coll'influenza de' suoi parenti potè salvare a Venturino la vita, inducendo Filippo Visconti a convertire la pena di morte in quella del carcere: Venturino Benzoni fu rinchiuso per diciotto mesi nei Forni di Monza, poi coi ferri ai piedi in una torre di Milano. [...segue la descrizione della decapitazione del Carmagnola].

Durò tre anni la prigionia di Venturino Benzoni: ora narreremo come a lui nel 1435 arridesse la capricciosa fortuna, coronando la sua prodezza, quand'egli meno se l'aspettava, di ricchezze ed onori. Il duca Filippo teneva a Milano prigioniero Alfonso di Arragona [sic] detto il Magnanimo, vinto nella battaglia di Ponza, e trattavalo con singolare amorevolezza, col decoro che addicevasi a tanto personaggio. Piaceva al duca intrattenere l'illustre prigioniero con

pubblici spettacoli, e fra gli altri ordinò una giostra cui presero parte i più valenti cavalieri italiani. Filippo ambiva persuadere Alfonso che i migliori giostratori eran tutti cavalieri del suo ducato, ma l'esito della giostra nel primo e secondo giorno non corrispose alla millanteria del duca: gli onori ed i trionfi furono di don Carlo Gonzaga. Filippo no potè dissimulare a' suoi famigliari il dispetto che ne sentiva, onde Bonicio Corio, zio di Venturino Benzoni, ragionando col duca, colse l'occasione di dirgli ch'egli conosceva un giovane cavaliero cremasco, il quale, ove gli si permettesse d'entrar nella giostra n'uscirebbe certamente vincitore. Filippo domandò al Corio chi fosse questo prode cremasco, e Bonicio gli spiatellò il nome del carcerato suo nipote. Allora il duca ordinò che Venturino Benzoni venisse tolto dal carcere e differì la terza giostra tanto che bastasse a Venturino per ristorare le affievolite forze, e provvedersi di un buon destriero.

Nel giorno prefisso, Venturino presentasi alla giostra, pieno d'ardimento, di giovanil fidanza nel proprio valore, altero della fiducia che in lui ponea Filippo Visconti. Vuo provare al mondo che tre anni di prigionia non hanno svigorito il suo braccio, spera con un colpo di lancia cancellare nell'animo del duca la memoria del passato, e guadagnare i favori. Per accondiscendere il desiderio di Filippo, cimentasi con Carlo Gonzaga, il trionfatore delle giostre antecedenti. Nei primi scontri i due cavalieri si mostrano pari di destrezza e di forza, ma poi Venturino incalza l'avversario furiosamente, lo percuote con terribile colpo di lancia nell'elmo, e lo rovescia tramortito sul terreno. Gli spettatori scoppiano in fragorosi applausi, Venturino è salutato vincitore della giostra. La gioja svafillò sul volto di Filippo Visconti, inorgoglito che gli onori della giostra questa volta toccassero a un cavaliere del suo ducato, che un Cremasco avesse trionfato del trionfatore mantovano. Venturino raccolse della sua prodezza nobilissimo guiderdone: il duca creollo capitano della sua corte, lo rimise in possesso dei beni confiscati, gli regalò un palazzo in Milano, e gli ottenne in isposa Agnesina degli Asinari, figlia di Percivallo, signore di Boldesco e di molti castelli nel territorio Astigiano».

ALEMANIO FINO, *La historia di Crema raccolta per Alemanio Fino da gli Annali di M. Pietro Terni*, Venezia 1566, pp. 36ff[269]

«Studiavasi il Conte [Benzone] con tutte le maniere, ch'ei sapeva di mantenersi nella gratia del Duca, quando Verdelli, Vimercati, Cusadri, & altri nobili di Crema sdegnati contra di lui per l'insolenze, che tutto dì si facevano da suoi figliuoli, mandarono secretamente à Milano Cremaschino Vimercato, Giovanni Ardito, & Bianco Caravaggio, i quali co'l mezzo d'alcuni de' Tintori, & de' Patrini, che per esser nemici del Conte, se ne stavano à Milano, l'accusarono al Duca; ch'egli contra i capitoli fatti nella investitura del feudo, haveße dato soccorso al signor di Cremona [Cabrino Fondulo]. Il Duca, à cui rimaneva solo di racquistar Crema, havendo già ricuperate tutte le città, & luoghi del suo stato, diede orecchio à malevoli del Conte. Et senza altra chiarezza haverne, quindi prese occasione di levarlo dalla Contea di Crema. Havea già il Duca posto ordine co'l Castellano della Rocca d'Ombriano, ch'egli (come era tenuto, ogni volta che'l Conte havesse contrafatti i capitoli) à venticinque di Gennaio gli doveße dar'il castello nelle mani. Et la notte isteßa i nemici del Conte

[269] A p. 34 si trova una trascrizione dell'accordo di vassallaggio stipulato tra Giorgio Benzone e Filippo Maria Visconti a Pavia il 31 luglio 1414.

havevano congiurato d'amazzarlo con i figliuoli. Et forse andava lor fatta la congiura; se'l Castellano, per non haver voluto il giorno inanti accettar'il Conte nel castello, non gli havesse posto in capo sospetto di qualche tradimento. Non haveva il Castellano voluto torre il Conte nel castello, temendo d'esser scoperto; & ch'egli non fosse il primo à tor di mezzo. Et pur'il Conte nulla sapeva del trattato. Ma preso sospetto per l'atto usatogli dal Castellano, che non fosse quello, che veramente era, s'eleße per il meglio d'assentarsi. Là onde la notte seguente accompagnato da Venturino, Nicolò, Antonio, & Guido suoi figliuoli (quelli legitimi, & questi naturali), d'Antonio Marchi, dal Rosso Guarino, & da' suoi servidori, se n'usci secretamente fuori di Crema; & se n'andò alla volta di Mantova; lasciando à dietro la Contessa detta per nome Ambrogina de' Corij, Nobile Milanese.

LIBRO QVARTO | DELL'HISTORIA | DI CREMA

Lasciò la fuga del Conte i Guelfi di Crema in gran travaglio; i quali messisi in arme stavano à vedere, ciò che ne seguisse. Diede per il contrario infinita allegrezza à Gibellini; perche veduta la Terra nelle mani del Duca, tutti se ne tornarono alla patria. Il Rosso de' Guarini per haver'accompagnato il Conte, tornato ch'egli fu à Crema, fu da Gibellini impiccato, avenga ch'ei fosse dell'istessa fattione. Et perche i Benzoni havevano confiscati, & venduti i beni de' Gibellini nacquero dopo il lor ritorno diverse liti, volendo essi entrar'al possesso de' lor beni antichi. Il Duca per tanto desideroso d'acquetar le cose, fatto suo commissario Franchino Castiglione, lo mandò à Crema con autorità di poter terminare qualunque lite, & diferenza. Là onde venuto il commissario del Duca, per una sentenza da lui fatta à ventisette di Marzo del mille quattrocento ventitre, furono restituiti i beni à tutti quelli, à chi erano stati tolti [...] Era il Conte in tanta stima in Venetia, dove egli s'era ridotto dopo la partenza di Crema; che essendo gridata la guerra tra i Signori Venetiani e'l duca di Milano, fù da loro con honorata provisione assoldato con Venturino suo figliuolo. A cui per esser giovane di gran valore, prese tal'affettione il Conte Francesco Carmagnuola, il quale partitosi dal Duca di Milano, era fatto Generale delle genti Venetiane, che volea ad ogni modo dargli in moglie Lucina sua figliuola, la quale maritossi poi al Conte Luigi del Vermo. Ma il conte Giorgio mai non volle acconsentire. Credesi ch'egli lo facesse, non degnandosi del parentado del Carmagnuola; il quale benche per le sue prodezze foße in gran conto appresso de' Signori, era però di basso legnaggio. Sdegnossi per ciò sì fattamente il Carmanguola, che da indi in poi usò ogni suo potere à danno, & scorno de' Benzoni; come chiaramente si vide ne' successi della guerra. Vedendo il Duca, che'l Benzone s'era acconciato co' suoi nemici, gli confiscò subito come à ribelle tutti i suoi beni. Havuta poi Brescia da' Signori Venetiani co'l favore de' Guelfi, tutti i Benzoni con la maggior parte della sua fattione furono mandati fuor di Crema, & confinati in diversi luoghi. Giacomino, & Azone furono confinati in Milano, Rizzardo al Castellazzo, Giovanni anch'egli de' Benzoni fù mandato con Franceschino Terni a Savona, & Sergnano Alfiero in Alessandria. Ad alcuni de' confinati la nostra Communità di ordine del Duca dava quattro soldi al giorno per le spese. Et acciò non uscissero da' lor confini, fu dato il carico à Corradino Vimercato, c'havesse egli à vedere, chi contrafacesse. [...]

Era in modo sdegnato il Carmagnuola contra i Benzoni, che sempre mettevali ne' maggior pericoli; a fine ò che fossero uccisi, ò ne riusciße loro qualche scorno. Essendosi adunque il Carmagnuola nel mille quattrocento trent'uno, dopo la rotta havuta appresso Casal Maggiore, ritirato à Fontanella castello del Cremonese, prevedendo quasi quello, che dovea seguire, egli n'uscì fuori, et vi lasciò Venturino Benzone alla guardia; comettendogli, che non se ne partisse senza sua licenza. Non fù à pena uscito fuori il Carmagnuola che le genti del Duca se le posero d'attorno. Ne' due primi aßalti il Benzone valorosamente si difese. Al terzo poi, presa la Terra per diffetto de' Terrazzani, ch'erano anzi che nò partegiani

del Duca, egli rimase prigione [sic]. Et fù incontanente menato à Crema; indi à poco à Milano. Non mancò all'hora il Carmagnuola in secreto, & i Gibellini di Crema alla scoperta di far sì, che'l Benzone fosse decapitato dal Duca. Et era pericoloso il caso, se non vi si foßero intramessi i pare˜ti della madre: laquale era Milanese della famiglia (come s'è detto altrove) de' Corij. I quali però nõ potero far tanto, ch'ei non foße posto ne' forni (prigione così detta) di Monza, dove stette rinchiuso diciotto mesi. Fù poi levato da Monza, et posto co' ferri a' piedi in torre à Milano. Non puotè il Carmagnuola longamente godere di veder'il Benzone in tal maniera travagliato; percioche l'anno seguente chiamato à Venetia, & convinto per traditore, fù decapitato tra le due colonne della piazza di San Marco. Morto il Carmagnuola, fecesi l'anno vegne˜te la pace tra i signori Venetiani, e'l Duca. Erano intãto scorsi sett'anni, che i Guelfi confinati fuori di Crema non havevano veduta la patria: A quali oltre la privatione del nido nativo, che à tutti naturalmente suol'eßer grave, et molto spiacevole, accresceva fuor di modo il dolore, il sentire, che le lor case, & palagi divenuti alberghi de' soldati, senza poterne trar veruna utilità, erano disertati. Et quantunque alcuni di loro ricorrendosi al Duca, n'ottenessero più volte lettere favorevoli; gli furono però di poco giovamento. Di maniera che per parecchi anni stettero in sì fatto travaglio. **Stava Venturino Benzone (Come io dissi dinãzi) in fondo di torre co' ferri a' piedi; quando per la vittoria havuta à cinque d'Agosto del mille quattrocento tretnacinque contra Alfonso Re d'Aragona, il Duca Filippo ordinò una bellissima giostra in Milano; dove concorse il fiore de' Cavalieri, & signori quasi di tutta Italia. Desiderava il Duca di far veder'al Re Alfonso, che co' molti Baroni havea prigione in Milano, il valore, & la bravura de' Cavalieri Milanesi, & d'altri de lo stato.** Ma vedendo per il primo, & secondo giorno della giostra le miglior botte esser de' giostranti forastieri, & massime di Don Carlo Gonzaga (che questa nobilissima famiglia fù sempre de' gran cavalieri producitrice) cominciò à dubitare, che non avenisse il contrario di quello, ch'ei desiderava. Là onde Bonicio Corio Milanese zio à punto del Benzone, presa occasione dal ragionar del Duca, hebbegli à dire, che sua Eccellentia havea tal cavaliere in prigione, che quando lo rilasciasse, farebbe sì belle prodezze, che'l pregio della giostra rimarebbe à suoi vasalli. Et soggiunsegli, questo sì valoroso giovane esser'il figliuol del Conte Giorgio Benzone suo nipote. Il Duca, che altro non bramava, scordatosi hormai d'ogni passata offesa, fece, che tantosto fù rilasciato. Et fece perciò diferir la giostra. Postosi in fine il Be˜zone à l'ordine, & provedutogli per il mezzo del zio d'ottimo corsiero, s'appresentò sù la giostra. Et gli toccò à punto (che cosi volle il Duca) d'azzuffarsi co'l Gonzaga. Ne' primi incontri andarono quasi di pari. Ma al fine il benzone investì si forte il Gonzaga nell'elmo, che lo riversò co'l cavallo in terra. Là onde egli ottenne il pregio della giostra. Entrò perciò il Benzone si fattamente in gratia al Duca, che lo fece suo Capitano; restituendogli i beni, come appare per lettere del primo d'Ottobre del mille quattrocento trentasei. Indi à poco diedegli per moglie Agnese figliuola di Percivallo de gli Asinai d'Asti, signor di Boldesco, & di certi altri castelli d'Astegiana. Donogli parimente un palagio in Milano nella porta Comasca».

BERNARDINO CORIO, *La storia di Milano volgarmente scritta*, Giorgio de' Cavalli, Venezia 1565[2], p. 771ff.

«A Vinetia di questa rotta presero assai maggior dolore, che non fecero Filippo, e i Genovesi alleggrezza: perciò che giudicavano non essere alcun riparo che'l Duca non occupasse l'Imperio d'Italia pur che sapesse usar tanta vittoria. Fra pochi giorni Biagio condusse a Milano i due Re prigioni, & tutta la nobil gente: il che fu molto molesto a' Genovesi, che fossero spogliati di meritevole trionfo. Alfonso humanamente nel Castel di Porta Giobia fu ricevuto da Filippo, & pochi giorni dopo hebbe facultà di parlargli, dove con humanißime parole gli rendè gratia della sua liberalità, & gli raccomandò lo stato suo, & tanto piegò l'animo di Filippo, che deposto ogni odio, gli diventò amico. Dimostrogli anchora Alfonso che

il Re Rinieri occupando il Reame di Napoli, non sarebbe restato fin che non havesse mosso Carlo Re, o altro Principe di Francia a torgli il suo stato. Et raccontogli come Giovan Galeazzo suo padre sempre haveva temuto la loro potenza, conchiudendo, che la vittoria de' Genovesi haveva a giovare a' Francesi, & non a lui; & che nelle sue maniera il torre a' Francesi il Regno Napolitano. Per le quai parole Filippo, ch'era di gran prudenza, havendo rivoltato nell'animo suo l'arroganza de gli Oltramontani, i quali nel signoreggiare non sono contenti d'alcun termine, & che sopra gli altri, hanno in odio gli Italiani, deliberò ritornare Alfonso nella sua patria. Et poi celebrata la lega fra loro, essendo il Re stato honorato di splendidissimi conviti da alcuni primati Milanesi, & massimamente da Vitaliano Borromeo, da Giovannino Maraviglia, & dal Missalia nobili mercanti, lo rimandò a Genova, dove haveva fatto pigliare sei navi: & cosi poi in Porto Venere stette più giorni per aspettare Don Pietro suo fratello con le galee. Percio che quando intese la liberatione del Re, si mise a venire nella Riviera di Genova. Ma nascendo tempesta fu trasportato nella spiaggia di Gaeta [...] Per queste cose, & altre simili sdegnati gli animi de' Genovesi congiurarono contra Filippo, & fecero capo della guerra Francesco Spinola, in modo che a dodici di Dicembre [*sic*] prendendo l'armi, uccisero Opicino Alzato huomo nobile, & Governator del Duca, & si ridussero a libertà. [...].»

6. BIBLIOGRAFIA

Edizioni dei manoscritti

Chantilly, Bibliothèque du Musée Condé, MS 564. Edizione facsimilare a cura di YOLANDA PLUMLEY – ANNE STONE, *Chantilly Codex, MS 564,* 2 voll., Brepols, Turnhout 2008.

Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, MS Mediceo-Palatino 87, "Codex Squarcialupi". Edizione facsimilare a cura di ALBERTO GALLO, *Il Codice Squarcialupi: Ms. Mediceo Palatino 87, Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze,* LIM, Lucca 1992.

London, British Library, Add. MS 15224. Edizione a cura di NORBERT HARDY WALLIS, *Anonymous French Verse*, University of London Press, London 1929, pp. 13-111.

Lucca, Archivio di Stato, MS 184. Edizione facsimilare a cura di JOHN NÁDAS-AGOSTINO ZIINO, *The Lucca Codex,* LIM, Lucca 1990.

Modena, Biblioteca Estense Universitaria, α.M.5.24. Edizione facsimilare e commentario a cura di ANNE STONE, *Il codice α.M.5.24* (ModA), 2 voll., LIM, Lucca 2005-2013 (Ars Nova Nuova Serie).

Oxford, Bodleian Library, Canon. Misc. 213. Edizione facsimilare a cura di DAVID FALLOWS, *Oxford, Bodleian Library, MS Canon. Misc. 213,* University of Chicago Press, Chicago 1995.

Torino, Archivio di Stato, J.b. IX.10. Edizione a cura di ALESSANDRO VITALE-BROVARONE, *Recueil de galanteries,* in «Le Moyen français», 6, 1980.

Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, MS J.II.9. Edizione facsimilare a cura di ISABELLA DATA, KARL KÜGLE E AGOSTINO ZIINO, *Il Codice J.II.9,* LIM, Lucca 1999.

Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, T.III.2. Edizione facsimilare a cura di AGOSTINO ZIINO, *Il Codice T. III.2, Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria,* LIM, Lucca 1994.

Trattati di teoria musicale

MARCHETTO DA PADOVA, *Lucidarium*. Pomerium, a cura di Marco della Sciucca, Tizia Sucato, Carla Vivarelli, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2007

JOHANNES GALLICUS, *Ritus canendi*, a cura di Albert Seay, Colorado College Music Press, Colorado 1981.

PROSDOCIMUS (DE BELDEMANDIS), *Contrapunctus*, a cura di Jan W. Herlinger, University of Nebraska Press, Lincoln 1984.

Edizioni musicali

French Secular Music of the Late Fourteenth Century, edited by Willi Apel, edition of the literary texts by Robert W. Linker and Urban T. Holmes, *Medieval Academy of America,* Cambridge 1950.

French Secular Compositions of the Fourteenth Century, edited by Willi Apel and Samuel N. Rosenberg, American Institute of Musicology, Rome 1970-1972. (Corpus Mensurabilis Musicae 53).

GUILLAUME DUFAY, *Opera omnia,* voll.1-6, a cura di Heinrich Besseler, Guillaume De Van, David Fallows, American Institute of Musicology, Rome, 1966-1995. (Corpus Mensurabilis Musicae)

Polyphonic Music of the Fourteenth Century, voll. XX-XXII, edited by Gordon K. Greene, Éditions de L'Oiseau-Lyre, Monaco 1982-1989.

VIVARELLI, CARLA, *Le composizioni francesi di Filippotto e Antonello da Caserta tràdite nel codice estense α.M.5.24*, Edizioni ETS, Pisa 2005.

Voci di enclopedie e dizionari

BENT, MARGARET, 'Feragut, Beltrame', in *Grove Music Online*, 2001

FALCIONI, ANNA, 'Malatesta (de Malatestis), Pandolfo', in *DBI*.

GIRGENSOHN, DIETER, 'Bartolomeo della Capra', in *DBI.*

GUALDO ROSA, LUCIA, 'Cremona, Antonio', in *DBI,* XXX, 1984.

PETRUCCI, ARMANDO, 'Alessandro V antipapa', in *DBI.*

PETRUCCI, FRANCA, 'Bernardino Corio', in *DBI.*

REANEY, GILBERT, 'Matteo da Perugia', in MGG, VIII, 1960, col. 1794.

RESTA, GIANVITO, 'Beccadelli, Antonio, detto il Panormita, in *DBI.*

SALSANO, FERNANDO, 'facundia', in *Enciclopedia Dantesca*, 1970.

STONE, ANNE, 'Matteo da Perugia', in *Grove Music Online,* Oxford University Press.

WATHEY, ANDREW, 'Matheus de Sancto Johanne [Mahuetus, Mayshuet (de Joan)]', in *Grove Music Online,* Oxford University Press.

Studi musicologici

ATLAS, ALLAN, *The Methodology of Relating Sources*, in *The Cappella Giulia Chansonnier (Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, C. G. XIII. 27)*, 2 voll., Brooklyn, Institute of Medieval Music, 1975-1976, vol. I., 39-48. Versione in italiano: *Metodi per stabilire il grado di parentela tra i testimoni*, in MARIA CARACI VELA, *La critica del testo musicale*, Lucca, LIM, 1995, 141-153.

BAUMANN, DOROTHEA, *Silben- und Wortwiederholungen im italienischen Liedrepertoire des späten Trecento und des Frühen Quattrocento*, in *Musik und Text in der Mehrstimmigkeit des 14. und 15. Jahrhunderts*, Vorträge des Gastsymposions in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel 8. bis 12. September 1980, a cura di Ursula Günther e Ludwig Finscher, Bärenreiter, Kassel-Basel-London 1984, pp. 77-91.

BERGER, CHRISTIAN, "*Pour doulz regard..." Ein neu entdecktes Handschriftenblatt mit französischer Chansons aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts,* «Archiv für Musikwissenschaft», LI/1,1994, pp. 51-77.

BERTONI, GIULIO, *Poesie musicali francesi nel cod. estense lat. n° 568,* in «Archivium Romanicum», I, 1917, pp. 21-57.

BESSELER, HEINRICH, *Hat Matheus de Perusio Epoche gemacht?,* «Die Musikforschung», VIII, 1955, pp. 19-23.

BOONE, GRAEME M., *Patterns in Play: A Model for Text Setting in the Early French Songs of Guillaume Dufay*, University of Nebraska Press, Lincoln 1999.

BRAND, BENJAMIN, Viator ducens ad celestia: *Eucharistic Piety, Papal Politics, and an Early Fifteenth-Century Motet,* «The Journal of Musicology», XX/2, 2003, pp. 250- 284.

BUSSE BERGER, ANNA MARIA, *Orality, Literacy and Quotation in Medieval Polyphony,* in *Citation, Intertextuality and Memory in the Middle Ages and Renaissance,* vol. II, a cura di Giuliano Di Bacco e Yolanda Plumley, Liverpool University Press, Liverpool 2013, pp. 30-50.

CARACI VELA, MARIA, *La critica del testo musicale*, Lucca, LIM, 1995, 141-153.

CARACI VELA, MARIA, recensione a SIGNE ROTTER-BROMAN, *Komponieren in Italien um 1400. Studien zu dreistimmig überlieferten Liedsätzen von Andrea und Paolo da Firenze, Bartolino da Padova, Antonio Zacara da Teramo und Johannes Cicona,* «Philomusica on-line», XIII, 2014, p. 122.

CARACI VELA MARIA, *Per una nuova lettura del madrigale Aquila altera,* «Philomusica online», XIII, 2014, pp. 1-58.

CARACI VELA, MARIA, *Le intonazioni polifoniche de «La fiera testa che d'uman si ciba»: problemi di contestualizzazione e di esegesi»*, in Musica e poesia nel Trecento italiano: Verso una nuova edizione

critica dell'«Ars Nova», a cura di Antonio Calvia e Maria Sofia Lannutti, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2015, pp. 93-141.

CARACI VELA, MARIA, *Pavia viscontea: Power and Music,* in *Polyphonic Voices: The Poetic and Musical Dialogue in the European Ars Nova,* a cura di Anna Alberni e Maria Sofia Lannutti, De gruyter, Berlin 2019 (in corso di stampa).
CHECCHI, DAVIDE-EPIFANI, MICHELE, *Filologia e interpretazione: un esercizio interdisciplinare su una* chace *e due cacce trecentesche*, «Philomusica online», XIV/2015, pp. 25-124.

EARP, LAWRENCE, *Texting in Fifteenht-Century French Chansons*: *A Look Ahead from the Fourteenth Century"*, «Early Music» xix, 1991, pp. 194-210.

EPIFANI, MICHELE, *Una caccia inedita dal codice di S Lorenzo: problemi e proposte esegetiche*, «Il Saggiatore Musicale», xxiv/2, 2017, pp. 155-188.

FALLOWS DAVID, *Specific Information on the Ensembles for Composed Polyphony 1400-1474,* in *Studies in the Performance of Late Medieval Music*, a cura di Stanley Boornman, Cambridge University Press, Cambridge 1983, pp. 109-159.

FALLOWS, DAVID, *French as a Courtly Language in Fifteenth-century Italy: the musical evidence,* «Renaissance Studies», III/4, 1989, pp. 429-441.

FANO, FABIO, *Le origini e il primo maestro di cappella: Matteo da Perugia (1402-1416),* in *La Cappella musicale del duomo di Milano*, Ricordi, Milano 1956, pp. 109-137.

FANO, FABIO, *Beltrame Feragut: Maestro di cappella nel Duomo di Milano (1426-1430)*, «Arte Lombarda», XIV/1, 1969, pp. 53-70.

GALLO ALBERTO, *Bilinguismo poetico e bilinguismo musicale nel madrigale trecentesco,* in *L'Ars Nova Italiana del Trecento*, IV, a cura di Agostino Ziino, Centro di Studi sull'Ars Nova italiana, Certaldo 1978, pp. 237-244.

GÜNTHER, URSULA, 'Die Musiker des Herzogs von Berry', «Musica Disciplina», XVII, 1963, pp. 79-95.

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

GÜNTHER, URSULA, *Eine Ballade auf Mathieu de Foix,* «Musica Disciplina», XIX, 1965, pp. 69-81.

GÜNTHER, URSULA, *Das Manuskript Modena, Biblioteca Estense, α.M.5.24 (Olim Lat. 568 = Mod)*, «Musica Disciplina», XXIV, 1970, pp. 17-67.

GÜNTHER, URSULA, *Zitate in französischen Liedsätzen der Ars Nova und Ars Subtilior*, «Musica Disciplina», XXVI, 1972, pp. 53-68

GÜNTHER, URSULA, *Fourteenth-Century Music with Texts Revealing Performance Practice,* in *Studies in the Performance of Late Medieval Music,* a cura di Stanley Boorman, Cambridge University Press, Cambridge 1983, pp. 253-270.

HAAR, JAMES - NADÁS, JOHN, *The Medici, the Signoria, the pope: sacred polyphony in Florence, 1432-1448,* «Recercare», XX/1, 2008, pp. 25-93.

HARRISON, FRANK LL., *Tradition and Innovation in Instrumental Usage 1100-1450*, in *Aspects of Medieval and Renaissance Music: A Birthday Offer to Gustave Reese,* a cura di Jan LaRue, Norton & Co., New York 1966, pp. 319-335.

KÜGLE, KARL, *Glorious Sounds for a Holy Warrior: New Light on Codex Turin J.II.9,* «Journal of the American Musicological Society», LXV/3, 2012, pp. 637-390.

LANNUTTI, MARIA SOFIA, *Intertestualità, imitazione metrica e melodia nella lirica romanza delle Origini,* «Medioevo romanzo», XXXII, 2008, pp. 3-28.

LANNUTTI, MARIA SOFIA, *Polifonie verbali in un madrigale araldico trilingue attribuito e attribuibile a Petrarca: «La fiera testa che d'uman si ciba»,* in *Musica e poesia nel Trecento italiano: verso una nuova edizione critica dell'«Ars Nova»*, a cura di Sofia Lannutti e Antonio Calvia, Sismel-Edizioni del Galluzzo, Firenze 2015 (La tradizione musicale. Studi e testi, 16), pp. 45-92.

LANNUTTI, MARIA SOFIA, *«Soufrir m'estuet», «En attendant», «Sus la fontayne» between Florence, Pavia, and Rome*, in *Polyphonic Voices: The Poetic and Musical Dialogue in the European Ars Nova,* a cura di Anna Alberni e Maria Sofia Lannutti, De gruyter, Berlin 2019 (going to press).

LAUREN MCGUIRE JENNINGS, *Senza vestimenta: The Literary Tradition of Trecento Song,* Routledge, New York 2014.

LEACH, ELIZABETH EVA, *Grafting the Rose: Machaut, the* Ars Subtilior*, and the Cyprus Balades,* in *Borderline Areas in Fourteenth- and Fifteenth-Century music/Grenzbereiche in der Musik des 14. und 15. Jahrhunderts,* a cura di Karl Kügle e Lorenz Welker, American Institute of Musicology, Münster 2009, pp. 195-219

LI GOTTI, ETTORE, *Per la biografia di due minori musicisti italiani dell' 'Ars Nova',* in *Restauri trecenteschi,* Palumbo, Palermo 1947, pp. 98-105.

LOCKWOOD, LEWIS, *Music in Renaissance Ferrara 1400-1505: The Creation of a Musical Center in the Fifteenth Century*, Oxford University Press, New York 2009.

MAIANI, BRAD, *Notes on Matteo da Perugia: Adapting The Ambrosian Liturgy in Polyphony for the Pisa Council,* «Studi musicali», XXIII/1, 1993, pp. 3-28.

MANGANI, MARCO–SABAINO, DANIELE, *«Modo Novo» or «Modo Antichissimo»? Some Remarks About «La» Modes in Zarlino's Theoretical Thought,* in *Early Music, Context and Ideas*, Kraków, Institute of Musicology, Jagellonian University, 2003, pp. 36-49.

MANGANI, MARCO–SABAINO, DANIELE, *L'organizzazione dello spazio sonoro nell'opera di Nicolò del Preposto,* in *Musica e poesia nel Trecento italiano: verso una nuova edizione critica dell'«Ars Nova»*, a cura di Sofia Lannutti e Antonio Calvia, Sismel-Edizioni del Galluzzo, Firenze 2015 (La tradizione musicale. Studi e testi, 16), pp. 237-286.
MANGANI, MARCO–SABAINO, DANIELE, *Tonal Types and Modal Attributions in Late Renaissance Polyphony: New Observations*, «Acta Musicologica» LXXX/2, 2008, pp. 231-250.

MARCHI, LUCIA, *Music and university culture in late fourteenth-century Pavia. The manuscript Chicago, Newberry Library, Case ms 54.1*, «Acta musicologica» LXXX/2, 2008, 143-164.

MEMELSDORFF, PEDRO, *Più chiar che 'l sol: luce su un contratenor di Antonello da Caserta,* «Recercare», IV, 1992, pp. 5-22.

MEMELSDORFF, PEDRO, *Le Grant Desir: Verschlüsselte Chromatik bei Matteo da Perugia*, in *Provokation und Tradition: Erfahrungen mit der Alte Musik,* a cura di Regula Rapp e Hans-Martin Linde, Metzler Verlag, Stuttgart 2000, pp. 55-83.

MEMELSDORFF, PEDRO, *What's in a Sign? The ♮ and the copying process of a medieval Manuscript: The Codex Modena, Biblioteca Estense, α.M.5.24 (olim Lat. 568),* «Studi musicali», XXX, 2001, pp. 255-280.

MEMELSDORFF, PEDRO, *Siena 36 rivisitata: Paolo da Firenze, Johannes Ciconia, e l'interrelazione di polifonia e trattatistica in fonti del primo Quattrocento*, «Acta Musicologica», LXXVI/2, 2004, pp. 159-191.

MEMELSDORFF, PEDRO, Lizadra Donna: *Ciconia, Matteo da Perugia, and the late Medieval* Ars Contratenoris, in *Johannes Ciconia, musicien de la trasition*, a cura di Ph. Vendrix, Brepols, Turnhout 2003, pp. 233-278.

MEMELSDORFF, PEDRO, *Ars modernior,* in *Musica e Arti figurative: Rinascimento e Novecento*, a cura di Mario Ruffini e Gerhard Wolf, Marsilio, Venezia 2008, pp. 59- 73.

MEMELSDORFF, PEDRO, *'Ore Pandulfum'. Il contratenor come glossa strutturale*, in, *Musica e liturgie nel medioevo bresciano (secoli XI-XV)*, a cura di Maria Teresa Rosa Barezzani e Rodobaldo Tibaldi, Fondazione Civiltà Bresciana, Brescia 2009, pp. 381- 420.

MEMELSDORFF, PEDRO, *"Ars non inveniendi": riflessioni su una straw-man fallacy e sul contratenor quale paratesto,* «Acta musicologica», LXXXI/1, 2009, pp. 1-21.

NEWES, VIRGINIA, *Writing, Reading and Memorizing: The Transmission and Resolution of Retrograde Canons from the 14th and Early 15th Centuries,* «Early Music», XVIII/2, 1990, pp. 218-234.

PIRROTTA, NINO, *Il Codice Estense lat. 568 e la musica francese in Italia al principio del* '400', in *Atti della R. Accademia di Scienze, Lettere e Arti di Palermo,* serie IV, vol. v, parte II, Reale Accademia, Palermo 1946, pp. 101-152.

PIRROTTA, NINO - LI GOTTI, ETTORE, *Il Codice di Lucca: II. Testi letterari,* «Musica Disciplina», IV/2, 1950, pp. 111-152.

PIRROTTA, NINO, *New Glimpses of an Unwritten Tradition,* in *Words and Music: The Scholar's View: A Medley of Problems and Solutions Compiled in Honor of A. Tillman Merritt,* a cura di Laurence Berman, Department of Music at Harvard University, Cambridge 1972, pp. 288-291.

PLUMLEY, YOLANDA, *The Grammar of 14th Century Melody: Tonal Organization and Compositional Process in the Chansons of Guillaume de Machaut and the Ars Subtilior,* Garland, London 1996.

PLUMLEY, YOLANDA, *Citation and Allusion in the Late 'Ars Nova': The case of 'Esperance' and the 'En attendant' Songs,* «Early Music History», XVIII, 1999, pp. 287-363.

PLUMLEY, YOLANDA, *Crossing borderlines: Points of Contact between the Late-Fourteenth Century French Lyric and Chanson Repertoires,* «Acta Musicologica», LXXVI/1, 2004, pp. 3-23.

PLUMLEY, YOLANDA, *The Art of Grafted Song: Citation and Allusion in the Age of Machaut*, Oxford University Press, New York 2013.

PLUMLEY, YOLANDA - STONE, ANNE, *A late medieval songbook and its context: new perspectives on the Chantilly Codex (Bibliothèque du Château de Chantilly, Ms. 564),* Brepols, Turnhout 2009.

REANEY, GILBERT, *Text Underlay in Early Fifteenth-Century Musical Manuscripts,* in *Essays in Musicology in Honor of Dragan Plamenac,* a cura di Gustave Reese e Robert J. Snow, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh 1969, pp. 245-251.

ROSA BAREZZANI, MARIA TERESA, *Guillaume de Machaut le maître*, redazione e aggiornamento bibliografico a cura di Michele Epifani, Sillabe, Livorno 2013.

ROSA BAREZZANI, MARIA TERESA, *Una rilettura di Le Greygnour Bien di Matteo da Perugia*, «Philomusica online», I/1, 2001.

SARTORI, CLAUDIO, *Matteo da Perugia e Bertrand Feragut i due primi Maestri di Cappella del Duomo di Milano*, «Acta Musicologica», XXVIII/1, 1956, pp. 12-27.

SMILANSKY, URI, *The Ars Subtilior as an International Style*, in *Europäische Musikkultur im Kontext des Konstanzer Konzils,* a cura di Stefan Morent, Silke Leopold e Joachim Steinheuer, Thorbecke, Ostfildern 2017, pp. 225-249

STOESSEL, JASON, *The Captive Scribe: the context and culture of scribal and notational process in the music of the ars subtilior,* PhD diss., University of New England, 2002.

STOESSEL, JASON, *Looking Back Over the 'Missa L'ardant desir': Double Signatures and Unusual Signs in Sources of Fifteenth-Century Music,* «Music & Letters», XCI/3, 2010, pp. 311-342.

STOESSEL, JASON, *The Angevin Struggle for the Kingdom of Naples (c. 1378-1411) and The Politics of Repertoire in Mod A: A New Hypothesis*, «Journal of Music Research Online», V, 2014.

STONE, ANNE, *Writing Rhythm in Late Medieval Italy: Notation and Musical Style in the Manuscript Modena Biblioteca Estense, Alpha.M.5.24*, PhD diss., Harvard University, 1994.

STONE, ANNE, *A Singer at the Fountain: Homage and Irony in Ciconia's* 'Sus un fontayne', «Music & Letters», LXXXII/3, 2001, pp. 361-390.

STONE, ANNE, *The Composer's Voice in the Late Fourteenth-century Song: Four case Studies*, in *Ciconia, musicien de la transition*, a cura di Ph. Vendrix, Brepols, Turnhout 2003, pp. 169-194.

STONE, ANNE, *Self-reflexive Songs and their Readers in the Late Fourteenth-Century,* «Early Music», XXI, 2003, pp. 180-193.

STONE, ANNE, *Machaut Sighted in Modena*, in *Citation, Intertextuality and Memory in the Middle Ages and Renaissance: Text, Music and Image from Machaut to Ariosto,* a cura di Yolanda Plumley, Stefano Jossa e Giuliano di Bacco, Liverpool University Press, Exeter 2011, (Exeter Studies on Medieval Europe), pp. 170-189.

STONE, ANNE, *Lombard Patronage at the End of the Ars Nova: A Preliminary Panorama,* (in corso di stampa).

STROHM, REINHARD, *Music in Late Medieval Bruges,* Clarendon Press, Oxford 1985.

STROHM, REINHARD, *The Rise of European Music: 1380-1500,* Cambridge University Press, Cambridge-New York 1993.

VON FISCHER, KURT, *The Manuscript Paris, Bibl. Nat., Nouv. Acq. Frç. 6771 (Codex Reina = PR)*, «Musica Disciplina», XI, 1957, pp. 38-78.

VON FISCHER, KURT, *Trecentomusik, Trecentoprobleme. Ein kritischer Forschungbericht*, «Acta Musicologica», XXX/4, 1958, pp. 179-199.

WILKINS, NIGEL, *The Late Mediaeval French Lyric: with Music and without*, in *Musik und Text in der Mehrstimmigkeit des 14. und 15. Jahrhunderts*, Vorträge des Gastsymposions in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel 8. bis 12. September 1980, a cura di Ursula Günther e Ludwig Finscher, Bärenreiter, Kassel-Basel-London 1984, p. 161.

WILLIAMS, CAROL J., *The Mancini Codex: A Manuscript Study*, PhD diss., University of Adelaide, 1983.

ZIINO, AGOSTINO, *Ripetizioni di sillabe e parole nella musica profana italiana del Trecento e del primo Quattrocento: porposte di classificazione e prime riflessioni*, in *Musik und Text in der Mehrstimmigkeit des 14. und 15. Jahrhunderts*, Vorträge des Gastsymposions in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel 8. bis 12. September 1980, a cura di Ursula Günther e Ludwig Finscher, Bärenreiter, Kassel-Basel-London 1984, pp. 93-119.

Linguistica, lessicologia e metrica

BILLY, DOMINIQUE- DUFFELL, MARTIN J., *Le décasyllabe de John Gower ou le dernier mètre anglo-normand*, «Revue de linguistique romane», LXIX, 2005, pp. 73-95.

BILLY, DOMINIQUE, *Le décasyllabe rénové de Froissart*, «Romania», CXVII/467-468, 1999, pp. 506-544.

CAPOVILLA, GUIDO, *Note sulla tecnica della ballata trecentesca,* in *L'Ars Nova italiana del Trecento,* IV, a cura di Agostino Ziino, Centro di Studi sull'Ars Nova italiana del Trecento, Certaldo 1978, pp. 107-147.

CHEVRIER, ALAIN, *Le Décasyllabe à césure médiane. Histoire du taratantara,* Classiques Garnier, Paris 2011.

DAVIES, PETER V., *Christine de Pizan's Use of Enjambement,* in *Christine de Pizan 2000,* a cura di John Campbell e Nadia Margolis, Brill, Leiden 2000, pp. 77-90, 308-315.

DAWSON ALAIN, *Variation phonologique et cohésion dialectale en picard: Vers une Théorie des Correspondances Dialectales,* thèse doctorale, Université de Toulouse II-Le Mirail, 2006.

DE CORNULIER, BENOIT, *Rime et répétition dans le* Voir Dit *de Machaut (vers 1-1365),* manoscritto disponibile sul sito https://bit.ly/2lZGo3K

DEMBOWSKI, PETER F., *Metrics and Textual Criticism: The Example of Froissart's Decasyllables*, «L'Esprit Créateur», XXVIII/1, 1987, pp. 90-100

DERRIDA, JACQUES, *La dissémination*, Éditions du Seuil, Paris 1972.

ELOY, JEAN-MICHEL, *La constitution du picard: une approche de la notion de langue,* Peeters, Louvain-la-Neuve 1997.

ELWERT, WILHELM THEODOR, *Traité de versification française des origines à nos jours*, Klincksieck, Paris 1994.

GLESSGEN, MARTIN, *La régionalité lexicale au Moyen Âge : hypothèses, constats et perspectives*, in *La régionalité lexicale du français au Moyen Âge,* a cura di Martin Glessgen e David Trotter, Éditions de Linguistique et de Philologie, Strasbourg 2016, pp. 1-35.

GOSSEN, CARL THEODOR, *Grammaire de l'Ancien Picard*, Klinsieck, Paris 1976.

GOSSEN, CARL THEODOR, *Petite Grammaire de l'Ancien Picard*, Klinsieck, Paris 1951.

GUBBINI, GAIA, *Patologia amorosa. Due fenomeni nella lirica d'oïl*, in *«Ragionar d'amore». Il lessico delle emozioni nella lirica medievale,* Edizioni del Galluzzo, Firenze 2015, pp. 83-97.

GUTHRIE, STEVEN R., *Prosody and the Study of Chaucer: A Generative Reply to Halle-Keyser*, «The Chaucer Review», XXIII/1, 1988, pp. 30-49.

LAURIE, IAN, *Les amitiés métriques: Othon de Grandson et Eustache Deschamps,* in *Othon de Grandson, chevalier et poète,* a cura di Jean-François Kosta-Théfanie, Paradigme, Orléans 2007.

LOTE, GEORGES, *Histoire du vers français,* vol. 1, Bolvin et Co., Paris, 1949.

LUSIGNAN, SERGE, *Essai d'histoire sociolinguistique: le français picard au Moyen Âge*, Classiques Garnier, Paris 2012.

MÖHREN FRANKWALT, *La régionalité dans le DEAF - historique et programme,* in *La régionalité lexicale du français au Moyen Âge,* a cura di Martin Glessgen e David Trotter, Éditions de Linguistique et de Philologie, Strasbourg 2016, pp. 37-50.

PALUMBO, GIOVANNI, *Quelques remarques sur l'intêret philologique des régionalismes : le cas de La chanson d'Aspremont,* in *La régionalité lexicale du français au Moyen Âge,* a cura di Martin Glessgen e David Trotter, Éditions de Linguistique et de Philologie, Strasbourg 2016, pp. 301-327.

POIRON, DANIEL, *Le poète et le prince: l'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orleans*, Presses Universitaires de France, Paris 1965.

RIFFATERRE, MICHAEL, *Syllepsis*, «Critical Inquiry», VI/4, 1980, pp. 625-638

VIEL, RICCARDO, *L'impronta del «Roman de la Rose»: I gallicismi del «Fiore» e del «Detto d'Amore»,* in «Studi danteschi», LXXI, 2006, pp. 129-190.

ZINELLI, FABIO, *Espaces franco-italiens : les italianismes du français médiéval,* in *La régionalité lexicale du français au Moyen Âge,* a cura di Martin Glessgen e David Trotter, Éditions de Linguistique et de Philologie, Strasbourg 2016.

Opere poetiche e letterarie

ALIGHIERI, DANTE, *Convivio*, prefazione, note e commenti a cura di Piero Cudini, Garzanti, Milano 2011[9].

ALIGHIERI, DANTE, *Vita Nova*, a cura di Stefano Carrai, Bur Classici, Milano 2011[3].

ANONIMO, *La storia del San Gradale. Volgarizzamento toscano dell'Estoire del Saint Graal,* a cura di Marco Infurna, Padova, Editrice Antenore, 1999.

ANTONIO BECCADELLI, [*Carmina*], in *Poeti latini del Quattrocento,* a cura di Francesco Arnaldi, Luia Gualdo Rosa, Liliana Monti Sabia, Riccardo Ricciardi, Milano-Napoli, 1964, pp. 3-32 (La letteratura italiana. Storia e Testi, 2).

BECCADELLI, ANTONIO, P*oesie latine inedite di Antonio Beccadelli detto il Panormita*, a cura di Adolfo Cinquini e Roberto Valentini, Giuseppe Allasia, Aosta 1907.

BENCIVENNI, ZUCCHERO, *«La santà del corpo». Volgarizzamento del Regime du corps di Aldobrandino da Siena (a. 1310) nella copia coeva di Lapo di Neri Corsini (Laur. Pl. LXXIII.47)*, a cura di Rossella Baldini, «Studi di lessicografia italiana», XV, 1998, pp. 21-300.

DA PADOVA, MARSILIO, *Defensor pacis*, *nella traduzione in volgare fiorentino del 1363,* a cura di Carlo Pincin, Torino, Fondazione L. Einaudi, 1966.

DE MACHAUT, GUILLAUME, *Louange des dames*, a cura di Nigel Wilkins, Scottish Academic Press, Edinburgh, 1972.

DE MACHAUT, GUILLAUME, *Œuvres*, vol. I-III, a cura di Ernest Hoepffner, Firmin-Didot et C[ie], Paris 1908-1921.

DE MENDOZA, ÍÑIGO LÓPEZ, *Comedieta de Ponça. Sonetos al itálico modo,* a cura di Maxim Kerkhof, Cátedra, Madrid 1986.

DE PRODENZANI, SIMONE, *Sollazzo e Saporetto*, a cura di Luigi M. Reale, Fabrizio Fabbri Editore, Perugia 1998.

DE TAPIA, JUAN, *Poemas,* a cura di Luigi Giuliani, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca 2004.

DESCHAMPS, EUSTACHE, *Œuvres complètes*, voll. I-XI, voll. I-VI a cura di Auguste de Queux de Saint-Hilaire, voll. VII-XI a cura di Gaston Raynaud, Johnson Reprint, New York 1966 (ristampa dell'edizione Firmin Didot, Parigi 1878-1903).

JODOGNE, OMER, *Audigier et la chanson de geste, avec une édition nouvelle du poème,* «Le Moyen Âge», LXVI, 1960, pp. 511-512).

PETRARCA FRANCESCO, *Opere: Canzoniere, Trionfi, Familiarium Rerum Libri,* Sansoni Editore, Firenze 1992[3], pp. 3-238.

SABADINO DEGLI ARIENTI, GIOVANNI, *Le Porretane,* a cura di Giovanni Gambarin, Laterza, Bari 1914.

Studi di paleografia e di codicologia

CECCHERINI, IRENE, *Le scritture dei notai e dei mercanti a Firenze tra Duecento e Trecento: unità, varietà, stile*, «Medioevo e Rinascimento», XXIV, 2010, pp. 29-68.

CHERUBINI, PAOLO-PRATESI, ALESSANDRO, *Paleografia latina. Tavole*, Scuola Vaticana di Paleografia, Diplomatica e Archivistica, Città del Vaticano 2004.

CHERUBINI, PAOLO - PRATESI, ALESSANDRO, *Paleografia latina: l'avventura grafica del mondo occidentale*, Scuola Vaticana di Paleografia, Diplomatica e Archivistica, Città del Vaticano 2010.

DE ROBERTIS, TERESA, *Motivi classici nella scrittura del primo Quattrocento,* in *L'ideale classico a Ferrara e in Italia nel Rinascimento,* a cura di Patrizia Castelli, Olschki, Firenze 1998, pp. 65-79.

FEDERICI, VINCENZO-DE VECCHI DI VAL CISMON, CESARE MARIA, *La scrittura delle cancellerie italiane dal secolo XII al XVII: fac-simili per le Scuole di Paleografia degli Archivi di Stato,* Sansaini, Roma 1934.

MANIACI, MARILENA, *Archeologia del manoscritto: metodi, problemi, bibliografia recente,* Viella, Roma 2002.

MEYER, WILHELM, *Die Buchstaben Verbindungen der sogenannten gothischen Schrift*, Weidmann, Berlin 1897.

ZAMPONI, STEFANO, *La scrittura umanistica*, «Archiv für Diplomatik», L, 2004, 467-504.

Fonti e studi di storia e di cultura medievale

Archivio Segreto Estense. *Sezione "Casa e Stato". Inventario,* a cura di Filippo Valenti, Società Tipografica Modenese, Modena 1953.

Archivio Visconteo-Sforzesco. Carteggio Sforzesco Milano città e Ducato e residui, a cura di Gloria Camesasca e Federico Piseri, Archivio di Stato di Milano, Milano [senza data], reperibile sul sito https://bit.ly/2lDPAe7 (consultato il 2 settembre 2018).

Documenti diplomatici tratti dagli archivj milanesi, a cura di Luigi Osio, vol. III, Giuseppe Bernardoni di Giovanni, Milano 1872.

AZZOLINI, MONICA-CORTESI MARIA ROSA-CRISCIANI, CHIARA-NICOUD MARILYN-ROSSO, PAOLO, *La facoltà di Arti e Medicina,* in *Almum Studium Papiense: Storia dell'Università di Pavia,* vol.1, tomo I, a cura di Dario Mantovani, Cisalpino, Pavia 2012, pp. 515-570.

BALDASSARI, STEFANO U., *La vipera e il giglio: Lo scontro tra Milano e Firenze nelle invettive di Antonio Loschi e Coluccio Salutati,* Aracne editrice, Roma 2013.

BARONI, MARIA FRANCA, *La formazione della cancelleria viscontea (da Ottone a Gian Galeazzo),* «Studi di storia medievale e di diplomatica», II, 1977, pp. 97-193

BERTONI, GIULIO, *La Biblioteca Estense e la coltura ferrarese ai tempi del duca Ercole I (1471-1505),* Ermanno Loescher, Torino 1903.

CAPPELLI, ADRIANO, *La biblioteca estense nella prima metà del secolo XV*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», XIV, 1889.

CORIO, BERNARDINO, *L'Historia di Milano volgarmente scritta,* Giorgio de' Cavalli, Venezia 1565.

COVINI, MARIA NADIA, *Donne, emozioni e potere alla corte degli Sforza. Da Bianca Maria a Cecilia Gallerani,* UNICOPLI, Milano 2012.

DECEMBRIO, PIER CANDIDO, *Vita di Filippo Maria Visconti,* trad. it. a cura di Elio Bartolini, Adelphi, Milano 1983.

FINO, ALEMANIO, *La historia di Crema raccolta per Alemanio Fino da gli Annali di M. Pietro Terni*, Domenico Farri, Venezia 1566.

GAMBERINI, ANDREA, *Lo stato visconteo: liguaggi politici e dinamiche costituzionali*, FrancoAngeli, Milano 2005.

GILLI, PATRICK, *Au miroir de l'humanisme. Les représentations de la France dans la culture savante italienne à la fin du Moyen Âge*, École française de Rome, Rome 1997.

LANCETTI, VINCENZO, *Biografia cremonese,* vol. II, Tipografia di Commercio, Milano 1820.

MESCHINI, STEFANO, *Uno storico umanista alla corte sforzesca: Biografia di Bernardino Corio,* Vita e Pensiero, Milano 1995

MIRALLES, MELCIOR, *Crònica i dietari del capellà d'Alfons el Magnànim*, ediciò a cura de Mateu Rodrigo Lizondo, Universitat de València, Valencia 2011.

NAVA, AMBROGIO, *Memorie e documenti storici intorno alle origini, vicende e riti del Duomo di Milano*, Borroni e Scotti, Milano 1854.

PEDRALLI, MONICA, *Novo, grande, coverto e ferrato. Gli inventari di biblioteca e la cultura a Milano nel Quattrocento*, V&P, Milano 2002.

REINA, GABRIELE, *Le imprese araldiche dei Visconti e degli Sforza (1277-1535): storia, storia dell'arte, repertorio,* Thèse de Doctorat, Faculté des lettres, Université de Lausanne, 22 maggio 2018.

ROVIRA SOLER, JOSÉ CARLOS, *Nuevos documentos para la biografía de Juan de Tapia,* «Anales de Literatura Española»*,* V, pp. 437-460.

SFORZA BENVENUTI, FRANCESCO, *Storia di Crema,* vol. I, Giuseppe Bernardoni, Milano 1859.

SOMAINI, FRANCESCO, *Filippo Maria e la svolta del 1435,* in *Il ducato di Filippo Maria Visconti, 1412-1447,* a cura di Federica Cengarle e Maria Nadia Covini, Firenze Univeristy Press, Firenze 2015.

ZURITA, JERÓNIMO, *Anales de Aragón,* edición electrónica de José Javier Iso, María Isabel Yagüe y Pilar Rivero, IFC, Zaragoza 2003.