

Linguaggi e ideologie del
Rinascimento monarchico aragonese
(1442-1503)

Forme della legittimazione e sistemi di governo

a cura di

Fulvio Delle Donne e Antonietta Iacono



FedOA – Federico II University Press

Linguaggi e ideologie del Rinascimento monarchico aragonese (1442-1503) : forme della legittimazione e sistemi di governo a cura di Fulvio Delle Donne e Antonietta Iacono. – Napoli : FedOAPress, 2018. – (Regna. Testi e studi su istituzioni, cultura e memoria del Mezzogiorno medievale ; 3) 294 pp. ; 24 cm

Accesso alla versione elettronica: <http://www.fedoabooks.unina.it>

DOI: 10.6093/978-88-6887-026-3

ISSN: 2532-9898

ISBN: 978-88-6887-026-3

Volume pubblicato nell'ambito delle attività scientifiche del
Centro Europeo di studi su umanesimo e rinascimento aragonese - CESURA



© 2018 FedOAPress - Federico II University Press
Università degli Studi di Napoli Federico II
Centro di Ateneo per le Biblioteche “Roberto Pettorino”
Piazza Bellini 59-60
80138 Napoli, Italy
<http://www.fedoapress.unina.it/>
Published in Italy
Prima edizione: dicembre 2017
Gli E-Book di FedOAPress sono pubblicati con licenza
Creative Commons Attribution 4.0 International

Gianluca D'Agostino

*La musica nel Trionfo napoletano di Alfonso d'Aragona
(febbraio 1443)*

Ci sono molti nella nostra Cristianità che – talvolta nelle feste della chiesa, ma più spesso nei matrimoni e negli splendidi banchetti dei signori, oppure nei Trionfi, e in altre celebrazioni pubbliche o private, o durante i concerti che all'inizio del giorno o a notte si tengono nei castelli e nelle città – eseguono musica sia sacra che profana coi loro pifferi nel modo più perfetto e piacevole.

(Tinctoris, *De Inventione et usu musicae*)

Durante gli anni centrali del Quattrocento, mentre nel linguaggio musicale pan-europeo andava affermandosi la polifonia franco-borgognona, il centro musicale dell'orbita aragonese si trasferiva, di pari passo con le imprese del re Alfonso, dalla Spagna verso Napoli¹. Qui

¹ Ciò naturalmente non significa che i regni spagnoli rimasero all'improvviso privi delle rispettive tradizioni musicali: in Andalusia continuò la ricchissima tradizione dello *zajal*, molti dei quali poi rielaborati in *cançiones* castigliane. Per le corti di Castiglia cfr. le cronache musicali negli *Hechos del Condestable don Miguel de Iranzo* (1454-78), su cui M. Gómez Muntané, *La música laica en el Reino de Castilla en tiempos del Condestable Don Miguel Lucas de Iranzo (1448-1473)*, «Revista de Musicología», 19/1-2 (1996), pp. 25-45 e T. Knighton, *Spaces and Contexts for Listening in 15th-Century Castile: The Case of the Constable's Palace in Jaén*, «Early Music», 25 (1997), pp. 661-77; nonché le più recenti ricerche sul mecenatismo musicale dei Trastámara di F. de Paula Cañas Gálvez (nella «Revista de Musicología», nn. 23, 2000; 29, 2006; 32, 2009); per il regno di Navarra (e in particolare la corte di Carlos principe di Viana, figlio di Juan II e di Bianca I di Navarra), cfr. H. Anglés, *Historia de la música medieval en Navarra*, Pamplona 1970; mentre per l'Aragona cfr. alla nota seguente. Il 'manuale' di riferimento per tutto ciò è: M. Gómez Muntané, *La música medieval en España*, Kassel 2001, mentre sul repertorio sacro spagnolo cfr. K. Kreitner, *The Church Music of Fifteenth Century Spain*, Woodbridge 2004. Per l'organizzazione della cappella e per il repertorio sotto i "Re Cattolici" rinvio al monumentale

il Magnanimo fece gradualmente trapiantare, tra gli altri membri del suo imponente *entourage* iberico, anche la propria cappella musicale, per ricreare tutta la gamma della musica, sacra e profana, nonché i vari intrattenimenti coreutici, spettacolari, conviviali in senso lato, a cui era avvezzo sin dai tempi in cui era principe Trastámara, e che d'altronde erano prassi comune per i membri della casa reale d'Aragona². Nel giro di pochi lustri – ma soprattutto a partire dai primi anni Cinquanta e poi sotto il governo dell'erede Ferrante – la cappella musicale napoletana, vieppiù arricchita di componenti autoctone e di innesti nord-europei (basti pensare al fiammingo Johannes Tinctoris³), sarebbe divenuta una solida ed emulata realtà artistica di livello nazionale e transnazionale⁴.

studio di T Knighton, *Música y músicos en la corte de Fernando el Católico, 1474-1516*, Zaragoza 2001 (e bibliografia ivi citata).

² Su questo, le pionieristiche indagini di H. Anglés (*Els cantors i organistes franco-flamencs i alemanys a Catalunya els segles XIV-XVI*; *Cantors und Ministrers in den Diensten der Könige von Katalonien-Aragonien im 14. Jahrhundert*; *La música a la Corona d'Aragó durant als segles XII-XIV*; *Espania in der Musikgeschichte des 15. Jahrhunderts*, tutte ripubblicate in Id., *Scripta musicologica*, cur. J. López-Calo, Roma 1975-76, pp. 735-912; Id., *Die instrumentalmusik bis zum 16. Jahrhundert in Spanien*, in *Natalicia Knud Jeppesen Septuagenario*, Copenhagen 1962, pp. 143-64); F. Baldelló, *La Música en la casa de los reyes de Aragón*, «Anuario Musical», 11 (1956), pp. 37-51; M. Gómez Muntané, *La Música en la casa real catalano-aragonesa durante los años 1336-1432*, 2 voll., Barcelona 1979; Ead., *Musique et musiciens dans les chapelles de la maison royale d'Aragon (1336-1413)* «Musica Disciplina», 38 (1984), pp. 67-86; G. Mele, *Cantori della cappella di Giovanni I il cacciatore re d'Aragona (anni 1379-1396)*, «Anuario Musical», 41 (1986), pp. 63-104; A. Delscalzo, *Músicos en la corte de Pedro IV el Ceremonioso (1336-1387)*, «Revista de Musicología», 13 (1990), pp. 81-122, fino alla compendiosa *Historia de la música catalana, valenciana i balear*, I/1, *Dels inicis al Renaixement*, cur. X. Añó, Barcelona 2000, e alla recentissima monografia di F. Villanueva Serrano, *A la honor e mostratado. La Música en la corte de Juan II de Aragón*, Madrid 2016.

³ Negli anni Settanta fu proprio Tinctoris il principale 'vettore' d'importazione dello stile musicale franco-borgognone a Napoli: cfr. Johannes Tinctoris, *Proportionale musices, Liber de arte contrapuncti*, ed. G. D'Agostino, Firenze 2008, con ampia introduzione. Su Tinctoris è da decenni concentrata l'attenzione di Ronald Woodley, autore di una serie di puntuali interventi ed edizioni accessibili anche sul web: ([www.stoa.org/tinctoris.html](http://www.stoa.org/tinctoris/tinctoris.html)), (www.earlymusictheory.org).

⁴ Dopo le indagini fondamentali di H. Anglés (*Alfonso V d'Aragona mecenate della musica ed il suo ménestrel Juan Boisard*; *La música en la Corte del Rey don Alfonso V de Aragón*; *La música en la Corte real de Aragón y de Nápoles durante el reinado de Alfonso V el Magnánimo*, tutte in Id., *Scripta musicologica* cit., pp. 765-78 e 913-1033), cfr. I. Pope (*La musique espagnole à la cour de Naples dans la seconde moitié du XV^e siècle*, in *Musique et poésie au XVI^e siècle*, cur. J. Jacquot, Paris 1954, pp. 33-61; Ead., *The Secular Compositions of Johannes Cornago*, in *Miscelânea en homenaje a Monseñor Higinio Anglés*, 2 voll., Barcelona 1961, II, pp. 689-706; Ead., (con M. Kanazawa), *The Musical Manuscript Montecassino 871: A Neapolitan Repertory of Sacred and Secular music of the Late Fifteenth Century*, Oxford 1979); A. W. Atlas, *Music at the Aragonese Court of Naples*, Cambridge 1985; C. Galiano, *Nuove fonti per la storia musicale*

L'universalità della cappella alfonsina e la bellezza dei suoi canti liturgici riecheggiano nelle parole encomiastiche di Antonio Beccadelli il Panormita (traduzione nostra):

Chiunque sia ritenuto famoso nella musica, in qualsivoglia parte d'Europa, [qui] viene ingaggiato con ampie ricompense, e ogni giorno si odono nel coro della chiesa lodi a Dio e ai santi ed uffici liturgici cantati melodiosamente, lentamente e sommestamente, se ciò conviene per suscitare la fede, oppure briosamente, per accendere ed infiammare i cuori⁵.

Parole che sembrano confermate, tra l'altro, da una testimonianza figurativa relativamente poco nota in campo musicologico e molto pertinente con il nostro discorso, in quanto databile a pochi anni prima dell'ingresso reale a Napoli: il cosiddetto *Salterio e Libro d'Ore di Alfonso e del cardinale Joan de Casanova* (Ms. London, British Library, Add. 28962), miniato per l'Aragona alla bottega di Domenico e Leonardo Crespi, tra Valencia e Napoli intorno al 1437-43⁶. Se ne osservi la bella miniatu-

napoletana in età aragonese: i musicisti nei libri contabili del Banco Strozzi, in *Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo*, cur. L. Bianconi e R. Bossa, Firenze 1983, pp. 47-60; G. Pitarresi, *La cappella aragonese di Napoli: "Nova et vetera"*, «Studi Musicali», 17/2 (1988), pp. 179-99; D. Fabris, *Il compianto per il perduto splendore artistico musicale della corte aragonese in un manoscritto napoletano del primo Cinquecento*, in *Trent'anni di ricerche musicologiche. Studi in onore di F.A. Gallo*, cur. P. dalla Vecchia - D. Restani, Roma 1996, pp. 305-321; lo scrivente G. D'Agostino con una serie di interventi, tra cui: "Più glie delectano canzone veneziane che francese". *Echi di poesia italiana alla corte napoletana di Alfonso il Magnanimo*, «Musica Disciplinā», 49 (1995), pp. 47-77; *Note sulla carriera napoletana di Johannes Tinctoris*, «Studi Musicali», 28 (1999), pp. 327-362; *La musica, la cappella e il cerimoniale alla corte aragonese di Napoli*, in *Cappelle musicali fra corte, stato e chiesa nell'Italia del Rinascimento*, Atti del Convegno internaz. di studi (Camaiole, 21-23 ottobre 2005), cur. F. Piperno, G. Biagi Ravenni e A. Chegai, Firenze 2007, pp. 153-80; *Il soggiorno di Gaffurio a Napoli e il contesto musicale locale*, in *Ritratto di Gaffurio*, cur. D. Daolmi, Lucca 2017, pp. 105-126.

⁵ Antonio Beccadelli detto il Panormita, *De Dictis et factis Alphonsi regis Aragonum libri IV*, (1455), Proemio Libro IV, Basilea 1538; cfr. *Dels fets e dits del gran rey Alfonso* (versione catalana del secolo XV di Jordi Centelles), ed. E. Duran (testo latino cur. M. Vilallonga), Barcelona 1990: «[...]Qui vero musica in tota Europa insignes habentur, ingenti mercede arcessuntur quotidieque in templi choro Dei ac sanctorum laudes divinae officia concinentes audiuntur, lenta et habentia corda, si qua adsunt, ad Dei amorem excitantes, excitata iam accedentes et inflammantes». Sul Panormita manca ancora una monografia di moderno taglio scientifico, mentre sugli umanisti presso la corte alfonsina cfr. l'ancor utile sintesi di J.H. Bentley, *Politica e cultura nella Napoli rinascimentale*, Napoli 1995 (ed. or. Princeton 1987), partic. pp. 99-140.

⁶ Su questo cfr. lo studio di F. Español Bertrán, *El salterio y libro de horas de Alfonso el Magnánimo y el cardenal Joan de Casanova*, «Locus amoenus» on line, 6 (2002-03), pp. 91-114. Il censimento dell'*Iter liturgicum Italicum* cur. da Bonifacio Baroffio (<http://liturgicum.irht.cnrs.fr/manuscript>) lo data «Napoli, 1442». Il Casanova era già stato al servizio del re Martino I l'Umano (cfr. A. Rubio Y Lluch, *Documents per l'Historia de la Cultura*



© British Library Board

ra posta all'inizio dell'*Ufficio per la Beata Vergine* (c. 281v). Che è in primo luogo una riprova iconografica della ben nota devozione alfonsina, ma che è anche interessante per ragioni musicali. La scena infatti appare articolata in almeno tre livelli:

- in alto c'è la funzione liturgica, officiata da un sacerdote vestito con ricchi paramenti, all'interno di una cappella di palazzo (forse ancora a Valencia?), cui assistono, da un lato, Alfonso in piedi, tra il confessore domenicano ed il cappellano cistercense, e dall'altro la consorte Maria, insieme a sue damigelle assise in preghiera (o forse in canto⁷),

Catalana Mig-èval, Barcelona 1908, I, p. 425). Allo stesso re Martino appartenne anche un altro Libro d'Ore poi passato ad Alfonso (*Breviarium secundum ordinem Cisterciencium*, cosiddetto «Breviario di re Martino»: Paris, BNF., ms. Rothschild 2529), dove peraltro è trascritta (cc. 124v-126) una versione dell'antichissima melodia del cosiddetto «Canto della Sibilla», popolarissima in area iberica durante tutto il Medioevo: (cfr. Gómez Muntané, *La música medieval en España* cit., 74-82, con relativa bibliografia a p. 108).

⁷ A questo riguardo, anche le regnanti della casata aragonese avevano un seguito di musicisti ed in particolare di «canterine»: si veda il caso della principessa Leonora, sorella di Juan I, e della sua «cantora Argentina», documentato da Gómez Muntané (*La música medieval en España* cit., p. 224); altro esempio al femminile, citato dall'Anglés, è la «juglaressa» valenzana Graciosa Alegre, che in qualità di «menestrelle d'Espagne» aveva servito anche la corte francese e che nel 1417-19 servì pure la regina Maria, moglie del Magnanimo: era sposata ad un altro «fidelis minister» di Alfonso, cioè Johan de Montpalau. Il filone d'indagine della musica antica al femminile è in crescita: cfr. almeno H. Mayer Brown *Women Singers and Women's Songs in Fifteenth-Century Italy*, in *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150-1950*, cur. J. Bowers - J. Tick, Chicago 1986, pp. 62-89, le indagini di Paula Higgins e, per la corte aragonese di Napoli, quelle di Bonnie Blackburn incentrate sul personaggio di «madama Anna inglese», registrata a corte almeno dal 1471; da ultimo anche M. Gómez Muntané, *De música y mujeres en la*

più ancora altri personaggi seduti di spalle, oltre a un gruppo di *pueri cantores* guidati da un *precentor* o maestro di coro;

- al centro (e precisamente entro il capolettera del *Salve sancta parens*, introito-antifona per la solennità della Madre di Dio), c'è un'ampia e dettagliata immagine di un organista (siamo forse anche in grado di dargli un nome: potrebbe trattarsi di Perrinet Prebostel, organista di fiducia del re negli anni Venti-Trenta⁸), intento al suo strumento, coadiuvato da un attendente che soffia nei mantici; l'abbinamento organo-coro rimanda alla prassi, abituale a quel tempo, di eseguire il canto liturgico *in alternatim* con versetti suonati all'organo; ma oltre a questo, sappiamo che Alfonso aveva una gran passione per tutti gli strumenti a tastiera («*atrobem plaer gran en semblant sturment*», scriveva già nel 1415) ed era in grado di dare precise disposizioni – che peraltro dimostrano la sua competenza musicale – affinché i suoi organi fossero accordati con gli altri strumenti suonati dai menestrelli («*sien intonats ab los ministrers ab cinch tirants, consonants*»⁹);

- infine, in bas-de-page, un putto e due grottesche a carattere musicale, di tipico gusto tardo-gotico.

La miniatura, che peraltro richiama altre raffigurazioni analoghe per soggetto e tipologia codicologica (*Salteri* e *Libri d'Ore*¹⁰), sembrerebbe

Edad Media, in *La Música acallada. Liber amicorum José María García Laborda*, Salamanca 2013, pp. 21-36.

⁸ Atlas, *Music at the Aragonese Court of Naples* cit., pp. 26-27, 31-32. «Perinetto» (con una o due «r») è un tipico nome che possa generare omonimi e possibili errori identificativi, nome peraltro comune tra i «ministriles» transalpini, e dietro cui potrebbero celarsi varie identità: il «Perrinet Pronostrau» (o Prebostel) che aveva servito Alfonso in una fase giovanile, e cioè dal 1418 agli anni Trenta (dopo aver sostituito Anthoni Sanç o «Anthonet dels orguens», canonico della cattedrale di Valencia nonché «apparatore» degli spettacoli del re Fernando I); l'organista Perinetto Torsel da Venezia, registrato per la prima volta nel giugno '43 e a quanto pare attivo a Napoli addirittura ancora nel '76; ed un terzo «Messer Pernecto, musico del Signor re», che invece è registrato alla corte di Ferrante nel '79.

⁹ Gómez Muntané, *La música medieval en España* cit., p. 294.

¹⁰ Un archetipo del genere, per l'area napoletana, potrebbe essere il cosiddetto *Salterio* e *Libro d'Ore* di Giovanna I d'Angiò (Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1921), databile al 1365-68 e basato a sua volta su precedenti francesi (su di esso cfr. almeno F. Manzari, *Le psautier et livre d'heures de Jeanne I d'Anjou*, «Art de l'enluminure», 32, 2010, pp. 2-73). Nel Quattrocento il genere prolifera, basti pensare alle seguenti scene: Filippo di Borgogna che assiste alla messa cantata dalla sua cappella (dal *Traité sur l'oraison dominicale*, ms. Bruxelles, Bibl. Royale, 9092, c. 9, ca. 1460, attr. a Jean le Tavernier); re David in preghiera tra musicisti della «alta» e della «bassa», ms. London B.L., Harley 2917, c. 93 (Parigi, c. 1480, stile del maestro Jacques de Basançon); David

rifarsi al *topos* letterario e figurativo del “re-David”, ossia del sovrano-mecenate che, in ragione della virtù, della fede e del favore accordato alla musica e alle arti, viene idealmente associato al personaggio biblico. E a conferma di ciò, tale abbinamento è riproposto anche in altre miniature dello stesso codice, ove peraltro la figura di Alfonso-re David viene arricchita da particolari squisitamente musicali (il re che suona la ribeca o altri strumenti, ecc.). Ciò sembra confermare, ancora una volta, la centralità che la musica aveva nella vita e nella concezione artistica del sovrano.

L'altra miniatura nel codice, sempre di carattere musicale, rappresenta quattro cappellani cantori che intonano il salmo 97 (*Cantate Domino canticum novum*),



© British Library Board

salmo per eccellenza del canto di giubilo in lode di Dio. Qui si noterà che l'ambiente raffigurato non sembrerebbe di tipo ecclesiastico, in quanto parrebbe essere l'interno di una sala (o forse la sacrestia di una chiesa): i bastoni che impugnano i chierici ci indurrebbe a designarli come “Mazzieri”, cioè quei selezionati ministranti incaricati, fin dal

tempo degli Angioini, di assistere in guardia delle porte del Coro «con una mazza regale d'argento in mano»¹¹.

Completiamo questa premessa al nostro discorso sul *Trionfo* del '43 con qualche altro ragguaglio su caratteristiche e peculiarità della cappella musicale alfoncina. Per cappella musicale conviene qui riferirsi – come nel caso di congeneri istituzioni europee primo-quattrocente-

che istruisce i suoi musicisti sul cantico nuovo (Salmi 95 e 99) dal *Breviario di Isabella di Castiglia* (ms. London, B.L., Add. 18851, ca. 1480).

¹¹ Giusta l'annotazione che si legge in P. Giannone, *Istoria civile del Regno di Napoli*, Venezia 1776, III.xxi, p. 101.

sche¹² – ad un organico multiforme di musicisti e cantori a disposizione del principe e della sua corte per le loro esigenze spirituali e ricreative, beninteso con ogni membro rientrante nella propria famiglia musicale di appartenenza¹³ e ciascuno avente mansioni proprie (anche se talora intercambiabili) e proprie competenze tecniche.

¹² Sul tema c'è ormai un'ampia bibliografia; cfr. almeno: *Cappelle musicali fra corte, stato e chiesa nell'Italia del Rinascimento*, Atti del Convegno (Camaiore, ott. 2005), cur. F. Pierno - G. Biagi Ravenni - A. Chegai, Firenze 2007; i due compendi curati da I. Fenlon: *Music in Medieval and Early Modern Europe. Patronage, Sources and Texts*, Cambridge 1981, e *The Renaissance. From the 1470s to the end of the 16th century*, London 1989; e ancora: *La musica e il mondo: mecenatismo e committenza musicale in Italia tra Quattro e Settecento*, cur. C. Annibaldi, Bologna 1993; *Music in Renaissance Cities and Courts: Studies in Honor of Lewis Lockwood*, cur. J. A. Owens - A. M. Cummings, Warren, Michigan 1996; *Music and Musicians in Renaissance Cities and Towns*, cur. F. Kisby, Cambridge 2001. Molte ormai le ricerche anche su singoli centri musicali: su Ferrara cfr. L. Lockwood, *La musica a Ferrara nel Rinascimento*, Bologna 1987 (ed. riv. e corretta *Music in Renaissance Ferrara, 1400-1505: the creation of a musical center in the fifteenth century*, New York 2009); su Milano, E. Motta, *Musici alla Corte degli Sforza*, «Archivio Storico Lombardo», 14 (1898), pp. 29-64, 278-340, 514-61; e P. - L. Merkle, *Music and Patronage in the Sforza Court*, Turnhout 1999; su Roma, il classico F. X. Haberl, *Die Römische "Schola cantorum" und die Päpstlichen Kapellsänger bis zur mitte des 16. Jahrhunderts*, Leipzig 1888, ma anche P. Starr, *Music and Music Patronage at the Papal Court, 1447-1464* (Ph.D. diss., Yale Univ. 1987), e *Papal Music and Musicians in Late Medieval and Renaissance Rome*, cur. R. Sherr, Oxford 1998, nonché Ch. Reynolds, *Papal Patronage and the Music of St. Peter's, 1380-1513*, Berkeley-Los Angeles-Oxford 1996; su Firenze, F.A. D'Accone, *Music in Renaissance Florence: Studies and Documents*, Aldershot 2006; su Siena, Id., *The Civic Muse. Music and Musicians in Siena during the Middle Ages and the Renaissance*, Chicago 1997; su Venezia, I. Fenlon, *The ceremonial city. History, memory and myth in Renaissance Venice*, New Haven - London 2007; sulla Borgogna, J. Marix, *Histoire de la musique et des musiciens de la cour de Bourgogne sous le règne de Philippe le Bon (1420-1467)*, Strasbourg 1939 (rist. Genève 1972), e C. Wright, *Music at the Court of Burgundy, 1364-1419. A Documentary History*, Henryville 1979, nonché R. Strohm, *Music in Late Medieval Bruges*, Oxford 1985; sulla corte francese cfr. A. Pirro, *La Musique à Paris sous le règne de Charles VI (1380-1422)*, Strasbourg 1930, e L. Perkins, *Musical Patronage at the Royal court of France under Charles VII and Louis XI (1422-83)*, «Journal of the American Musicological Society», 37 (1984), pp. 507-66; sulla musica inglese F. L. Harrison, *Music in Medieval Britain*, New York 1958, e J. Stevens, *Music and Poetry in the Early Tudor Court*, London 1961, anche M. Williamson, *The Early Tudor Court, the Provinces and the Eton Choirbook*, «Early Music», 1997, 25/2 (1997), pp.229-43; sulla Savoia una serie di contributi di M.-T. Bouquet, tra cui *La cappella musicale dei duchi di Savoia del 1450 al 1500*, «Rivista Italiana di Musicologia», 3 (1968), pp. 233-85, e *Musique à la cour de Savoie au XVI^e siècle*, cur. M.T. Bouquet-Boyer, Genève 1994; sull'area tedesca il recente *Music in the German Renaissance. Sources, Styles and contexts*, cur. J. Kmetz, Cambridge 1994.

¹³ Un'idea della varietà strumentale in seno ad una cappella musicale si può ricavare da testimonianze figurative quali il *Trionfo di Venere (Aprile)* per il *Salone dei Mesi* di Palazzo Schifanoia a Ferrara (F. del Cossa, 1470), o le coeve miniature musicali dal *De Sphaera* miniato da Cristoforo de Predis per la corte sforzesca (ms. Modena, Bibl.

Per quanto riguarda il periodo pre-napoletano, ricordiamo brevemente, con l'Anglès¹⁴, che già nell'agosto 1413, da Barcellona, il giovane principe supplicava il re suo padre di poter trattenere presso di sé alcuni musicisti, allo scopo di trarne «*splaer gran de boir los sons e nouvelles hobres del ministrers de la vostra Excellencia*»; che nel '17 Alfonso aveva al suo servizio ben quindici strumentisti e vari cantori, in gran parte assorbiti dalla cappella musicale paterna, e che si interessava pure al collezionismo di libri di argomento musicale¹⁵; ed ancora che nel 1420, pur essendo alla vigilia della sua missione in Corsica e Sardegna, richiedeva al cappellano-cantore Pere Sabater da Tortosa di procacciarsi in ogni modo «*qualsevol xantres et tenoristes*», allora in servizio alla cappella pontificia di Martino V, dove sapeva trovarsi i migliori cantori franco-fiamminghi o *alamanni*; replicando questo tentativo, di aumentare cioè l'organico dei cantori per la propria cappella, anche nel marzo 1423, quando Alfonso si era ormai stanziato nel "Castel Nou" di Napoli, in qualità di erede designato (per il breve tempo che lo fu) dalla regina Giovanna II d'Angiò¹⁶. Peraltro, il fatto che a quel tempo l'Aragona trovasse sguarnita la cappella musicale napoletana non dovrà stupire oltremodo, ma semmai rafforzare il sospetto che Giovanna trascurò alquanto la musica, forse perché distolta dai mille intrighi politici che caratterizzarono il suo travagliato regno, dalla sua stessa condotta ondivaga, dal declino generale in cui versava la città intorno agli anni 1420-30¹⁷. Alfonso invece si ado-

Estense, alpha.x.2.14, già lat. 209); mentre per l'area francese si vedano i soggetti musicali ne *Le Champion des dames* di Martin le Franc (ms. Paris, B.N.F., frç. 12476, a. 1450, copiato per il duca di Borgogna dal copista e cantore Bartholomeus Poignare), o quelli negli *Eschees amoureux* di Evrard de Conty (ms. Paris, B.N.F., frç. 143, a. 1496). Sull'iconografia musicale tardo-medievale cfr. almeno E. A. Bowles, *La pratique musicale au Moyen Age. Musical performance in the late Middle Ages*, Genève 1983.

¹⁴ *La música en la Corte real del Rey don Alfonso* cit.

¹⁵ Mi riferisco al «Libre [...] appellat Mexaub» (Guillaume de Machaut), citato in un elenco di libri di Alfonso datato 1417 e identificato ora con il cosiddetto *Ferrell-Vogué Machaut Manuscript*, pregiatissimo manufatto contenente opere del grande poeta e compositore arsnovista francese, già appartenuto al duca Jean de Berry (1340-1416) e a Gaston Fébus (1331-1391), conte di Foix, quindi a Yolanda de Bar (1365-1431), infine pervenuto alla biblioteca di Alfonso in Valencia: cfr. L. Earp, *Guillaume de Machaut. A Guide to Research*, New York - London 1995, pp. 59-61; del codice esiste ora una pregiata edizione in facsimile con ampio commentario (London 2014).

¹⁶ *La Música en la Corte del Rey* cit., pp. 952-53, 980 ss.

¹⁷ Non di meno, c'è un ben noto documento datato 1423 (citato fin dalla classica trattazione di G. Carafa, *De Capella regis utriusque Siciliae et aliorum principum, liber unus*, Roma 1749, p. 43) comprovante la presenza di una cappella musicale composta da almeno otto cantori sotto la guida dell'abate Gentile di S. Angelo da Fasanella. Su Giovanna II cfr. le monografie di N.F. Faraglia, *Storia di Giovanna II d'Angiò*, Lanciano

però affinché alla sua nuova corte anche la musica avesse un posto, se non preminente tra tutte le arti – poiché infatti i più eccellenti musicisti europei del tempo non passarono per Napoli – almeno decoroso; ciò è dimostrato anche dal fatto che quando lasciò definitivamente la Spagna, nel maggio del '32, per ritentare l'impresa mediterranea, non dimenticò di portar seco un seguito di almeno sei cappellani cantori, più l'inseparabile organista Perrinet¹⁸.

Questa attenzione, peraltro, non era riservata soltanto alla cappella dei cantori e al loro repertorio religioso, ma anche agli strumenti e al repertorio profano, che dovrebbero avere più a che fare con il *Trionfo*. Ed è proprio alla varietà dei passatempi musicali profani ricreati alla corte napoletana, intorno alla metà degli anni Cinquanta, che allude il cappellano e maestro di teologia Melchior Miralles, quando elogia le «moltes maneres de sons, ministrers, xantres e moltes maneres de festes»¹⁹.

Sappiamo che, anche prima del suo definitivo ingresso a Napoli, l'organico dei musicisti alfonsini comprendeva un ricco assortimento di

1904, e A. Cutolo, *Giovanna II: la tempestosa vita di una regina di Napoli*, Novara 1968. Sul tema della musica alle corti angioino-durazzesche – tema gravato da lacune documentarie – mi limito a citare, oltre al pionieristico saggio di N. Pirrotta, *Scuole polifoniche italiane durante il secolo XIV: di una pretesa scuola napoletana*, «Collectane Historiae Musicae», 1 (1953), pp. 11-18, gli studi di: Y. Plumley, *An 'Episode in the South'? Ars subtilior and the Patronage of French Princes*, «Early Music History», 22 (2003), pp. 103-168; C. Vivarelli, «Di una pretesa scuola napoletana». *Sowing the Seeds of the Ars Nova at the Court of Robert of Anjou*, «The Journal of Musicology», 24 (2007), pp. 272-96; Ead., «*Ars cantus mensurabilis mensurata per modos iuris*». *Un trattato napoletano di Ars subtilior?*, in *L'Ars nova italiana del Trecento*, VII, «*Dolci e nuove note*», Atti del Convegno (Certaldo, dic. 2005), cur. F. Zimei, Lucca 2009, pp. 103-142; J. Stoessel, *The Angevin Struggle for the Kingdom of Naples (c. 1378-1411) and the Politics of Repertoire in Mod A: New Hypotheses*, «Journal of Music research Online – A Journal of the Music Council of Australia» 5 (2014); un recente contributo dello scrivente, *Music and musical images from the Anjou Naples before and during the Schism*, presentato al congresso internazionale *The Nature of the End of the Ars Nova in Early Quattrocento Italy* (Firenze, Fondazione Franceschini - Certaldo, Centro Studi sull'Ars Nova Italiana del Trecento, 14-16 Dic. 2017), in corso di pubblicazione.

¹⁸ I nomi: Pere Colell, Lambert Azemar, Filion Angerran, Guillem de Bacelles, Geronim Barrida e Gonsalvo Garitxo (da Cordova): cfr. Gómez Muntané, *La música medieval en España* cit., p. 296.

¹⁹ Melchior Miralles, *Crònica i dietari del capellà d'Alfons el Magnànim*, ed. M. R. Lizondo, València 2011 (Fonts Històriques Valencianes, 47), p. 212. Per inciso, l'espressione «maneres de sons, ministrers», sembra essere topica, e infatti la ritroviamo nel *Tirant lo blanc* (Valencia 1490: «diverses maneres d'esturments») o nelle *Storie in forma di giornale* di Giuliano Passero (Napoli 1785), quando questi descrive la musica eseguita in occasione dell'altro Trionfo, quello di Alfonso II (8 maggio 1494): «con tanto trionfo, con tante manere de instrumenti [...] se sono viste de tutte maniere de musica, che era una meraviglia a sentire».

«ministrers de intrumentos» sia *altos* che *bajos*. I “ministrers” (o “ministriles”) del primo tipo, cioè “de viento” o “de boca”, suonavano *trompes*, *trompetas*, *chirimias* o *xalamies*²⁰, oltre a *cornamusas*, *bombardas*, *tarotes* e *dolçaines*, ed ancora *tabaler* e *atables* (tamburini ed altre percussioni²¹): strumenti dalla sonorità più o meno potente e squillante, adatti a vari scopi, da quello araldico-militare a quello del cerimoniale di parata.

Con svariati di questi musicisti Alfonso aveva, sin da quando era «Principe di Gerona e Primogenito d'Aragona e di Sicilia», una consuetudine personale, che lo induceva a trattarli quasi come propri familiari (quindi le diciture «devotus ministrerius noster», o «ministrers de casa del Senyor Rey») e ad inviarli, per ambascerie musicali e non, nelle diverse corti europee²². Sulla scorta degli studi dell'Anglés e della Gómez Muntané si potrebbero fare svariati esempi di questi *ministrers de casa*: Perrinet Rino²³, Aliot Nichola, Jean Boisard detto *Verdelet*, o Anthoni Tallander de Barcelona alias *mossen Borra*, poliedrica figura, quest'ultima, di *bufon* e *albardán* (giullare e apparatore di spettacoli), ma anche grammatico e diplomatico (fu tra gli inviati del Magnanimo al Concilio di Costanza, 1417-18), nonché appunto «mestre de ministrer de boca de casa del senyor rey»²⁴.

²⁰ Strumento equivalente al latino “calamus”, volg. “scamellum” o “calamilla”, “shawm” inglese, “schalmey” tedesco e “scalmeye” fiammingo, franc. “chalumeaux”, e all'italiana “ciaramella” o “cennamella”: “piffero” è anche la sua definizione vulgata, ed è registrato perfino il verbo “pifare”, almeno in area francese.

²¹ È l'equivalente del anglo-francese “tabor”. Sugli strumenti musicali cfr. A. Baines, *The Oxford Companion to Musical Instruments*, Oxford - New York 1992, e C. Sachs, *Storia degli strumenti musicali*, cur. P. Isotta - M. Papini, Milano 1996.

²² Scambi di “ministrers” tra la Spagna e le città e le corti nord-europee erano frequenti già sotto i regni di Enrico II di Castiglia, Pietro d'Aragona “il Cerimonioso” e dei suoi figli Giovanni I, Leonora e Martino I l'Umano: M. Gómez Muntané (*La música medieval en España* cit., p. 221), segnala ad esempio che «Juan I de Aragon (1387-1396) mostrò desde muy joven su afición por la música, dando empleo a un número importante de ministriles que procedían en su mayoría del norte de Europa».

²³ Da non confondere con l'organista: menestrello forse identificabile con un “Perrinet”, compositore francese (ca. 1375-1425), autore di musica sacra, tra cui un Credo che in un manoscritto copiato alla corte papale avignonese (“Apt Codex”) viene denominato “Bonbarde”, probabilmente dal nome dello strumento che il musico suonava.

²⁴ Una cronaca lo definisce inoltre «albardán que tenía el rey de Aragón muy gracioso [...] pero era home bien pequeño de cuerpo e buen gramático». Anthoni Tallander (1358-1446) era imparentato sia con “Leonard Tallander”, maestro di coro della cappella di Fernando I (1412-16), sia con un “Petrus Taillandier”, compositore e teorico, autore di musica sacra e di almeno una ballade. Tanto Gómez Muntané (*La Música en la casa real catalano-aragonesa* cit., I, pp. 102 ss.) quanto Kreitner (*The Church Music of*

Paradigmatico è anche il caso di Jean Boisard-Verdelet²⁵, il quale non era neanche spagnolo d'origine, ma che appare essere stato tra i più eccellenti *ménéstrels* francesi negli anni Venti, eletto persino a capo di una *ménéstrandise*, o corporazione di giullari²⁶. Questi, avendo servito per molti lustri anche alla corte aragonese, divenne tra i favoriti di Alfonso e come tale beneficiò di un buon numero di lettere di raccomandazione e salvacondotti fra una corte e l'altra, tutti vergati di pugno dal sovrano. Nei 1432-33 era ancora tra i *ministrers de xeremies* che partirono con il re per la sua seconda spedizione in Sicilia e Sud Italia; ma nel '36 doveva trovarsi tra Basilea, sede del nuovo Concilio, e la corte del duca di Borgogna, al cui servizio era probabilmente passato, e dove fu ascoltato e apprezzato dal poeta Martin le Franc, prevosto di Losanna e segretario di Amedeo VIII duca di Savoia²⁷. Quest'ultimo infatti lo celebra nel suo poema *Champion des dames* (1441-42) in alcuni, ben noti versi, dove si fa un attento bilancio delle 'novità musicali' di fine anni-Trenta²⁸:

Fifteenth Century Spain cit.) parlano di una dinastia musicale "Tallander". Comunque sia, "mossen Borra" morì in terra campana, precisamente a Capua, ma fu trasportato e sepolto in Spagna, in una tomba di gusto tardo-gotico entro il chiostro della cattedrale di Barcellona, tuttora visitabile: il bel sepolcro e la dedica fattagli ancora in vita dal grande poeta Ausiàs March (della poesia *Oh, quant és foll*) lo eternano più di ogni sua eventuale composizione.

²⁵ Cfr. Anglés, *Alfonso V d'Aragona mecenate della musica* cit., pp. 765-78; Gómez Muntané, *La música medieval en España* cit., p. 282.

²⁶ «Scholae musice seu menistrerie» erano attive sin dal XIII secolo. Sul tema una vasta bibliografia, da cui cito almeno: E. van der Straeten, *Les ménestrels aux Pays-Bas du XIII^e au XVIII^e siècle*, Bruxelles 1878 (rist. Genève 1972), Id., *La musique aux Pays-Bas avant le XIX^e siècle: Documents inédits et annotés*, IV, Bruxelles 1878; E. Faral, *Les jongleurs au Moyen Age*, Paris 1910; W. Salmen, *Iberische Hofmusikanten des späten Mittelalters auf Auslandsreisen*, «Anuario Musical», 11 (1956), pp. 53-57, Id., *Der Spielmann im Mittelalter*, Innsbruck 1960 (rist. 1983), Id., *Spielfrauen im Mittelalter*, Hildesheim 2000; da ultimo una serie di interventi di M. Clouzot, tra cui il volume *Le jongleur, mémoire de l'image. Figures, figurations et musicalité dans les manuscrits enluminés, 1200-1330*, Bern 2011.

²⁷ Colui che nel novembre 1439 sarebbe stato eletto anti-papa col nome di Felice V dal concilio di Basilea (1431-49), concilio che nel giugno precedente aveva deposto il papa Eugenio IV, avendo peraltro ottenuto l'appoggio di Alfonso (almeno fino all'incoronazione napoletana di quest'ultimo: nel giugno '43, con la pace di Gaeta ci sarebbe stata la riappacificazione tra Alfonso ed Eugenio). Sul personaggio cfr. *Amédée VIII-Félix V, premier duc de Savoie et pape, 1385-1451*, Colloque int. (Ripaille-Lousanne, oct. 1990), Lousanne 1992. Sul concilio da ultimo cfr. *A Companion to the Council of Basel*, cur. M. Decaluwe et al., Boston 2017.

²⁸ Su questo specifico aspetto c'è molto dibattito musicologico: cfr. D. Fallows, *Dufay*, London 1987, e Id., *The "contenance angloise". English influence on continental composers of the fifteenth century*, «Renaissance Studies», 1 (1987), pp. 189-208; R. Strohm, *Music, Humanism, and the Idea of a 'Rebirth' of the arts*, in *Music as Concept and Practice in the Late*

«nessun musico ha mai eguagliato, né alla dulciana né al flauto, ciò che fece un altro trapassato di recente, di nome Verdelet»²⁹; e dove si conclude che il primato attuale «à la court de Bourgogne» spetta tuttavia a due musicisti ciechi (*avugles*) – due spagnoli che da altre fonti sappiamo essersi chiamati Juan Fernandez (o Jean Ferrandez) e Juan de Cordoba (o Jean Cordeval³⁰) –, di fronte ai quali persino i famosi compositori Binchois e Du Fay erano rimasti muti e sbalorditi: «J'ay veu Binchois avoir vergongne [...] Et Du Fay despite et frongne».

Sono questi, peraltro, anni decisivi per la scena politica europea, durante i quali, mentre Francia e Borgogna si riconciliavano (trattato di Arras dell'autunno '35), in Italia papa Eugenio IV, abbandonata Roma ed essendo riparato tra Firenze e Ferrara, inaspriva il proprio contrasto con i padri conciliaristi di Basilea (ma anche con Milano, dopo l'alleanza tra il duca Filippo Maria Visconti ed Amedeo di Savoia, cui si aggiunse Luigi III d'Angiò dopo le sue nozze con la figlia del Savoia); intanto che su Napoli, morta la regina Giovanna II, poteva nuovamente concentrarsi re Alfonso, appena liberato dalla "prigionia" milanese

Middle Ages, cur. R. Strohm - B. Blackburn, Oxford 2001, ("The New Oxford History of Music"), pp. 346-405, 368-402; R. Wegman, *New Music for a World Grown Old: Martin Le Franc and the "Contenance Angloise"*, «Acta Musicologica», 75 (2003), pp. 201-41; M. Bent, *The Musical stanzas in Martin Le Franc's "Le champion des dames"*, in *Music and Medieval Manuscripts: Paleography and Performance: Essays Dedicated to Andrew Hughes*, cur. J. Haines - R. Rosenfeld, Aldershot 2004, pp. 91-127.

²⁹ «Jamais on n'a compassé / N'en doulchaine n'en flajolet / Ce qu'ung nagueres trespasé / Fasoit, appelé Verdelet».

³⁰ Notizie e documenti sui due spagnoli ciechi in J. Marix, *Histoire de la musique et des musiciens de la cour de Bourgogne* cit., oltre ai contributi di Salmen, Strohm e Wegman citati sopra, e a M. Gómez, *La música medieval en España* cit., pp. 286 ss., che aggiunge altri nomi all'elenco di improvvisatori iberici. I due ciechi erano approdati in Borgogna al seguito di Isabella del Portogallo: sul mecenatismo di quest'ultima cfr. van der Straeten (*La musique aux Pays-Bas avant le XIX^e siècle* cit.). La corte borgognona aveva stretto legami artistici e culturali con quelle iberiche appunto in occasione del matrimonio, nel 1429-30, tra il duca Filippo il Buono e l'infanta Isabel, la quale era d'altronde imparentata con gli Aragona. La delegazione inviata nel 1428 per contrattare le nozze includeva il pittore Jan van Eyck (incaricato di fare un ritratto della promessa sposa) e probabilmente anche svariati musicisti. È un fatto che dal 1430 Alfonso iniziò ad interessarsi all'arte fiamminga e ad inviare svariati *compradores* nelle Fiandre per acquistare opere d'arte: cfr. il classico F. Bologna, *Napoli e le rotte mediterranee della pittura. Da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, Napoli 1977; e da ultimo C. Challéat, *Dalle Fiandre a Napoli. Committenza artistica, politica, diplomazia al tempo di Alfonso il Magnanimo e Filippo il Buono*, Roma 2012. L'abbinamento pittori-musici è anche al centro del saggio di G. Castelnuovo - M.-A. Deragne, *Peintres et ménestriers à la cour de Savoie*, in *Regard croisés. Musiques, musiciens, artistes et voyageurs entre France et Italie au XV^e siècle*, cur. N. Guidobaldi, Paris-Tours 2002, pp. 31-59.

(settembre '35), e pronto a gettarsi appunto – con il benessere dello stesso Visconti – nel completamento della propria «peligrosa impresa en Grand-Grecia» contro «el galico rey»³¹ (Renato d'Angiò, il quale da parte sua nel febbraio '36 aveva ottenuto l'investitura del regno da parte di Eugenio IV³²).

Tali convulse vicende storiche non impedirono affatto ai vari regnanti e mecenati europei³³ di competere fra loro per ingaggiare artisti e musicisti (specialmente quelli ritenuti più versati nella composizione polifonica di stile 'nordico'). Alfonso fu senz'altro tra questi, ancorché egli apparve soprattutto interessato, almeno fino al 1453³⁴, a reclutare improvvisatori musicali come Verdelet o come i due ciechi predetti, o altri ancora: musicisti-fenomeno, operanti tra le corti dell'arco pirenaico ed alpino, comprese quelle dell'Italia padana³⁵, i quali, più che comporre, incarnavano quella «tradizione non scritta della musica» che Nino Pirrotta ha felicemente definito come quintessenza del repertorio quattrocentesco³⁶.

³¹ Cito da Carvajal, *Poesie*, ed. Emma Scoles, Roma 1967, p. 97.

³² Per limiti di spazio tralasciamo un pur debito approfondimento sulla musica presso Renato d'Angiò: sul suo mecenatismo artistico e culturale cfr. almeno G. Peyronnet, *I Durazzo e Renato d'Angiò*, in *Storia di Napoli*, vol. III, Napoli 1969, pp. 335-435; C. de Mérimond, *Le roi René, 1409-1480*, Paris 1981, e da ultimo le monografie di M. L. Kekewich, *The Good King. René of Anjou and Fifteenth Century Europe*, New York 2008, e O. Margolis, *The Politics of Culture in Quattrocento Europe: René of Anjou in Italy*, Oxford 2016.

³³ Penso ai duchi di Savoia e Borgogna, agli imperatori Sigismondo e Federico III, al re di Francia Carlo VII, ma anche a Leonello e Borso d'Este, e ai papi Martino ed Eugenio.

³⁴ È l'anno in cui giunge a Napoli, provenendo da Parigi (alla cui università si era addottorato), il compositore spagnolo fra Johannes de Cornago (diocesi di Calahorra, ca. 1400 - Burgos, post 1475), autore della celebre *Missa Ayo visto lo Mapamundi*, basata su una canzone popolare siciliana, e di molte altre composizioni profane, e personaggio centrale della musica napoletana del secondo Quattrocento. Nella sua biografia rimane un gap dal '66 ai primi anni Settanta; nel '75 è registrato alla corte di Ferdinando d'Aragona. L'edizione delle sue musiche è in Johannes Cornago, *Complete Works*, ed. R. L. Gerber, Madison 1984; l'ormai ampia bibliografia musicologica su di lui è riassunta dalla stessa studiosa *sub voce* nel DIAMM (*Digital Image Archive of Medieval Music*: www.diamm.ac.uk).

³⁵ Qui l'astro nascente tra gli improvvisatori era Pietrobono “del Chitarrino”, che comincia a far parlare di sé dal 1441: cfr. L. Lockwood, *Pietrobono and the instrumental tradition at Ferrara in the fifteenth-century*, «Rivista italiana di musicologia», 10 (1975), pp. 115-133, oltre a Id., *La musica a Ferrara nel Rinascimento* cit.; anche W. F. Prizer, *The frottola and the unwritten tradition*, «Studi musicali», 15 (1986), pp. 23-25, 32-37.

³⁶ Cfr. N. Pirrotta, *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino 1983; cfr. anche R. Strohm, *The Rise of European Music (1380-1500)*, Cambridge 1993, partic. pp. 549 ss.

È naturale, alla luce di ciò, che nessun brano rimastoci in attestazione scritta sia attribuibile a questi musicisti, anche se al predetto Verdelet si associa almeno una composizione effettivamente pervenutaci: una *basse dance* intitolata, appunto, *La verdelete*, che tuttavia è trasmessa in una fonte musicale molto più tarda e lontana rispetto agli anni e al contesto del Magnanimo, e cioè nel ms. ora 9085 della Bibliothèque Royale Albert I di Bruxelles, pregiatissimo manufatto (confezionato in pergamena nera ed inchiostro argento e oro) contenente cinquantotto danze franco-borgognone dedicate a Margherita d'Austria, figlia di Maria di Borgogna e dell'imperatore Massimiliano³⁷. Questa principessa, avendo sposato Juan de Castilla y Aragon, figlio dei Re Cattolici (1478-97), acquistò il titolo di *infanta d'España* tra 1495 e 1501, che poi sono le date entro cui dovrebbe collocarsi la composizione del libro di danze; e tale legame di parentela (acquisita) con la Spagna dovrebbe essere anche l'unico nesso tra questa raccolta e le musiche eseguite alla corte aragonese di cui ci stiamo occupando. L'andamento solenne ma delicato di questa danza *Verdelete* (così come quello di altre consimili nella stessa raccolta) – di cui la sola parte del Tenor è trascritta, in note brevi nere, presupponendo che i musicisti sapessero improvvisare le altre due voci

Tra gli altri esempi che si potrebbero fare di questi "citaristi" ibero-napoletani (sulla scorta di M. Gómez, *Some precursors of the Spanish lute school*, «Early Music», 20/4, 1992, pp. 583-593), almeno due appaiono emblematici e meritevoli di ulteriori indagini. Il primo è un Rodrigo "de Sivilla" variamente denominato "Rodriguet de la guitarra" o "de los laütes", che a partire dal secondo decennio del secolo Alfonso annoverò, avendolo ereditato dal padre Ferdinando, tra i suoi più cari e remunerati "ministrers" e che nell'agosto 1421 nominò «Consol de los castellans de la ciutat de Palerm», con diritto di esazione delle imposte; egli è considerato tra i precursori della scuola liutistica spagnola, ma a questo punto direi appunto anche napoletana, anche perché lo ritroviamo appunto a Napoli ancora nel '44: cfr. Anglés, *La música en la Corte del Rey* cit., pp. 937, 976-78, e soprattutto M. Gómez, *Some precursors of the Spanish lute school* cit.; cfr. anche F. de Paula Cañas Gálvez, *Cantores y ministriles en la Corte de Juan II de Castilla (1406-1454)*. *Nuevas fuentes para su estudio*, «Revista de Musicología», 23 (2000), pp. 367-94; il documento napoletano che lo cita è il *Libro de cuentas de Mateo Pujades y de Giovanni Miroballo* (p. 81), su cui cfr. più avanti. Il secondo personaggio è un «Colavecho del Regne de Nàpols, ministrer d'instruments de corda», che tra 1424-28 risulta attivo tra Barcellona e la Castiglia (Anglés, *La música en la Corte Real* cit. p. 995) ma che nel giugno '36 era a Roma, ove *spulsavit citharam ante Corpus Christi* (cfr. Reynolds, *Papal Patronage and the Music of St. Peter's* cit. pp. 26-27); dopo di che di Colavecchio si perdono le tracce, ma è lecito pensare che tornò nella sua natia Napoli (cfr. D. Fabris, *Il compianto per il perduto splendore artistico musicale della corte aragonese* cit., p. 310).

³⁷ Edizione in facsimile: *Tanzbüchlein der Margarete von Österreich / Les Basses danses de Marguerite d'Autriche*, Graz 1987; cfr. anche F. Crane, *Materials for the Study of the Fifteenth Century Basse Danse*, Brooklyn 1968. Il codice è strettamente imparentato, come contenuto, con la prima stampa di bassedanze in Europa, cioè: Michiel Tholouze, *S'ensuit l'art et instruction de bien dancier* (Paris, s.d., ca. 1496).

sulla base melodica data appunto dal Tenor – non stonerebbe troppo, se collocato in un'occasione tipicamente processionale e festosa quale fu il *Trionfo* del '43; fermo restando che il suo contesto più pertinente è certo quello di una danza di corte, alla stregua di almeno altri due brani dalla stessa raccolta parimenti associabili al Magnanimo, e cioè *Aliot nouvelle* (n. 43: potrebbe alludere ad Aliot Nichola, altro “ministrer” fedele alla dinastia), e *La basse danse du roy despaingne* (n. 9: ma qui il “re” potrebbe anch'essere Juan II di Castiglia o l'omonimo re di Aragona e Navarra, fratello del Magnanimo).

Ci avvediamo, dunque, che il problema principale della ricostruzione ‘sonora’ del *Trionfo*, così come di altri momenti tipici del governo napoletano di Alfonso, non è tanto la questione dell'organico musicale, quanto piuttosto l'assenza di testimonianze musicali scritte riconducibili a quelle determinate circostanze, assenza che incide negativamente soprattutto – come un po' in tutta la musica pre-rinascimentale – sul repertorio strumentale.

Ma chi erano i menestrelli della *alta* a Napoli³⁸? Sappiamo che in virtù dell'eterogeneità dei loro incarichi, essi erano considerati indispensabili in ogni corte europea, tant'è che sono tra i meglio e più spesso rappresentati nell'iconografia musicale del tempo, specialmente nelle scene di Trionfo ed *entrées royales* così tipiche nelle miniature francesi³⁹ e fiamminghe⁴⁰, ma anche in quelle fiorentine⁴¹ e romane⁴², e pure nel repertorio figurativo napoletano⁴³. In quest'ultimo rientra a

³⁸ Sul tema, in generale, cfr. R. Duffin, *The Trompette and the “trompette des menestrels” in the 15th-century “alta capella”*, «Early Music», 17/3 (1989), pp. 397-402, e il recente volume di G. Peters, *The Musical Sounds of Medieval French Cities. Players, Patrons and Politics*, Cambridge 2012.

³⁹ Es. Ms. London, British Library Royal 15 E vi, commissionato per le nozze tra Margaret d'Anjou e il re inglese Henry VI nel 1445; oppure Ms. Paris, B.N.F., fr. 711 (*Historiae Alexandri Magni*); Ms. Paris, B.N.F., fr. 9342 (*Histoire du noble roy Alexandre*); Ms. Paris B.N.F., fr. 42, (Valerius Maximus, *Facta et dicta memorabilia*): cfr. B. Guénée - F. Lehoux, *Les entrées royales françaises de 1328 à 1515*, Paris 1968; L. M. Bryant, *The King and the City in the Parisian Royal Entry Ceremony. Politics, Ritual, and Art in the Renaissance*, Genève 1986.

⁴⁰ Es. Ms. Bruxelles, Bibl. Royale, 9068 (*Chroniques et conquêtes de Charlemagne*), eseguito da Jean le Tavernier per il duca di Borgogna (1460); Ms. Paris, B.N.F., fr. 74 (*Anciennes chroniques d'Engleterre*, Belgio 1475)

⁴¹ Ad esempio, i vari *Trionfi* disegnati da Masaccio e dallo “Scheggia” su Cassoni e deschi da parto.

⁴² Cfr. M. Dykmans, *D'Avignon à Rome: Martin V et le cortège apostolique*, «Bulletin de l'Institut historique belge de Rome», 39 (1968), p. 202.

⁴³ Penso, in particolare, agli schizzi e alle illustrazioni della cosiddetta *Cronaca* del Ferrajolo, Ms. New York, Pierpont Morgan Library, M 801 (ed. R. Filangieri, Napoli 1956, e R. Coluccia, Firenze 1987).



pieno titolo, ovviamente, anche quell'imponente testimonianza iconografica che sono le sculture musicali nel fregio dell'Arco di Castelnuovo, databili alla fine degli anni Cinquanta ed oggetto di varie indagini storico-artistiche⁴⁴:

Nel fregio, l'affollamento della scena, derivante dall'incomoda posizione a 'piego d'angolo' tra la parte centrale e la lunetta laterale, e la conseguente 'costipazione' con cui sono ritratti i musicisti, non giova a un'esatta ricostruzione dell'organico⁴⁵. Appare comunque evidente

⁴⁴ Cfr. almeno: R. Filangieri, *L'arco di Trionfo di Alfonso d'Aragona*, «Dedalo», 12 (1932), pp. 439-65, 594-626; Id., *Castelnuovo. Reggia Angioina ed Aragonesa di Napoli*, Napoli 1934 (rist. 1964); R. Causa, *Sagrera, Laurana e l'Arco di Castelnuovo*, «Paragone», 55 (1954), pp. 3-23; G. L. Hersey, *The Aragonese Arch at Naples 1443-1475*, New Haven-London 1973; R. Pane, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, Milano 1975-77, pp. 165-201; F. Bologna, *L'Arco trionfale di Alfonso d'Aragona nel Castel Nuovo di Napoli*, in *L'Arco di trionfo di Alfonso d'Aragona e il suo restauro*, Roma 1987, pp. 13-19; P. Graziano, *L'Arco di Alfonso. Ideologie giuridiche e iconografia nella Napoli aragonese*, Napoli 2009. Analogie con le sculture musicali di Benedetto da Maiano ora al Bargello sono state evidenziate da A. Paolucci, *I musicisti di Benedetto da Maiano*, «Paragone», 303 (1975), pp. 1-11.

⁴⁵ È vero che le immagini potrebbero non avere intenti necessariamente realistici, ma per identificare correttamente tutti gli strumenti raffigurati bisognerebbe sapere

che un ruolo preponderante ebbero trombetti, *tarotes*, pifferi e tamburini equestri, o persino nacchere suonate dai *pueri*: strumenti prevalentemente aerofoni che, qualunque musica abbiano effettivamente eseguito, dovettero dominare la scena, anzi spadroneggiare all'interno del corteo trionfale⁴⁶.

Sappiamo d'altronde che il *Trionfo* napoletano ricalcò (e doveva ricalcare) il modello di *Entrata cerimoniale* esemplato nelle precedenti incoronazioni dei re aragonesi Martino nel '99 e Ferdinando de Antequera nel '14⁴⁷, modello peraltro già esperito dallo stesso Alfonso nella sua prima entrata a Napoli ed in quella a Barcellona nel '23⁴⁸, ed ora eventualmente arricchito di elementi desunti anche da altre "Entrate"⁴⁹.

con precisione il materiale di cui erano fatti, il numero dei fori e la loro disposizione, la tipologia dell'imboccatura dello strumento, se con ancia come l'oboe o il bocchino come la tromba, o se ad imboccatura naturale come il flauto o a serbatoio d'aria come la zampogna, inoltre la posizione delle mani o l'impugnatura, le dimensioni: tutti dettagli che l'iconografia raramente offre in modo realistico. Peraltro, andrà debitamente notato il particolare dei musicisti con le gote enfiate (non "grottesche", come dice Hersey, ma rese gonfie per visualizzare realisticamente lo sforzo del suonare).

⁴⁶ Del resto si trattava, sin dall'antichità classica (basti pensare ai rilievi di soggetto musicale della Colonna Traiana), di strumenti deputati ad amplificare le potenzialità acustiche della *vox humana*, dovendo trasmettere ordini e segnali in battaglia anche a grandi distanze. Molti i riferimenti biblici e scritturali al suono di "tuba", "buccina", "lituus", o "cornu", ed infinite le testimonianze iconografiche da ciò risultanti: su questo cfr. almeno F. M. Gimeno Blay, "*Canite tuba, praeparentur omnes*", «Anuario Musical», 60 (2005), pp. 3-19.

⁴⁷ Cfr. su questo varie fonti dalla cronachistica iberica (*libre de l'Entrada del rei Martí; Chroniques d'Espanya* di Miquel Carbonell; *Cronica de Juan II* di Alvar Garcia de Santa Maria, ecc.): cfr. almeno R. Salicrù i Lluch, *La Coronació de Ferran d'Antequera. L'Organització i els preparatius de la festa*, «Anuario de estudios medievales», 25/2 (1995), pp. 699-759; F. Massip Bonet, *Imagen y espectáculo del poder real en la entronización de los Trastámara (1414)* in *El poder real en la Corona de Aragón (siglos XIV-XVI). Actas del XV Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, I/3, Zaragoza 1996, pp. 371-386, Id., *De ritu social a espectáculo del Poder: l'Entrada triomfal d'Alfons el Magnànim a Nàpols (1443)*, in *La Corona d'Aragona ai tempi di Alfonso il Magnanimo*, XVI Congresso Int. di Storia della Corona d'Aragona, (Napoli 1997), cur. Guido D'Agostino - G. Buffardi, Napoli 2000, pp. 1859-1889, quindi la raccolta di saggi dello stesso, *A cos de rei. Festa cívica i espectáculo del poder reial a la Corona d'Aragó*, Cossetània 2010; cfr. anche Gomez Muntanè, *La música medieval en España* cit., pp. 103-104.

⁴⁸ H. Maxwell, *Uno elefante grandissimo con lo castello di sopra: il trionfo aragonese del 1423*, «Archivio Storico Italiano», 553 (1992), pp. 847-875.

⁴⁹ Si pensi almeno all'ingresso a Roma di papa Martino V nel 1420; all'incoronazione imperiale di re Sigismondo di Lussemburgo a Roma nel '33; all'entrata a Ferrara, per il concilio della "Unione delle due chiese" del '38, di Giovanni Paleologo, Imperatore di Costantinopoli; a quella di Carlo VII a Tolosa del '42. Sul tema, oltre alle opere citate nelle note precedenti, cfr. anche G. Kipling, *Enter the King. Theatre, Liturgy and*

Lo schema generale era sostanzialmente articolato in quattro-cinque momenti:

- entrata del Catafalco reale preceduto da trombetti e “menestrelli” della “alta”;
- passaggio attraverso vari archi trionfali, al canto di “angeli” e di altri personaggi allegorici “discesi dal cielo”;
- sfilata del corteo processionale comprendente anche chierici oranti e confraternite;
- rappresentazione di “intermezzi” scenico-musicali;
- festeggiamenti cittadini, con canti, balli e omaggi simbolici (“riverenze”), da parte del popolo nelle principali piazze della città.

In ognuno di questi momenti la musica doveva essere presente: ma di quale genere, strumentale o vocale? Monofonica o polifonica? Profana o sacra?

Tutti i commentatori antichi del *Trionfo*⁵⁰ concordano e sottolineano soprattutto il forte volume sonoro prodotto, lo strepito emesso in quel frangente da strumenti squillanti come trombe (*tubae*), *pifferi* (*tibiae*) e tamburi, a partire dal Panormita, quando, descrivendo le ovazioni della folla, nota: «tantus [...] clamor et plausus exornatus est, ut nec tubicinum clangor, nec tibicinum cantus, quanquam essent hi prope innumerabiles prae clamore exultantium quicquam omnino exaudiri possent»⁵¹; ed anche nel seguito del suo resoconto egli torna ad abbinare

Ritual in the Medieval Civic Triumph, Oxford 1998; G. Vitale, *Ritualità monarchica, cerimonie e pratiche devozionali nella Napoli aragonese*, Salerno 2006, e G. Cappelli, *Maestas. Politica e pensiero politico nella Napoli aragonese (1443-1503)*, Roma 2016.

⁵⁰ Le più recenti disamine ch'io sappia sono: G. Alisio et al., *Arte e politica tra Napoli e Firenze. Un cassone per il trionfo di Alfonso d'Aragona*, Modena 2006; Ph. Helas, *Der Triumph von Alfonso d'Aragona 1443 in Neapel*, in *Adventus. Studien zum herrscherlichen Einzug in die Stadt*, cur. P. Johaneck - A. Lampen, Köln-Weimar-Wien 2009, pp. 133–228; A. Iacono, *Il trionfo di Alfonso d'Aragona: tra memoria classica e propaganda di corte*, «Rassegna Storica Salernitana» 51 (2009), pp. 9-57; J. Molina Figueras, *De la historia al mito. La construcción de la memoria escrita y visual de la entrada triunfal de Alfonso V de Aragón en Nápoles (1443)*, «Codex Aquilarensis. Revista de Arte Medieval», 31 (2015), pp. 201-232; una serie di corposi interventi di F. Delle Donne: *Politica e letteratura nel Mezzogiorno medievale*, Salerno 2001; *Alfonso il Magnanimo e l'invenzione dell'Umanesimo monarchico*, Roma 2015; *L'immagine di Alfonso il Magnanimo tra letteratura e storia, tra Corona d'Aragona e Italia*, cur. F. Delle Donne - J. Torró Torrent, Firenze 2016.

⁵¹ «Tra ovazioni ed appalusi così forti, che né lo strepito delle trombe né il canto dei pifferi, sebbene fossero in gran numero, a causa del clamore della folla esultante poteva quasi essere distinto». *L'Alphonsi regis Triumphus* del Panormita è un'operetta che godette di notevole fortuna testuale, accompagnando sia il *De Dictis et factis Alphonsi regis*

re i due termini musicali: «Preibant statim, post tibiae tubiniquesque, adolescentes decem».

Anche Marino Jonata, nella glossa latina al suo poema in terza rima *El Giardino* (1465) (canto VII: «Non chomo Alfonso re che tu say / in Napoli riceppe il triunfale»⁵²), rileva l'incedere dell'ensemble dei "tubicini equestri", o trombetti militari che dir si voglia: «Quibus precedebant tubecte tres equitati et bene ornate [...] Sequebantur postea tubecte tres aliae similiter ornate».

E più avanti (vv. 317-18) lo stesso poeta sottolinea la fittissima presenza di *tubae*, quasi giocando con le parole e allitterandole: «Sequebantur post hoc multitudo maxima tubectarum eorum officio operantium et tubectantium».

E simili sono le annotazioni di Gaspare Pellegrino (*Historiarum Alphonsi primi regis*⁵³): «Accessit tubicinibus, numero fatigantibus aures».

Mentre Porcellio Pandone – altro testimone oculare dell'evento – nel suo poema encomiastico *Triumphus Alfonsi Regis Aragonei devicta Neapoli* (corredato con degli epigrammi intitolati *Parthenope capta*⁵⁴), si sofferma sull'effetto sonoro conferito dal clangore di trombe salito al cielo e dal suono rauco dei corni riecheggiato dalle colline cittadine, allora ricoperte di boschi: «Hic coelum terraque boant clangore tubarum, / Et quem dat rauco sonitu cava buccina, quem dant / Cornua, piniferi colles silvaeque resultant».

Tuttavia da queste descrizioni nulla si ricava sul repertorio realmente eseguito. D'altronde, immaginare che venissero eseguiti brani tratti da un vero e proprio repertorio codificato potrebbe essere fuorviante. Trombetti o *tubicines* non erano quasi mai musicisti professionisti (cioè *ministrers* di mestiere o virtuosi come il Verdelet), bensì più spesso funzionari o ufficiali della milizia, semplici orecchianti di musica, incaricati di annunciare a mo' di araldi l'ingresso del re o di ambasciatori,

Aragonum cit., sia il *Notabilia Temporum* di Angelo de' Tummullillis da Sant'Elia (ed. C. Corvisieri, Livorno 1890).

⁵² F. Ettari, "El giardino" di Marino Jonata Angionese. Poema del secolo XV, «Giornale napoletano di filosofia e lettere, scienze morali e politiche», 9 (1885), pp. 772-842; N. de Blasi, "Il Giardino", poema di imitazione dantesca del '400: edizioni promesse e citazioni reticenti in un secolo di bibliografia, «Quaderni d'Italianistica», 10 (1989), pp. 299-309; anche C. von Fabriczy, *Der Triumphbogen Alphonso i am Castel Nuovo zu Neapel*, «Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen», 20 (1899), pp. 1-30, 125-158: 146

⁵³ Si avvicinò ai trombettieri, che con la loro melodia affaticavano le orecchie: cfr. Gaspar Pellegrini, *Historiarum Alphonsi primi regis Libri X*, ed. F. Delle Donne, Roma 2012, pp. 496-497.

⁵⁴ *Triumphus Alfonsi Regis*, in V. Nociti, *Il trionfo di Alfonso I d'Aragona cantato da Porcellio*, Rossano 1895; cfr. anche E. Percopo, *Nuovi documenti su gli scrittori e gli artisti dei tempi aragonesi*, «Archivio Storico per le Province Napoletane», 20 (1895), pp. 317-26

le adunate o le parate solenni, lo schieramento dei cavalieri in battaglia e nei tornei, o ancora durante le battute di caccia o sulle navi, o per la diffusione dei bandi nelle strade. Pertanto il loro 'repertorio' sonoro non era, né abbisognava d'essere, codificato per iscritto, ma constava di formule improvvisate e stereotipate. Nelle cedole conservate nell'Archivio della Corona d'Aragona si trovano spesso pagamenti in favore di *araut d'armes* e trombetti, ed anche nei libri-paga delle corti francese e borgognona le *trompette de guerre* appaiono debitamente distinte dalle *trompette des menestres*, per non parlare dei trombetti civici registrati nell'Italia padana o nella Firenze medicea⁵⁵.

È altamente probabile che a questa stessa categoria appartenessero parecchi dei musicisti ritratti nel fregio dell'arco del castello. Almeno sei trombetti sono registrati al seguito di Alfonso il 18 febbraio 1441⁵⁶, e alcuni di loro saranno ancora stati tra quelli cui si riferiscono le cedole di pagamento del 2 e 3 marzo 1443, edite per primo da Minieri Riccio⁵⁷ e quindi riportate in studi successivi: dove troviamo ben dodici trombetti, retribuiti, appunto, per aver partecipato alla cerimonia di insediamento di Alfonso e a quella, subito successiva, del riconoscimento ufficiale di Ferrante come suo successore:

si pagano ducati 190, tari 2 e grana 10 per le spese e fattura di 12 pennoni di trombette, di seta terciarella con cordoni d'oro e di seta carmosina co' rispettivi bottoni e fiocchi pendenti da' cordoni [...] consegnati a 12 trombettieri del re per servire alla entrata che re Alfonso fece in Napoli sul carro trionfale;

Alfonso intitolandosi re di Aragona, di Valenza e di Napoli ordina regalarsi ducati 50 ai suoi re d'armi, a' suoi araldi ed alla sua corte per la solenne cerimonia celebrata in questo giorno, in cui diede le insegne di Duca di Calabria a D. Ferrante d'Aragona suo figliuolo primogenito.

⁵⁵ Cfr. Peters, *The Musical Sounds of Medieval French Cities* cit.; K. Kreitner, *The City Trumpeter of Late-Fifteenth-Century Barcelona*, «Musica Disciplina», 46 (1992), pp. 133-167; R. Bradley, *Courty Secular Music-Making at Savoy, 1420-1450*, in *Musique à la cour de Savoie* cit., pp. 31-67; W. F. Prizer, *Bernardino Piffaro e i pifferi e tromboni di Mantova*, «Rivista italiana di Musicologia», 16 (1981), pp. 151-84; T. McGee, *The Ceremonial Musicians of Late Medieval Florence*, Indiana University 2009.

⁵⁶ Sembrano quasi tutti nomi spagnoli (tranne l'ultimo) e sono: "Andreu Bonsenyor", "Johan Lombart", "Jordi Avinyo/Samuyo", "Johan de Saragoza", "Perrinnetto", "Romanello de Roma": cfr. *Fonti aragonesi a c. degli archivisti napoletani*, vol. I, Napoli 1957, pp.108-110, e Atlas, *Music at the Aragonese Court* cit., p. 100. L'elenco differisce leggermente da quello edito da Gómez Muntané, *La música medieval en España* cit., p. 291.

⁵⁷ C. Minieri Riccio, *Alcuni fatti di Alfonso I di Aragona, dal 15 aprile 1437 al 31 di Maggio 1458*, «Archivio Storico per le Province Napoletane», 6 (1881), pp. 1-36, 231-258, 411-461: 232-3.

Svariate altre cedole di tesoreria di quegli anni si riferiscono ad araldi e trombettieri. In una del 9 aprile '43 si fa riferimento a musicisti mori i quali, avendo seguito l'Ambasciatore di Tunisi, anch'egli immortalato nei fregi marmorei dell'arco, erano stati ricompensati da Alfonso⁵⁸:

Alfonso regala ducati 20 a Faquinet turcomanno dell'ambasciatore moro, e dona de' drappi ad Abraflm e azmet, trombettieri che suonano i timpani, ed Alage, Aguzmet, Alavis, Azamori, Morbach, Abraim, Magaluch ed Ali, mori, familiari del predetto ambasciatore moro del re di Tunisi, che per molto tempo àno dimorato nella sua real Corte, e che ora col detto ambasciatore ritornano a Tunisi.

Dal che, peraltro, potremmo inferire che in occasione del *Trionfo* vennero eseguite anche musiche moresche e orientali.

Dunque, la distinzione tra *ministrers* propriamente detti e *trombetas* con funzione di araldi, nunzi o perfino di corrieri, anche se a noi può talora apparire vaga, di rado sfuggiva agli estensori dei registri di pagamento aragonesi, e questo vale sia per gli il regno alfonso sia per quello del successore Ferrante. Tale distinzione traspare perfino in quegli scritti, solitamente generici su cose musicali, che informano la *Cronachistica* meridionale quattrocentesca. Ad esempio, nei cosiddetti *Diurnali detti del Duca di Monteleone* (a. 1438, 2 ind.) si legge, a proposito della sfida cavalleresca tra i due contendenti al trono di Napoli, Alfonso e Renato d'Angiò:

Re Renato [...] mandò sue trombette con lo guanto et spata de battaglia a Re de Rahona, receppe li detti trombetti et ambasciatori molto chari [...] et ad ogni uno di loro donò vestiti di velluto arracamato d'oro et panno d'oro [...] et fe questa resposta: "io accetto et piglio lo guante et spada de battaglia"⁵⁹.

Ma i documenti per noi più probanti sono quelli contabili: ne segnaliamo due recentemente pubblicati e pertanto sfuggiti alla pur minuziosa monografia dell'Atlas. Il primo è meno pertinente con il nostro discorso, in quanto databile ai primi anni Sessanta: è il *Liber pecuniarum* di Antonello Petrucci (1462-1463⁶⁰), dov'è riportata la retribuzione dei comparti domestici della corte itinerante di Ferrante, e che rivela che i musicisti propriamente detti erano quattro, e quattro anche i cantori

⁵⁸ Ivi, p. 235.

⁵⁹ Cfr. *Diurnali detti del duca di Monteleone*, ed. N. F. Faraglia, Napoli 1895; cfr. anche Id., *Storia della lotta tra Alfonso d'Aragona e Renato d'Angiò*, Lanciano 1908.

⁶⁰ Cfr. E. Russo, *Il registro contabile di un segretario regio nella Napoli aragonese*, «Reti Medievali Rivista», 14/1 (2013), pp. 415-547 (<http://rivista.retimedievali.it>).

(un maestro di cappella, due cantori e uno *scòlà*), mentre i trombettieri erano ben otto⁶¹.

L'altro documento fotografa bene, invece, il periodo immediatamente successivo all'insediamento alfonsino: è il cosiddetto *Libro de cuentas de Mateo Pujades y de Giovanni Miroballo* (nov. 1445-feb 1447, e dic.1448-feb.1449), tesoriere generale della Corona il primo, banchiere-finanziatore di Alfonso il secondo⁶². Anche qui ritroviamo i musicisti ben distinti secondo le predette categorie: *trombetti* e *xantres* sono i più spesso citati, seguiti da organisti, *sonadors* e *ministrers*. Nei primi fogli relativi all'anno 1445 (i mesi non sono sempre indicati) troviamo l'elenco completo con i nomi dei dodici *trompete* che Alfonso aveva impiegato per il suo *Trionfo*⁶³: il loro compenso è modesto, oscillando tra i quindici e i venti ducati. Più avanti nel *libro* (c. 9v) è invece registrato un «Arnau de Bruges, ministrer, per accorrimet seu e dels altres companyons seus», al quale è corrisposta la cifra notevole di 200 ducati; una seconda volta lo stesso personaggio è citato (c. 29, a. 1446) come destinatario di ulteriori 150 ducati, mentre un altro “ministrer”, un certo «petit Johan» (c. 18v) riceve una quota di 50 ducati «en paga pro rata de son salari». Arnau era evidentemente un musicista fiammingo di prestigio, ma non è certo che sia identificabile con uno dei quattro *ministrers* che Alfonso aveva richiesto l'anno precedente, cioè nel marzo 1444, al suo «molt car e molt amat» cugino Juan II re di Castiglia, per il tramite del tesoriere generale di Barcellona Matheo Panadés: «Elaus Alamany, e Jacotí de Barcelona e Gilet e Arnau, ministrers del molt alt e molt excellent rey de Castella»⁶⁴. È lecito pensare che Arnau e i suoi «companions» formassero a Napoli uno di quei tipici ensemble di *alta musica* da repertorio cerimoniale quattrocentesco, quello composto cioè da tre *ciaramelle* (o «tibiae», come

⁶¹ Questi i nomi (stavolta quasi tutti italiani): trombettieri: Giovanni Gabriele, Giovanni d'Arezzo, Luca di Venosa, Domenico di Pettorano, Nicola di Ridolfo, Giovanni trombetta, Cristoforo di Zoffi; musicisti: Francesco Stanzone, Giletto di Barcellona e suo figlio Alfonso, Giovanni de Segura; cappellani: Gualceran di Ruggero e Filippo Porcello; *scòlà* della cappella: Pietro de Pineda.

⁶² G. Navarro Espinach - D. Igual Luis, *La tesorería general y los banqueros de Alfonso V el Magnánimo*, Castellón de la Plana 2002.

⁶³ Sono spagnoli e italiani: “Perrinet”, il già citato “Andreu Bon senyor”, “Paulino de Pectorano”, “Roger di Bianco”, “Johan de Saragoza”, “Luca de Venosa” (citato anche per l'anno '46), “Francesch Frides”, “Roseto de Santo Valentino”, “Randolfo de Bologna”, “Tucho de Matafalçone”, “Biasi de Bianco”, “Giordi Samuyo”. Altri pagamenti nel medesimo registro sono genericamente intestati a “trombetti”.

⁶⁴ *La Música en la Corte real* cit., p. 1019; Gómez Muntané, *La música medieval en España* p. 282.

dice Tinctoris nel *De Inventione et usu musicae*⁶⁵), due nel registro medio-acuto e una *bombarda* nel registro grave, più eventualmente una tromba a tiro (Tinctoris: «*tromponem ab Italis et sacqueboute a Gallicis appellari diximus*»). Dopo di che di Arnau e compagni si perdono le tracce; ma ritroviamo altri due musicisti sopra citati – Gilet e Jacotino de Barcellona – in un elenco del febbraio 1456, registrato tra le cedole pubblicate da Minieri Riccio⁶⁶:

Antonio di Venezia sonador de arpa, Gilet de Barcelona, Jacotino di Borgogna [?] Johannes Peret, Tomàs Damià y Gabriel Guterrit, ministril de flauta, Johan Corbatò organista, Alexandre alemany, cantor.

Mentre di nuovo rinveniamo «Giletto di Barcellona», ora associato a «suo figlio Alfonso», tra i «musicisti del re» Ferrante nel *Liber pecuniarum* del Petrucci nel '63.

Tornando al biennio successivo all'insediamento di Alfonso, il più intenso scambio di musicisti dovette avvenire, oltre che con la madrepatria, con la corte di Ferrara, in particolare dopo l'alleanza politico-dinastica siglata con gli Estensi mediante le nozze tra Maria, figlia primogenita del re, e il marchese Leonello d'Este (maggio '44), oltre che con i ripetuti soggiorni in città degli altri rampolli della famiglia, Ercole e Sigismondo⁶⁷. Il matrimonio fu certamente un'occasione di scambi musicali tra le due corti e, in questo senso, fu probabilmente proprio da Ferrara – capitale della danza e dimora dei maestri nell'arte coreutica (Domenico da Piacenza e suoi allievi) –, che cominciarono a giungere a Napoli quei balli di corte (*bassedanze* e *balli*) i quali, già armonizzati alla corte padana con i modelli franco-borgognoni più alla moda, si fusero nella città campana con le tradizioni coreutiche importate dalla Spagna e con quelle locali⁶⁸. E anche da Venezia, nazione certamente non amica degli Aragonesi (almeno fino al 1450), provenivano non

⁶⁵ Cfr. K. Weinmann, *Johannes Tinctoris (1445-1511) und sein unbekannter Traktat "De inventione et usu musicae"*, Tutzing 1961. Il trattato è rimasto incompleto (ma doveva essere molto ampio) e se ne conoscono degli estratti stampati probabilmente a Napoli da Mattia Moravo ca. 1481-82: il testo è ora accessibile in una migliore edizione in formato digitale al sito www.earlymusictheory.org.

⁶⁶ Minieri Riccio, *Alcuni fatti di Alfonso I cit.*, p. 444.

⁶⁷ Cfr. Lockwood, *La musica a Ferrara nel Rinascimento* cit., pp. 57 ss. Dello stesso mese furono anche le nozze tra Eleonora, figlia naturale di Alfonso, e Marino Marzano, conte di Rossano e figlio del duca di Sessa, nonché la pubblicazione di matrimonio tra il primogenito di Alfonso, Ferrante, e Isabella Chiaromonte, nipote del principe di Taranto Giov. Antonio Del Balzo Orsini.

⁶⁸ Su questo cfr. Guglielmo Ebreo, *De pratica seu arte tripudi*, ed. B. Sparti, Oxford 1993; C. Mas I Garcia, *La baixa dansa al regne de Catalunya I aragò el segle XV*, «Nassarre»,

pochi musicisti, il più famoso dei quali è l'organista «Perrinet di Venezia» (o «Antonio di Venezia»), che appare insediarsi stabilmente, sempre a partire dal fatidico 1443, come «sonador de orguens de casa del Senyor Rey», insieme allo spagnolo Juan Corbatò⁶⁹.

Ma riprendiamo la descrizione delle musiche eseguite nel *Trionfo*, che resterebbe incompleta se ora non parlassimo del canto, specie di quello religioso, e dei cantori che pure dovettero avervi una parte. Nelle *Memorie del Duca di Ossuna* (pp. 479-80) si ricorda che quando il corteo giunse

dentro il largo Mercato, fu apparecchiato con un arco trionfale corrispondente al carro trionfale [...] e alla sommità di ogni angolo (aveva) li trombetti vestiti di seta all'arme di Napoli [...]; oltre sopra detto arco sei giovani cantando come angeli vestiti alla ninfale con ali.

Dopo di che il cronista aggiunge:

L'arcivescovo di Napoli e molti altri vescovi e altri prelati processionalmente con la loro croce pontificale uscettero fuori la città all'incontro ... e tamburi, trombette e timballi et altri ministeri, cavalcando con tanti ricchi cavalli e paggi [...] Et per ogni capostrada era un archetto guarnito con invenzioni di diversi sensi. Arrivati allo Vescovado nella maggiore Ecclesia, fatta l'Orazione, tornò a uscire, e montò lo Carro caminando sempre per la strada con tanti catafalchi pieni di donne: tutti li popoli gridavano: «Alfonso, Aragona!»

Questa acclamazione, «Alfonso, Aragona» – variamente riportata dai cronisti – doveva assomigliare più a un grido che a un canto, ancorché si sappia che in area iberica circolavano canzoni popolari dall'incipit simile, come quella che incomincia «*Rey don Alfonso, rey mi señor*» e che è citata dal teorico Francisco Salinas nel suo *De musica libri septem* (Salamanca, 1571, Libro VI). Peraltro, lo stesso grido di acclamazione, «Viva lo senyor rey d'Aragò», riecheggerà per le strade di Napoli anche durante l'altro Trionfo alfonso, quello del luglio 1450 dopo la pace con Veneziani e Fiorentini, che viene debitamente descritto dai messaggeri barcellonesi e che appare essere in tutto simile, come schema generale, impiego di musicisti e partecipazione di popolo, a quello del '43⁷⁰. Ed è interessante, a questo riguardo, che quando invece sarà il turno dell'ere-

4 (1988), pp. 145-159; la recente monografia di C. Nocilli, *Coreografare l'identità. La danza alla corte aragonese di Napoli (1442-1502)*, Torino 2011.

⁶⁹ Atlas, *Music at the Aragonese Court* cit., pp. 26-27 ss.

⁷⁰ *Mensajeros barcelonenses en la corte de Nápoles de Alfonso de Aragón, 1435-1458*, cur. J. M. Madurell Marimón, Barcelona 1963, n. 243.

de Ferrante di essere acclamato per le vie di Napoli, un'eco di quest'ovazione assurgerà a vera e propria composizione musicale «d'arte», e della quale è effettivamente rimasta l'intonazione polifonica, e cioè la canzone *Viva viva rey Ferrando*, trasmessa dal codice Montecassino 871 e da un'altra fonte⁷¹.

Anche lo storiografo ufficiale di corte Bartolomeo Facio precisa (nei *Rerum gestarum Alphonsi*, 1446-1456) che ad aprire il corteo c'erano uomini di chiesa: «Primi omnium sacerdotes, divinum canem canentes altariaque et sacra corpora gestantes, ibant»⁷².

Un passaggio che appare espanso e meglio dettagliato nel poemetto *Parthenope capta* del Porcellio, dove l'evento sembra essere equiparato quasi ad una processione para-liturgica⁷³, con tanto di preci, palme d'ulivo e vapori d'incenso che si diffondevano in aria:

Felicem faustumque diem iuvenesque senesque / Uni vocant; laetoeque
suum clamore salutatur / Pompa ducem, palmamque gerit pallentis olivae
/ Sacra canunt, funduntque preces et thure vaporant / Numina et eo
saturant odoribus arae⁷⁴.

Il Summonte (*Dell'istoria della città e regno di Napoli*, Napoli 1675, vol. V), assemblando varie fonti (Panormita, Passero e altri), lo interpreta così:

s'intese in quel punto meraviglioso rimbombo di bombarde, sonar di trombe e risonar di voci gridando "Viva il Re Alfonso" [...] indi [...] il re fu incontrato da Gasparo di Diano Arcivescovo della Città, accompagnato

⁷¹ Ed. Atlas, *Music at the Aragonese Court* cit., pp. 149-150, 163. Il testo della canzone allude sicuramente all'incoronazione del '58 di Ferrante, ma pone degli interrogativi: primo, l'allusione a Ferrante compare solo all'inizio, mentre dopo il testo diventa di genere amoroso; inoltre, l'altra fonte del brano (ms. Berlin, Staatliche Museen des Stiftung Preussischer Kulturbesitz, 78.C.28, copiato a Firenze) lo trascrive senza testo ma con delle iniziali che non sembrano combaciare con il titolo del brano; infine, la melodia è molto più lunga del testo, come se quest'ultimo fosse stato adattato ad una melodia concepita per altro brano, come in una specie di *contrafactum*.

⁷² Bartolomeo Facio, *Rerum gestarum Alphonsi regis libri*, ed. D. Pietragalla, Alessandria 2003; sull'umanista cfr. inoltre gli *Studi su Bartolomeo Facio*, cur. G. Albanese, Pisa 2000 e la recente biografia di M. Biagioni, *Bartolomeo Facio. Umanista spezzino (1400-1457)*, la Spezia 2013.

⁷³ Nelle descrizioni di vere e proprie processioni napoletane, tuttavia, non ho trovato menzioni musicali (cfr. la processione di «Otto uomini vestiti al costume dei turchi che portavano lo stendardo di San Giorgio con la croce vermiglia», descritta da Minicri Riccio, *Alcuni fatti* cit., p. 417). Sull'argomento cfr. almeno F. Senatore, *La processione del 2 giugno nella Napoli aragonese e la cappella di S. Maria della Pace in Campovecchio*, «Annali di Storia moderna e contemporanea», 16 (2010), pp. 343-361.

⁷⁴ Cfr. Nociti, *Il trionfo di Alfonso I d'Aragona* cit.

da tutto il Clero, con le Reliquie dei Santi protettori, e cominciato a muoversi il Trionfo s'invìo prima la general processione del clero, cantando lodi e versi sacri, seguia poscia il conserto delle trombe con gran numero de' gentilhuomini.

Dunque, chierici e prelati vari, oltre che cantori elevanti lodi a Dio e inni ai Santi per la vittoria del Magnanimo, accompagnarono il corteo del Sovrano durante il passaggio per i *Seggi*, entrando con lui nel Duomo per assistere alla solenne messa di ringraziamento ivi celebrata dal vescovo. Tuttavia la vera e propria cerimonia – durante la quale sicuramente si eseguì musica devozionale (inni di ringraziamento come il *Te deum laudamus*, ritualmente eseguito in chiesa, con accompagnamento di organo, come era già avvenuto in occasione dell'entrata di Alfonso a Barcellona nell'estate del '23, al rientro dalla prima missione napoletana) – sembra esulare alquanto dallo schema tradizionale del *Trionfo* regale, ed infatti non appare descritta dettagliatamente dai commentatori (la espone succintamente il Summonte⁷⁵).

A noi comunque interesserebbe sapere quanti e quali fossero questi cantori, e se si trattava di cantori cappellani del re, o piuttosto di ecclesiastici provenienti da chiese o conventi napoletani (istituzioni entro cui, peraltro, sappiamo esserci stata attività musicale e di copiatura di codici liturgici⁷⁶).

Allan Atlas ha egregiamente ricostruito la composizione della cappella dei «xantres (chantres) y cantors» sotto Alfonso e poi sotto Ferrante. Essa era composta, così come in tutte le corti d'Europa, solitamente da chierici che, essendo specializzati in musica (il che significava essere esperti nel discanto e nel «canto figurato»), venivano impiegati per l'esecuzione di monodie e polifonie destinate alla liturgia delle Ore e alla messa (l'espressione consueta è: «*pro augmento divini cultus*»). Le poche liste superstiti relative ai cantori attivi a Napoli – frammentarie e talvolta equivoche per la presenza di omonimi, e tutte commentate dall'Atlas, sulla scorta della pubblicazione delle *Fonti aragonesi a cura degli archivisti napoletani* – informano che nel 1441, cioè poco prima dell'as-

⁷⁵ Fa in parte eccezione Lorenzo Valla, che nell' *Epistola ad Clar.mo viro domino Paulo Cartella Siciliensi Leontino* (ms. BAV, Vat. lat.11536, cc. 123-127) riferisce che il re volle seguire personalmente tutta la liturgia dei Vespri, prima di uscire dalla chiesa e riprendere la sua sfilata trionfale. Cfr. su questo A. Iacono, *Il trionfo di Alfonso d'Aragona* cit.

⁷⁶ Sui libri corali napoletani del Quattrocento cfr. le indagini di B. Baroffio, *La tradizione liturgico-musicale*, in *Miniatura a Napoli dal '400 al '600. Libri di coro delle chiese napoletane*, cur. A. Putaturo Murano - A. Perriccioli Saggese, Napoli 1991, 29-31; Id., *Iter liturgicum Neapolitanum*, in *Patri et amico. Scritti in onore di S. Ecc. Mons. Ciriaco Scanzillo per il suo 80° compleanno*, cur. F. Ruggeri - F. Russo, Palermo 2001, pp. 33-42.

sedio finale alla città, il loro numero era ancora comprensibilmente esiguo, con appena quattro-sei cantori: Mateu Tabaria, Pere Oriola⁷⁷, Miguel Nadal, Phelip (Phelipet) Romeu, Ferrando Suval, oltre al «documtenens» di cappella Domenic (Domingo) Exarch⁷⁸, e ad un musicista dalla carriera apparentemente molto longeva, Gonsalvo Garitxó de Cordova (già al servizio di Alfonso a Barcelona nel 1430 e registrato ancora – se si tratta della stessa persona – in documenti dei decenni successivi). Siamo dunque in presenza – come si vede – di un nucleo di «fedelissimi» iberici, i quali con ogni probabilità avrebbero avuto anche l'onore (e l'onere musicale) di sfilare, non lontani dal re, al momento del suo ingresso in città⁷⁹.

Già comunque nell'ottobre '44, ad insediamento avvenuto, il numero dei cantori era salito a quindici, sempre tutti spagnoli. Tra di loro meritano di essere ricordati: l'Oriola sopra citato; i due «cappellani maggiori» responsabili diretti dell'«ufficiatura del re» (si noti lo sdoppiamento dell'incarico, una caratteristica propria della cappella aragonesa), e cioè fra Domenico Exarch e fra Jaume Albarells, variamente qualificati come «cappellano maggiore» o «duogotenente del cappellano maggiore»⁸⁰; un «Messer Lambert Azemar», già citato in documenti barcellonesi del '31 come «amat chantre de nostra capella», e poi ancora

⁷⁷ O meglio, da Orihucla, città nella diocesi di Cartagena: su di lui cfr. Atlas, *Music at the Aragonese Court* cit., pp. 60-62, oltre alle integrazioni più avanti segnalate.

⁷⁸ Cfr. Atlas, *Music at the Aragonese Court* cit., pp. 25 ss, 106. Sulla figura di Exarch, cistercense proveniente dal monastero di Santes Creus in Tarragona, cfr. *ivi*, pp. 26-28: dal maggio 1439 era *locumtenens* della cappella, accompagnando costantemente il re in quegli anni di conflitto e di continui spostamenti, e venendo pagato «per fer dir certes misses». Tra gli anni 1444-45 fu al centro di un contenzioso tra Alfonso e papa Eugenio IV per l'assegnazione di certi benefici che Alfonso aveva richiesto per lui. Nel 1455 divenne vescovo di Agrigento, titolo che mantenne fino alla morte, nel 1471, sebbene lo tenne «in commendam», quindi senza mai allontanarsi da Napoli, dove anzi visse nella chiesa di Santa Maria Incoronata. Notevole l'attaccamento di Alfonso a questo religioso, come si rileva da queste sue parole: «la comodità che nuy havimo delo dicto nostro cappellano maiore per la propinquità de la stantia al nostro castello no che nocte e iorno quando lo havimo mestieri, subito lo havimo». Su di lui cfr. anche Pitarresi, *La cappella aragonesa* cit., pp. 179-80.

⁷⁹ Lo stesso dovrebbe valere per un «Johanne Dragonexo, scòla de la sua capella», al quale nell'aprile '43 vengono donati 25 ducati «per comprarse un breviari»: cfr. De Marinis, *La biblioteca napoletana dei re d'Aragona* cit., II, p. 227. Inoltre, un Pedro de Cardona «camerlench del senyor rey» viene spesso citato nei documenti di questo periodo in apparente relazione con l'esecuzione di messe (e quindi anche di musiche) volute da re Alfonso (cfr. *Fonti aragonesi*, cit., voll. I e X).

⁸⁰ Frate Albarells è citato dapprima come semplice cappellano, poi (dal '54) come «duogotenente del cappellano maggiore del re» per conto dell'abate del monastero

come compagno di Alfonso nella spedizione di Messina e Ischia del '32-'33, nonché come canonico di Valenza; infine un Jacme Borbo (o Borbos), nominato come «mestre dels fadrins de la capella» (*magister puerorum*) e a noi noto anche come autore di trattati musicali⁸¹.

Oriola è l'unico del gruppo ad esserci noto anche come compositore. Il codice Montecassino 871⁸² gli attribuisce il salmo *In exitu Israel de Egipto* (n. 7), che potrebbe riguardare da vicino il discorso sul *Trionfo*, essendo una versione, elaborata con tecnica del falsobordone⁸³ e con la melodia gregoriana disposta alla voce superiore, del salmo 113, che a sua volta è il brano per eccellenza dell'*exitus* biblico, ma che veniva interpretato come «*signum victoriae*»: insomma un salmo di quelli che Alfonso abitualmente associava alla battaglia e ai propri trionfi militari e che come tali venivano richiesti in visione anche presso altre corti⁸⁴.

reale di Santes Creus (*Fonti aragonesi*, X, p. 131), infine nominato come arcivescovo di Oristano ed ancora attivo fino al 1470.

⁸¹ Cfr. F.A. Gallo, *Musica, poetica e retorica del Quattrocento. L'«Illuminator» di Giacomo Borbo*, «Rivista Italiana di Musicologia», 10 (1975), pp. 72-85.

⁸² Codice copiato, a partire dagli anni Settanta, per uso personale da un monaco cantore, o nel monastero benedettino di Sant'Angelo di Gaeta, oppure nel convento napoletano dei santi Severino e Sossio, altra grande istituzione benedettina legata alla dinastia aragonese. Ospita molti brani sacri (65, ma in origine 88), in maggioranza adespoti e unica, destinati alla liturgia delle Ore e divisi per genere (Inni per i Vespri, Salmi, Antifone, Magnificat, oltre a Lamentazioni e altri brani per la Passione); d'altro canto, la cospicua presenza in esso di brani profani (76, in origine 83), pone interrogativi e impone un accurato scrutinio, proprio alla luce della possibilità che, come per primo propose F. Ghisi, (*Canzoni profane italiane del secondo Quattrocento in un codice musicale di Montecassino*, «Revue Belge de Musicologie», 1-2, 1946-48, pp. 8-20) tra essi sia stato registrato, anche se in tempi diversi, «quanto di meglio vi fosse tra le musiche composte [...] per i più importanti avvenimenti napoletani». L'accurato studio del codice (abbinato all'edizione integrale delle musiche, non altrettanto impeccabile) si deve a Pope e Kanazawa (*The Musical Manuscript Montecassino 871* cit.), mentre di G. Cattin è l'importante studio su *Il repertorio polifonico sacro nelle fonti napoletane del Quattrocento*, in *Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo* cit., pp. 29-45; sui brani profani spagnoli sono di recente tornati P. Elia - F. Zimei, *Il repertorio iberico del Canzoniere n. 871 di Montecassino. Musica e poesia alla corte aragonese di Napoli*, Pavia 2005.

⁸³ D. Stevens, *Processional Psalms in Faburden*, «Musica Disciplina», 9 (1955), pp. 105-110; *The Musical Manuscript Montecassino 871* cit., pp. 123-124; R. Gerber, *Die Hymnen der Handschrift Monte Cassino 871*, «Anuario Musical» 11 (1956), pp. 3-23; T. Ward, *The Polyphonic Office Hymn and the Liturgy of Fifteenth-Century Italy*, «Musica Disciplina», 26 (1972), pp. 161-188; Gómez Muntané, *La música medieval en España* cit., pp. 301-302.

⁸⁴ È noto infatti che nel gennaio 1473 il duca milanese Galeazzo Maria Sforza richiese all'allora cappellano aragonese Pere Brusca «da copia de quelli Salmi che faceva cantare la bona memoria del Re Alfonso quando sua Maestà haveva qualche victoria», e che tale richiesta fu accontentata solo in parte, con l'invio dei testi (Ordine che teneva la bona memoria del re Alfonso in lo dire de li salmi), ma non delle musiche, tant'è che

Altri canti sacri, dal medesimo codice di Montecassino, appaiono ispirati ad una certa libertà formale e perfino spontaneità compositiva che li farebbe pensare legati ad un'occasione extra-liturgica⁸⁵, quindi teoricamente potrebbero essere stati eseguiti nel corteo processionale del *Trionfo*; tra questi, l'inno *O salutaris hostia* (n°8) per le lodi del *Corpus Domini*⁸⁶, e le due intonazioni (nn. 48-49) del *Pange lingua gloriosi* (inno eucaristico del *Corpus Christi* cantato nei vesperi di questa solennità istituita da Urbano IV nel 1264 e presto trasferita, per imitazione, appunto al cerimoniale delle Entrate regali), inno peraltro particolarmente sentito in area napoletana, come dimostra il fatto di trovarne ancora un'altra intonazione polifonica, in stile semplice e accordale, nell'altro codice monastico di presunta origine "aragonese" e cioè il ms. Perugia 431⁸⁷.

Oriola è citato almeno due volte anche nel *Libro de cuentas* del Pujades (in un caso con l'interessante annotazione «per fer la festa de les noces»), così come varie volte vi è citato fra Domingo Exarch, anche qui con annotazioni notevoli («per los entremesos que fa a la capella del castellnou», oppure «per la representaciò del divendres sant»), che sembrerebbero gettare nuova luce su di lui, non solo nel ruolo di supervisore alle sacre cerimonie e ai «Misteri della Passione», per cui del resto sappiamo che andò famosa la corte alfonsina⁸⁸, ma anche forse come «apparatore» di spettacoli (*entremesos*): possiamo presumere che svolse tale funzione anche negli Intermezzi del '43?

Lo stesso *Libro de cuentas* del tesoriere Pujades nomina anche Jacme Borbo, «*feel nostre mestre dels fadrins de nostre capella*», insieme ai suoi sco-

due mesi dopo partì da Milano una seconda richiesta di ricevere «el modo del canto de dicti salmi [...] notati col canto, così quelli della pace come quelli se usavano post victoriam». Tutta la corrispondenza è edita in Motta, *Musici alla corte degli Sforza* cit., pp. 307-308 e 555-557. I salmi citati nella risposta sono: *Judica Domine nocentes* (34 del Salterio), *Confitebor tibi Domine in toto corde meo* (9), *Domine in virtute tua letabitur Rex* (20).

⁸⁵ Vi si sofferma la Pope, *The Musical Manuscript Montecassino 871* cit., pp. 43-45.

⁸⁶ È esplicitamente nominato dal Carafa (*De Capella regis utriusque Sicilia*), tra i canti eseguiti durante il rito dell'incoronazione («De Liturgia Palatina», p. 138).

⁸⁷ Ms. Perugia, Biblioteca Com. Augusta, 431, con 78 brani profani e 47 sacri: su di esso cfr. A.W. Atlas, *On the Neapolitan Provenance of the Manuscript Perugia, Biblioteca Comunale Augusta, 431* (*G* 20), «Musica Disciplina», 31 (1977), pp. 45-105, e più di recente G. Ciliberti, *Struttura e provenienza del manoscritto Perugia, Biblioteca Comunale 431* (*G* 20): *nuovi contributi*, in *La musica e il Sacro*, Atti dell'Incontro di studi (Perugia, 1994), cur. B. Brumana - G. Ciliberti, Firenze 1997, pp. 21-63. L'inno è edito in Atlas, *Music at the Aragonese Court* cit., pp. 209-10.

⁸⁸ Basti pensare ai drammi para-liturgici allestiti in Santa Chiara nell'aprile '52, cui assistette anche l'imperatore Federico III nella sua famosa visita a Napoli, e a cui fanno riferimento molte fonti coeve, da Vespasiano da Bisticci ad Enea Silvio Piccolomini, e dal Pontano al Notar Giacomo.

lari⁸⁹. Sappiamo di lui che era di Barcellona e che lì deteneva un ufficio del tutto diverso dalla musica, ossia quello di «guardà del leons», in virtù del quale gli erano consentiti speciali privilegi in materia di pastorizia e licenza di possedere ampio gregge di pecore⁹⁰. A Napoli il suo posto di *magister* verrà successivamente occupato (dal 1454) da Pere Brusca, ecclesiastico altrove designato come «canonico Caesaraugustano, magister cantorum capelle», e destinato a occupare tale notevole posizione ben entro gli anni del governo di Ferrante (fu nominato vescovo di Aversa nel '71). Ma anche nel caso di Brusca il *Libro de cuentas* del tesoriere (che lo cita due volte) interviene a correggere la data finora presunta del suo ingaggio napoletano (1454, secondo Atlas e la Gómez) e a farla anticipare di almeno sette-otto anni.

Veniamo ora alla descrizione degli Intermezzi scenici inscenati per il Trionfo, o «ludi singolari», come li chiama Panormita. Com'è noto, i primi a sfilare sono i carri allegorici dei Fiorentini, debitamente annunciati da trombetti e piffari⁹¹.



Sfilano, quindi, la Fortuna e le sette Virtù a cavallo, seguite da tre angeli «quasi coelo visi descendere» che porgono una corona al personaggio travestito da Cesare, il quale pronuncia la sua allocuzione in volgare (che sappiamo da altre fonti essere stata il *Eccelso re, o Cesare Novello*, di Piero de' Ricci). L'effetto sarà stato molto scenografico e notevole

⁸⁹ Un bell'elenco di questi cinque «fadrins» è a c. 2: «Johan Borràs, Pere Donya, Janis Campins, Johan Bruscha e Jacobo Capuano»: tutti ignoti all'Atlas, tranne il Brusca (ma registrato come attivo solo molto più tardi) e il Campins (erroneamente chiamato «Camtins»).

⁹⁰ *Mensajeros barcelonenses en la corte de Nápoles* cit., n. 201.

⁹¹ «Demum vero post duas tubectas, septem iuvenes, habitu et indumento muliebri inducti, in signo et figura septem virtutum» (Marino Jonata, *Giardeno*, Glossa).

anche lo sfoggio retorico, ma qui non sembrano esserci state specifiche manifestazioni musicali.

Il Panormita descrive poi minuziosamente la successiva pantomima o “passo d’arme” rappresentata dai Catalani – d’altronde celebri per i loro “momos” – qui travestiti da cavalieri (con cavalli manufatti molto verosimili ma mossi a piedi) e schierati contro la fanteria degli “infedeli” (altri personaggi debitamente vestiti in guisa esotica): le due fazioni prima si fronteggiano muovendosi lentamente all’unisono («Movebantur primo una equites peditesque leniter ad harmoniam»); quindi si affrontano a coppie o gruppi, saltando come per condurre una danza («vel ad numeros, choreas more ducentium [altra versione: more chorisantium], saltabant»); finché, al canto concitato che li incita, non ingaggiano una battaglia simulata («Deinde concitato sensim cantu, et ipsi pariter inflammabantur praeliumque miscebant»), la quale naturalmente finisce, con grande rumore guerresco e di risa degli astanti, con la rotta dei “Barbari”, inseguiti e derisi («Atque ita magno militum clamore magnoque astantium risu aliquandiu digladiabantur, donec victores Hispani Barbaros undequaque fugabant»).

Ancorché manchi una precisa definizione della danza (con annessa coreografia?) e degli elementi propriamente musicali, è evidente che qui dovette essere eseguita una *moresca*, cioè quella pantomima-danza armata, di tipo popolare e carattere comico-drammatico, richiedente ampio impiego di costumi, armi e attrezzi vari, che era basata sul comune denominatore, appunto, dell’eterna disfida tra “Moros y Cristianos”, le due forze contrarie per eccellenza del tempo, secondo una moda diffusa in area iberica già dall’alto medioevo⁹².

Dopo la battaglia dei Catalani fu trasportata un’alta torre di legno sorvegliata da un angelo con la spada, con quattro cantori vestiti da virtù (Magnanimità, Costanza, Clemenza, Liberalità, tutte virtù peculiari dell’iconografia alfonsina) «cantantes suam quaeque compositis versibus cantionem», rivolgenti al re ciascuno una propria esortazione (“rex pacis”). L’invenzione ricorda molto quella della precedente giostra solenne dell’aprile 1423 («elefante, che portava un castello di legno sopra, e dentro il castello certi Angioli che andavano sonando e cantando»), ma l’accento qui è dato maggiormente al canto e ai quattro interpreti (molto probabilmente, quattro cantori professionisti). Non sappiamo alcunché di questi versi cantati, né se fossero latini o volgari. Secondo Isabel Pope qui s’interpretò una polifonia a quattro voci, tipo mottetto

⁹² Ampia bibliografia sull’argomento: rimando per brevità alla recente monografia di *Coreografare l’identità* cit.

celebrativo; ma la fraseologia impiegata dal Panormita parrebbe piuttosto implicare che le quattro virtù allegoriche cantarono separatamente ciascuna la propria canzone. Potrebbe dunque anche trattarsi di versi latini come quelli che il Valla – “poeta laureat” come è ricordato nel *Libre* di Pujades (c.11) – scrisse per l'occasione del *Trionfo* e che allegò al suo libello in polemica contro il Facio⁹³.

Quindi il corteo fa il suo passaggio rituale attraverso i Seggi della città, ognuno stracolmo di folla straripante ed esultante, danzante e cantante. Scrive il Panormita (traduz. nostra):

Pervenne allo spiazzo di Porta Nuova, dove davvero una moltitudine quasi infinita di uomini e di bellissime fanciulle, ballando e suonando, aspettavano il re con enorme letizia e desiderio [...] le quali fanciulle, finiti o meglio interrotti i canti e le danze, si inginocchiavano con le mani giunte davanti al re e lo adoravano come fosse un dio e il custode della pudicizia⁹⁴.

Più sintetici sono l'Anonimo palermitano: «erano molti belle dame et civelle de la ditta citate unde incessanti danzavano etc.»⁹⁵; e Marino Jonata: «Mirasti le gran piacze de person charcate / el gran soni el grandi adobamenti». E addirittura lapidario ed icastico è il più tardo Ferrajolo della cosiddetta *Cronaca figurata*: «Et trasiò con gran triunfe de sune et ballare alli Siege. Et tutta la citate fo parata et scopata». O Gaspare Pellegrino (*Historiarum Alphonsi primi regis*): «Verum triumphator illustris, dum ad sedile de Porta Nova pervenit, hic corus virginum inclitarum clarissimarumque mulierum gaudiis, tripudiis cantileniisque vacaturus incessit». Mentre Porcellio Pandoni si dilunga più felicemente sull'effetto meramente sonoro dell'evento, peraltro attingendo al repertorio della 'lessicologia musicale' di marca classico-umanistica (*Parthenope capta*, vv.301-3): «Plausus ubique sonant, dulces cytharaeque Iyraeque, / Tibicen cavo reddit modulamina busso. / Pars pedibus ducunt choreas, pars carmina cantant / [...] Mens eadem est cunctis, eadem observantia et idem / Plausus, amor, cultusque locis, cantusque iocique».

⁹³ *Laurentii Valle Antidotum in Facium*, cur. M. Regoliosi, Padova 1981.

⁹⁴ «Ad portae novae theatrum protinus pervenit, ubi virorum puellarumque sane pulcherrimarum infinita prope multitudo choreisantium concinentium, regem ipsum incredibili desiderio, infinita lactitia, opperiebantur [...] Igitur praesentem ipsum, saltatione cantuque dimissis aut rectius intermissis, puellae omnes, genuflexae manibus iunctis, quasi deum aliquem ipsarum pudicitiae custodem adoraverunt» (Panormita).

⁹⁵ Cfr. G.M. Monti, *Il trionfo di Alfonso I di Aragona a Napoli in un'inedita descrizione contemporanea*, in *Scritti Storici*, Napoli 1931, pp. 10-11.

Riassume il tutto il Summonte, che, sebbene sia di molto posteriore agli eventi narrati, merita di essere riletto, se non altro per lo zelo nel riportare quante più informazioni possibili:

Fu con universal piacere mirato il suolo della strada era coperto di fronti e fiori [...] con diverse vaghe inventioni [...] con gran numero di donzelle adorne, che con incredibil allegrezza giubilando ballavano, e dopo, ch'alquanto il Re fermossi intermesso il balloe suono, tutte quelle in atto di riverenza venerono Sua Maestà, come Signore, e difensore della pudicitia loro, il simile facendo gli homini [...] indi pervenuto al Seggio di Porto, lo ritrovò similmente apparato, e da donzelle occupato, che l'istesso ballare con suoni e canti osservavano e l'istesse riverenze ricevute, ascese a quel di Nido, il qual era più ornato del primo e secondo [...] gionto poi all'Arcivescovato, discese dal superbo carro e entrato nel tempio lo ritrovò ricchissimamente apparato e avendo con humiltà grande orato, e attribuito alla divina Maestà la lode e la vittoria, e la gloria del trionfo con la benedizione dell'arcivescovo, si partì [...] si conferì nel seggio di Capuana ove ritrovò apparato mai il più bello veduto.

E Angelo di Costanzo⁹⁶:

Tutte le strade erano sparse di fiori, le mura delle case coperte di tappezzerie [...] per tutti i cinque Seggi si trovavano le più belle, et nobili donne che ballavano, et cantando honoravano il Re, come padre, et conservatore de l'honor loro, et per tutto non s'odivano altro che voci fin al cielo che gridavano “Viva viva Re Alfonso”.

È un peccato che le descrizioni (o almeno i titoli delle musiche) di tutte queste danze, di origine evidentemente popolare e locale, siano omesse dai Cronisti. Secondo Cecilia Nocilli, le fanciulle e i giovani napoletani dei vari Seggi ballarono «danze in cerchio o in catena, un repertorio che continua la tradizione medievale [...] della carole, canzoni a ballo e il *cosante* galaico-portoghese». Le «choreas», o balli in tondo, evocate a questo proposito dal Pandoni, effettivamente suffragano questa interpretazione, ancorché essa rimanga un po' vaga. D'altronde è molto difficile essere più precisi, poiché tale repertorio, diversamente dalle danze di corte, solitamente non veniva tramandato per iscritto. Possediamo però almeno due testimonianze (extra-musicali) relative a questo primo periodo di 'contatto' tra il repertorio spagnolo e quello napoletano. La prima – opportunamente evocata dalla stessa Nocilli – è quella del giurista Aurelio Simmaco de' Iacobiti, che nel suo poema in

⁹⁶ *Diario anonimo dall'anno MCXCIII sino al MCCCCLXXXVII*, Napoli 1780-1782, I, pp. 401-402.

lode di Alfonso d'Aragona, intitolato *Ay Napoli eccellente*, elenca appunto una sequenza di balli spagnoli e napoletani: «Li balli maravigliusi / tratti da' Catalani, / li loro mumi giusi, / tan zentili et soprani; / questi passa italiani / le cascarde nove et belle / poi porta palomelle / La nocte ad torce avante / Le moresche danze avante / Le basce e l'altre appresso [...]»⁹⁷.

Dove si noterà che “cascarde” e “palommelle” erano balli tipicamente locali la cui persistenza nel repertorio popolare arriverà fino al Barocco, come confermano le citazioni nelle ben note opere del Basile (*Cunto de li cunti*) e del Cortese (*Vaiasseida*).

La seconda testimonianza di balli alla “napoletana” (finora mai rilevata, a mia conoscenza) la ricaviamo invece dai *Mensajeros barcelonenses en la corte de Napoles* intervenuti alla festa di battesimo di Eleonora, figlia di Ferrante duca di Calabria (4 agosto 1450), i cui invitati furono ospitati nella gran sala di Castel Capuano, con il re Alfonso assiso sotto un baldacchino. I messaggeri riferiscono che ad un tratto accorsero molte belle donne napoletane, riccamente vestite, e molti cavalieri, e che prontamente il sovrano ordinò ai “ministrers” di suonare, al che:

Moltes dones ballaren, e dansaren a la usança de aquesta terra. En après, fou feta en la dita sala gran collaçió de confits de sucre a tothom generalment. E après, lo dit senyor duch féu tornar ministrés, e ab moltes dones de nostra terra densaren a la guisa nostrada⁹⁸.

Ma è tempo di tirare le somme, e incrociare le testimonianze evocate e i dati raccolti con le notizie sul repertorio polifonico effettivamente tràdito dalle fonti musicali superstiti. Del repertorio sacro abbiamo già parlato; ora vediamo quello profano.

In effetti, come ha mostrato David Fallows in un suo puntuale intervento sugli *early Spanish songs*⁹⁹, poche e labili sono le tracce rimaste di polifonia profana spagnola ante-1450, rapsodicamente confinate tra

⁹⁷ Dal ms. Paris, Bibl. Nat., f. it. 1097: cfr. G. Mazzatini, *Per Alfonso I d'Aragona*, in M. Mandalari, *Rimatori napoletani del Quattrocento*, Caserta 1885, pp. 183-191; B. Croce, *Poesia a Napoli nel primo Quattrocento*, in *Aneddoti di varia letteratura*, I, Bari 1953, pp. 48-55; T. de Marinis, *La Biblioteca napoletana dei re d'Aragona*, *Suppl. I*, Verona 1969, pp. 154, 254-256; il commento di Nocilli, *Coreografare l'identità*, cit., pp. 88-100.

⁹⁸ *Mensajeros barcelonenses en la corte de Napoles* cit., n. 249

⁹⁹ *A Glimpse of the Lost Years: Spanish Polyphonic Song, 1450-70*, in *New Perspectives in Music: Essays in Honour of Eileen Southern*, cur. J. Wright, J. - S. A. Floyd, Warren MI 1992, pp. 19-36, dove lo studioso nota giustamente che, a fronte del repertorio monodico, di quello sacro e persino di quello organistico, il repertorio polifonico profano genuinamente spagnolo anteriore al 1470 risulta essere singolarmente scarso (in numero, non certo come qualità), rispetto a quello del resto d'Europa.

i versi di *Cronacas* e *Glosas* o in altri testimoni extramusicali¹⁰⁰, oppure mischiate (e rielaborate) tra le musiche trascritte nei due grandi canzonieri musicali iberici di fine secolo legati ai re “Cattolici”, il *Cancionero de la Colombina* (Seville, Bibl. Capitular y Colombina, ms. 7-1-28 = *CMC*, ca. 1490¹⁰¹) e il *Cancionero musical de Palacio* (Madrid, Bibl. de Palacio Real, ms. II-1335 = *CMP*, ca. 1498-1520¹⁰²), due fonti che però riflettono uno stile musicale ormai divenuto, per così dire, molto più formalizzato ed ‘internazionale’. Per quanto concerne invece le fonti italiane, le due solitamente associate al contesto aragonese, cioè *Montecassino 871* (Biblioteca dell’Abbazia, ms. 871) e *Perugia 431* (Bibl. Com. Augusta, ms. 431), sono, com’è noto, sillogi tardo-quattrocentesche di origine monastica con inserzioni (ancorché abbondanti) di brani profani, che come tali difficilmente possono venir lette come “fotografie” del repertorio della corte di Alfonso e men che meno del suo *Trionfo*, oltre al fatto che nessuna composizione profana “napoletana” ivi attestata sembrerebbe essere anteriore al 1448-50 (ciò naturalmente non esclude che stralci o fascicoli singolarmente presi, di cui si compongono dette sillogi, possano effettivamente rappresentare ‘registrazioni’ di un repertorio eseguito a corte).

Infine, tutto profano è il ms. *Escorial B* (Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial, Bibl. Y Archivo de Musica, ms. IV.a.24), e contenente una stragrande maggioranza di *chansons* franco-borgognone, con-

¹⁰⁰ Si veda la lista di canzoni-refrain citate nel poema anonimo alfabetico *En Avila por la A* (ms. London, B.L. Add. 33382, *Cancionero de Herberay*), su cui Fallows, *A Glimpse* cit., e Gómez Muntané, *La música medieval en España* cit., p. 307 ss. Un elenco di danze e canzoni citate ad Avignone nel 1449 e attribuite ad un certo “Mosse de Lisbonne”, giullare ebreo, è riportato da Daniel Hertz, *A 15th-century ballo: “Rôti Bouilli Joyeux”*, in *Aspects of Medieval and Renaissance Music. A Birthday Offering to Gustave Reese*, ed. J. LaRue, New York, 1966, p. 372. Non poche poesie spagnole primo-quattrocentesche contengono riferimenti musicali, tra quelle di Ausias March, Jordi de Sant Jordi, Andres Febrer, Juan de Mena, Iñigo López de Mendoza Marqués de Santillana, Lope de Stúñiga, Pere Torroella, Juan de Tapia, Suero de Ribera, e altri.

¹⁰¹ Ed. M. Querol Gavalda, *MME* 33, Barcelona 1971; ediz. in facsimile cur. J. C. Gosálvez e J. Sierra (Sociedad Española de Musicología 2006)

¹⁰² Cfr. l’edizione del Barbieri (peraltro digitalizzata e fruibile sul web al portale “Biblioteca Digital Hispanica”) e gli altri studi citati alla n.1; cfr. anche l’antologia poetica di M. Frenk Alatorre, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica, siglos XV a XVII*, El Colegio del Mexico 2003; tutti i testi letterari della “poesia cancioneril”, musicati e non, si trovano indicizzati e trascritti nel monumentale lavoro di Brian Dutton (*Catálogo-índice de la poesía cancioneril del siglo XV*, Madison 1982) consultabile anche in formato digitale al sito www.cancionerovirtual. Altro database testuale disponibile sul web è il RIALC: Repertorio Informatizzato dell’Antica Letteratura Catalana, Università di Napoli Federico II: www.rialc.unina.it.

tro un solo brano spagnolo (la “cançion” *Yerra con poco saber* musicata da Cornago) e ventitré italiani (tra cui non poche canzonette veneziane o “giustiniane”). Il codice fu verosimilmente assemblato in Italia tra 1455-70, e dovette a un certo punto effettivamente passare, assieme al suo ignoto compilatore (un cantore-compositore: forse Johannes Puylois?), anche per Napoli, da dove fu poi traslocato per essere portato in Spagna dal poeta e diplomatico Diego Hurtado de Mendoza (che ne fu suo proprietario). Resta il fatto che le ipotesi sulla reale regione di provenienza di *Escorial B* sono molto contrastanti (Milano? Roma? Napoli?), e contro la teoria di una mera origine napoletana ci pare possano pesare svariati argomenti, dalla lingua settentrionale dei testi italiani ivi contenuti, alla scarsa disposizione mostrata da Alfonso verso il repertorio vocale francese¹⁰³.

Al netto di queste considerazioni, le canzoni polifoniche superstiti riconducibili (in senso lato) ai gusti musicali del re si riassumono in non molti numeri¹⁰⁴: i “romances” storico-araldici, come *Alburquerque alburquerque* (CMP, n. 60) e *O castillo de Montages* (CMP, n. 356¹⁰⁵); un'antica *cançion-dansa* d'amore anonima di *coplas* eptasillabiche (*La gracia de vos donzella*¹⁰⁶), oltre naturalmente a svariate altre *cançons*, sia in spagnolo

¹⁰³ Cfr. E. Southern, *El Escorial, Monastery Library, Ms. IV.a.24*, «Musica Disciplina», 23 (1969), pp. 41-79; *Anonymous Pieces in the Ms. El Escorial IV.a.24*, cur. E. Southern, *Corpus Mensurabilis Musicae (CMM)* 88, American Institute of Musicology 1981; N. Pirrotta, *Su alcuni testi italiani di composizioni polifoniche quattrocentesche*, «Quadri- vium» 14 (1973), pp. 133-57; l'ediz. in *The Chansonnier El Escorial IV.a.24*, ed. M. Hanen, 3 voll., Henryville 1983; D. Slavin, *On the origins of Escorial IV.a.24 (EscB)*, «Studi Musicali», 2 (1990), pp. 259-303; D'Agostino, «*Più glie delectano canzone veneziane che francese*» cit.

¹⁰⁴ Sono, non a caso, quei brani più spesso associati ad Alfonso ed eseguiti dai complessi specializzati nella musica medievale aragonese: “Capella de Ministrers”, dir. Carles Magraner; “Hespèrion XX”, dir. Jordi Savall; “Micrologus”; “The Newberry Consort”; “La Morra”.

¹⁰⁵ Cfr. G. Haberkamp, *Die Weltliche Vokalmusik in Spanien um 1500*, Tutzing 1968, p. 20; Stevenson, *Spanish Music in the Age of Columbus*, The Hague 1960, p. 250. Un altro “romance” polifonico, *Lealtat, o Lealtat*, inserito entro la *Cronica* (ms. Madrid, Bibl.Nac., 2092, cc. 249v-250, datata 1466) per Miguel Lucas de Iranzo “Condestable”, si riferisce invece al re di Castiglia Enrico IV: cfr. Gómez Muntané, *La música laica en el Reino de Castilla* cit.; T. Knighton, *Spaces and Contexts for Listening* cit.; un altro ancora, *Por los montes Perineos* (musica perduta, ma citato nell'indice di *Montecassino*) allude al principe Don Carlos de Viana.

¹⁰⁶ Di questo brano David Fallows rileva la precocità ed alcuni stilemi musicali riconducibili ad una prassi improvvisativa; è citata nel poema alfabetico *En Avila por la A*, ma la sua intonazione è tradata dallo “Chansonnier Cordiforme”, manoscritto copiato in Savoia intorno al 1470: cfr. G. Thibault - D. Fallows, eds., *Chansonnier de Jean de Montchenu (Bibl. Nat., Rothschild 2973 [I.5.13])*, Paris 1991, n. 8, e D. Fallows, *Commentary*

che in italiano, tra quelle musicate da Joan Cornago e raccolte tra i fascicoli (compresi quelli perduti) del codice di *Montecassino*¹⁰⁷; e ancora, la *cançion*-barzelletta bilingue *O vos homines qui transitis* intonata da Pere Oriola e trasmessa dal codice *Montecassino* (n. 29), il cui *incipit* – peraltro ripreso anche in altri componimenti iberici con la variante *O vos omnes* – parafrasa quello dell'antifona delle lodi del Sabato Santo, ma con un testo che invece allude alla “*gentil donna d'Alagne*”, la quale naturalmente è Lucrezia d'Alagno, la fanciulla napoletana amata in vecchiaia dal re Alfonso¹⁰⁸. Il 1448, che è l'anno in cui cominciò l'idillio tra il re e la giovane, è il termine *a quo* di tutta questa produzione lirico-musicale amorosa (ivi comprese le poesie misogene), produzione durata finché durò l'idillio (cioè fino alla morte del sovrano) e contrassegnata da tanti intrattenimenti festosi a cui partecipò la migliore nobiltà napoletana e

to the Facsimile of the Manuscript, Valencia 2008, pp. 70-71. Per la bibliografia su questi e sugli altri brani profani citati in questo studio, è d'obbligo il rinvio al poderoso inventario di D. Fallows, *A Catalogue of Polyphonic Songs, 1415-1480*, Oxford 1999.

¹⁰⁷ Citiamo almeno: *Yerra con poco saber* (testo ora definitivamente attribuito a Pere Torroella, a Napoli tra 1451-58: mss. *Escorial*, n. 91; *Montecassino*, n. 19; *Trento 89*, n. 602, con testo contraffatto in latino «Ex ore tuo sanctissima virgo»); *Donde estás que non te veo* (*CMC*, n. 10; *Montecassino*, n. 16); *Moro perché non dai fede* (*Montecassino*, n. 26, più altri codici), *Según la penas me days* (*Montecassino*, n. 27), *Morte mercé gentil aquila altera* (*Montecassino*, n. 28, *Escorial B*, n. 78, *Cordiforme*, n. 10); forse anche *Señora, qual soy venido* (originale perduto, ma citata nel poema *En avila por la A*, e rielaborato da Triana in *CMC*, n. 22 e *CMP*, n. 52; testo del Marqués de Santillana), *Non gusto del male estranio* (*Montecassino*, n. 84) e *Donzella non me colpés* (*CMC*, n. 7, *Montecassino*, n. 104; intonazione anonima ma imparentata con la precedente). Napoletana è quasi certamente la versione a tre voci di Cornago di *Qu'es mi vida preguntays* (*Montecassino*, n. 103), ma probabilmente spagnola è la versione a quattro voci di Ockeghem dello stesso testo (*Montecassino*, n. 10, *CMC*, n. 14), e saremmo propensi a rimandare alla Spagna anche la composizione di *Porque más sin duda creas* (*CMC*, n. 27) su testo di Juan de Mena, segretario di Juan II d'Aragona e poeta che non sembra aver avuto rapporti con Napoli; e così pure le due composizioni (anonime) *Bive leda si podrás* (*CMC*, n. 25; *Montecassino*, perduta ma nell'Indice), il cui testo è attribuito al poeta Juan Rodríguez del Padrón o de la Cámara, e *Harto de tanta porfía* (*CMP*, n. 26; *Segovia*, n. 186, *Montecassino*, perduta ma nell'Indice).

¹⁰⁸ Su Lucrezia d'Alagno cfr. G. Filangieri, *Nuovi documenti intorno la famiglia, le case e le vicende di Lucrezia d'Alagno*, «Archivio Storico per le Province Napoletane», 11 (1886), pp. 65-125; B. Croce, *Lucrezia d'Alagno*, in *Storie e leggende napoletane*, Napoli 1919 (rist. 1990), pp. 911-20. L'uso anomalo, di tipo parodistico, del formulario linguistico liturgico è tipico della poesia iberica (e non solo) di questa età (ne fanno ampio uso, ad es., Suero de Ribera e Juan de Tapia). L'intonazione musicale di Oriola, a tre voci, nel tipico stile di una “disperata” d'amore di metà Quattrocento, è edita da Pope - Kanazawa (*The Musical Manuscript Montecassino 871* cit., n. 29); il solo testo letterario si trova pure trascritto, anonimo, nel cosiddetto *Cansonero di Giovanni Cantelmo Conte di Popoli* (ms. Paris, Bibl. Nat. de France, f. it. 1035, c. 13v), databile alla metà degli anni Sessanta.

meridionale in genere, tra giostre, “colazioni” e poesie (si pensi a quelle contenute nel cosiddetto *Cancionero de Stúñiga*, ca. 1462¹⁰⁹).

In tutti i casi siamo lontani, per cronologia, e lontanissimi, per tipologia, da brani riconducibili all'eventuale ‘scaletta’ musicale del *Trionfo*.

Più prossimo ad essa, nel suo assomigliare ad un'entrée standard di carattere strumentale, è invece il brano a tre voci denominato «Alta» e attribuito nel *Cancionero de Palacio* (n. 321) a Francisco de la Torre, un compositore apparentemente più tardo, perché documentato alla corte aragonese spagnola dal 1483 e poi alla cattedrale di Siviglia tra 1503-05 (non è invece provato, come talvolta asserito, che fu a Napoli¹¹⁰). Il titolo, che parrebbe alludere all'organico strumentale (“musica alta”), più probabilmente si riferisce alla “alta danza”, che era la denominazione spagnola del *saltarello* italiano, cioè della danza, ritmicamente più gaia, che seguiva alla bassadanza¹¹¹. Il possibile legame con la corte napoletana sarebbe rafforzato dal fatto che si tratta di uno dei tanti arrangiamenti/elaborazioni della bassadanza variamente denominata *La Spagna*, o *Il re di Spagna*, o ancora *La bassa di Castiglia*, che fu popolarissima ed ubiqua in Europa ed anche nelle corti aragonesi ibero-italiane¹¹². Un altro arrangiamento della stessa melodia, elaborato in area napoletana nei primi anni Sessanta, è il brano a due voci variamente intitolato «Falla con misuras» (ms. Perugia 431, cc. 95v-6) o «La bassa castiglia» (ms. Bologna Q 16, cc. 59v-60), che il codice di Perugia attribuisce a «M Gulielmus»¹¹³, tradizionalmente identificato con Guglielmo Ebreo da Pesaro o (come si fece chiamare dopo la conversione) Giovanni Am-

¹⁰⁹ Ms. Madrid, Bibl. Nacional, Vitrina 17-7. Sulla poesia e i poeti spagnoli alla corte napoletana cfr. almeno A. Varvaro, *Premesse ad un'edizione critica delle poesie minori di Juan de Mena*, Napoli 1964; L. Vozzo Mendia, *La lirica spagnola alla corte napoletana di Alfonso: note su alcune tradizioni testuali*, «Revista de literatura medieval», 7 (1995), pp. 173-186; A. Gargano, *Con accordato canto. Studi sulla poesia tra Italia e Spagna nei secoli XV e XVI*, Napoli 2005.

¹¹⁰ L'edizione del brano in *Isaac and de la Torre*, 2, *La Spagna settings*, ed. B. Thomas, London 1987 (“Early Music Library”, 120); cfr. anche L. Welker, *Wind ensembles in the Renaissance*, in *Medieval and Renaissance Music*, cur. Tess Knighton and David Fallows, Oxford-New York 1997, pp. 146-153.

¹¹¹ Antonio Cornazano nel suo manuale di danze di corte *Il libro sull'arte del danzare* (1465) definisce il saltarello «il più allegro danzare de tutti e gli spagnoli el chiamano alta dança»: cfr. *Fifteenth-century dance and music. Twelve transcribed Italian treatises and collections in the tradition of Domenico da Piacenza*, ed. A. William Smith, Stuyvesant, NY 1995, I, p. 86.

¹¹² Cfr. M. Bukofzer, *Studies in Medieval and Renaissance Music*, New York 1950, pp. 190-216, e O. Gombosi, *The Cantus Firmus Dances*, in *Composizione di Meser Vincenzo Capirola* (Neully-sur-Seine 1955), pp. xxxvi-lxiii; F. Crane, *Materials for the Study of the Fifteenth Century Basse Danse* cit.

¹¹³ Cfr. Atlas, *Music at the Aragonese Court* cit., pp. 230-231.

brosio da Pesaro: che è poi l'autore del trattato di danza *De practica seu arte tripudii* (1463¹¹⁴), divenuto celeberrimo come didatta di ballo nelle principali corti italiane del secondo Quattrocento, il quale entrò per la prima volta in contatto con gli Aragona alla metà degli anni Cinquanta, quando partecipò all'organizzazione dei balli (insieme ai fratelli Torrelles, "apparatori degli spettacoli") per il fidanzamento di Ippolita Sforza con il giovane Alfonso duca di Calabria, futuro Alfonso II¹¹⁵.

Sicuramente molti altri motivi orecchiabili, tra balli e canzoni popolari, risuonavano per le strade di Napoli, catturando magari l'attenzione dei musicisti della corte alfonsina, che li rimaneggiarono e rimiscolarono con quelli derivanti d'Oltralpe, dalla loro Spagna e dal Nord-Italia. Ciò è quanto accade nel repertorio dei cosiddetti *quodlibets* o *centoni* musicali¹¹⁶, repertorio peraltro ben rappresentato proprio nel codice *Escorial B*, ma in parte riflesso anche nel ms. *Montecassino*. Esempi paradigmatici ne sono i brani: *Helas la fille Guillemmin* (*Montecassino*, n. 6; *Escorial B*, n. 50), che è un'elaborazione polifonica del ballo *La fia Guilmin* di Domenico da Piacenza¹¹⁷; *La vida de Colin* (*Montecassino*, n. 22), altro brano di evidente origine popolare (forse veneto), che servi

¹¹⁴ Cfr. Otto Kinkeldey, *A Jewish Dancing Master of the Renaissance: Guglielmo Ebreo in Studies in Jewish Bibliography and Related Subjects in Memory of A.S. Freidus*, New York 1929, pp. 329-372; F. Alberto Gallo, *Il 'ballare lombardo' (ca. 1435-1475)*, «Studi Musicali», 8 (1979), pp. 61-84; Id., *L'autobiografia artistica di Giovanni Ambrosio (Guglielmo Ebreo) da Pesaro*, «Studi Musicali», 12 (1983), pp. 189-202; *Mesura et arte del danzare: Guglielmo Ebreo da Pesaro e la danza nelle corti italiane del XV secolo*, cur. P. Castelli - M. Mingardi - M. Padovan, Pesaro 1987, e *Guglielmo Ebreo da Pesaro e la danza nelle corti italiane del XV secolo*, Atti del Convegno (Pesaro, 16-18 luglio 1987), cur. M. Padovan, Pisa 1990; da ultimo G. Lacerenza, *Sulla figura del maestro di danza Guglielmo Ebreo da Pesaro, alias Giovanni Ambrosio, e la sua permanenza alla corte di Ferrante d'Aragona*, in "Le usate leggiadre". I cortei, le cerimonie, le feste e il costume nel Mediterraneo tra il XV e XVI secolo, Atti del convegno (Napoli, 14-16 dic. 2006), cur. G.T. Colesanti, Montella (AV) 2010, pp. 355-375. La più recente edizione del trattato è a cura di Barbara Sparti: *Guglielmo Ebreo, De practica seu arte tripudi*, cit. Per quanto riguarda il prosieguo della carriera di Giovanni Ambrosio, lo troviamo ancora a Napoli, ma in periodo ormai post-alfonsino, tra 1465-67, presente appunto alle sontuosissime nozze del duca di Calabria con Ippolita e ancora l'anno successivo impegnato ad insegnare il «ballar lombardo» ad Ippolita e alle figlie di Ferrante, Eleonora e Beatrice. Infine è ancora a Napoli tra 1472-73, sempre come apparatore degli sposalizi aragonesi, quando descrive un importante convivio per l'ambasciatore del duca di Borgogna.

¹¹⁵ Cfr. L. Montalto, *La corte di Alfonso I d'Aragona. Vesti e Gale*, Napoli 1922, p. 72.

¹¹⁶ Nell'area anglosassone li si chiama "combinative-chanson": cfr. M.R. Maniates, *The Combinative Chanson. An Anthology*, Madison 1989 ("Recent Research in the Music of the Renaissance", 77).

¹¹⁷ Cfr. Fallows, *A Catalogue*, cit. p. 178.

da spunto per successive coreografie e il cui testo si trova citato anche nel predetto *Cansonero del Conte di Popoli*¹¹⁸; e direi anche *La tricotée fu par matin levée* (*Escorial*, n. 55, e altri codici), che sembrerebbe derivare da un'antica e accattivante «chanson de toile» riutilizzata anche in area iberica (*via* Napoli?) sotto forma di testo maccheronico, con il titolo *La tricotea sa Martin la vea* (*CMP*, n. 247).

Del resto, la «lirica cancionerib» iberica, con le sue «*glosas*» e la sua attitudine a rimaneggiare frammenti testuali più antichi (le cosiddette «cancioncillas» riprodotte nel repertorio di Margit Frenk), abbonda di citazioni, allusioni e fenomeni intertestuali, e questo riguarda anche le poesie messe in musica¹¹⁹. In questo senso segnaliamo (per la prima volta, a quanto io sappia) la citazione, nella poesia *Ja tots mos cants me plau metr'en oblit* del valenzano Ausiàs March (1400-1459), del brano musicale *Rôti Bouilli Joyeux*, una popolarissima danza attestata, dalla metà del quindicesimo secolo alla metà di quello successivo, in molti paesi europei, Italia compresa (dov'era nota col titolo *Rostiboli gioioso* ed è citata da Guglielmo Ebreo nel suo *De practica*¹²⁰). Anche Juan de Tapia, altro rimatore della cerchia alfonsina, nella *cançion Mi alma encomiendo a Dios* (*Cancionero de Stúñiga*, c. 91v), cita due motivi musicali evidentemente molto popolari, *O vos omnes que transistes* e *De languoxos*: la prima si potrebbe ricondurre al brano di Oriola dianzi citato, mentre la seconda potrebbe riferirsi alla nota ballade *Dueil angoisseaux* di Binchois¹²¹.

¹¹⁸ Cfr. Fallows, *A Catalogue*, p. 533; cfr. anche K. Jeppesen, *Venetian Folk-Songs of the Renaissance*, in *Papers Read at the International Congress of Musicology* (New York, 1939), New York 1944, pp. 62-75. Peraltro questo *Cansonero* di poesia popolareggiante napoletana (ms. Paris, it. 1035), insieme all'altra, consimile silloge (ms. Vat. lat. 10656), trasmettono svariati testi che si trovano intonati nel codice di *Montecassino*, e ciò farebbe pensare che la loro comune fonte letteraria derivasse appunto da un antigrafo musicale. Cfr. *Rimatori napoletani del Quattrocento (dal cod. 1035 della Bibl. Naz. di Parigi)*, ed. M. Mandalari, Caserta 1885; A. Altamura, *Rimatori napoletani del Quattrocento*, Napoli 1962; G.B. Bronzini, *Serventesi, barzellette, strambotti del Quattrocento dal codice Vat.lat. 10656*, «Lares», 45 (1979), 46 (1980), 47 (1981), 48 (1982), 49 (1983).

¹¹⁹ Per il repertorio iberico contenuto nel cod. *Montecassino* si veda l'accurato censimento di Elia - Zimei, *Il repertorio iberico* cit.

¹²⁰ Cito da Ausiàs March, *Pagine dal Canzoniere*, ed. C. Di Girolamo, Trento 1998, pp. 94-95: questa testimonianza va ad aggiungersi a quelle citate nei due studi principali su questo brano: D. Hertz, *A 15th-century ballo: "Rôti Bouilli Joyeux"* cit., e B. Sparti, *Rôti Bouilli: Take Two «El Gioioso fiorito»*, «Studi Musicali», 24 (1995), pp. 23-262.

¹²¹ Cfr. Fallows, *A Catalogue*, cit., p. 137. Si noti che l'incipit è pure tra quelli citati nell'elenco di brani musicali contenuto nel ms. Ottoboniano lat. 251, fatto conoscere da F. Carboni e A. Ziino (*Un elenco di composizioni musicali della seconda metà del Quattrocento*, in *Musica franca. Essays in Honor of F. A. D'Accone*, cur. I. Alm, A. McLamore, C. Reardon, Stuyvesant, NY 1996, pp. 425-487).

Nel giro di qualche decennio anche questo repertorio si sarebbe 'cristallizzato' in forme stereotipate, e balli e bassedanze sarebbero diventate autentici simboli della propaganda politica spagnola nei confronti delle altre monarchie. La fase iniziale di tutta questa vicenda, quella appunto sostanzialmente coeva al *Trionfo* alfonsino del '43, rimane ancora in buona parte avvolta nel mistero, almeno dal punto di vista della documentazione di fonti dirette.