

Francigena

11 (2025)

Sui versi intonati da Antonello e
Filippotto da Caserta (e il loro contesto)

Luca Gatti
(Università degli Studi di Pavia)



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Direzione / Editors-in-chief

GIOVANNI BORRIERO, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna
FRANCESCA GAMBINO, Università degli Studi di Padova

Comitato scientifico / Advisory Board

CARLOS ALVAR, Universidad de Alcalá
ALVISE ANDREOSE, Università di Udine
FRANCESCO BORGHESI, Università di Modena e Reggio Emilia/University of Sydney
FURIO BRUGNOLO, Università degli Studi di Padova
KEITH BUSBY, The University of Wisconsin
LAURA J. CAMPBELL, Durham University
DAN OCTAVIAN CEPRAGA, Università degli Studi di Padova
RACHELE FASSANELLI, Università degli Studi di Padova
CATHERINE GAULLIER-BOUGASSAS, Université de Lille 3
JOHN HAJEK, The University of Melbourne
BERNHARD HUB, Freie Universität Berlin, Germania
MARCO INFURNA, Università Ca' Foscari di Venezia
STEPHEN P. MCCORMICK, Washington and Lee University
ILARIA MOLteni, University of Lausanne
LUCA MORLINO, Università di Trento
GIANFELICE PERON, Università degli Studi di Padova
LORENZO RENZI, Università degli Studi di Padova
ANDREA RIZZI, The University of Melbourne
FABIO SANGIOVANNI, Università degli Studi di Padova
ZENO VERLATO, Opera del Vocabolario Italiano, CNR
RAYMUND WILHELM, Alpen-Adria-Universität Klagenfurt, Austria
LESLIE ZARKER MORGAN, Loyola University Maryland

Redazione / Editorial Staff

ANDREA BERETTA, Università degli Studi di Padova
IVO ELIES OLIVERAS, Scuola Superiore Meridionale
JACOPO FOIS, Università degli Studi di Padova
MARCO FRANCESCON, Università degli Studi di Padova, chief editor
FEDERICO GUARIGLIA, Università di Genova
CLAUDIA LEMME, Università di Chieti-Pescara
MARTA MATERNI, Università degli Studi della Tuscia
MARTA MILAZZO, Università degli Studi di Bergamo
ELENA MUZZOLON, Università degli Studi di Padova
ELEONORA POCETTINO, Università degli Studi di Napoli Federico II
CARLO RETTORE, Università degli Studi di Padova
BENEDETTA VISCIDI, Université de Fribourg, chief editor

*Francigena is an international peer-reviewed journal with an
accompanying monograph series entitled "Quaderni di Francigena"*

ISSN 2420-9767

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari
Via E. Vendramini, 13
35137 PADOVA

info@francigena-unipd.com

INDICE

GIUSEPPE MASCHERPA	
Frammenti di uno sconosciuto volgarizzamento oitanico della <i>Historia de preliis</i> nell'Archivio di Stato di Milano	5
IRENE REGINATO	
<i>Liber de morum et gentium varietatibus</i> . Primi sondaggi per l'edizione della versione <i>LA</i> del <i>Devise ment dou monde</i>	71
MARCO INFURNA	
La tentazione di Perceval. L'inedito volgarizzamento toscano di un episodio della <i>Queste del Saint Graal</i> (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, ms. Ashburnham 540)	127
GIANLUCA DI TEODORO	
Cavalli straordinari dell'epica franco-italiana	157
MARIA SOFIA LANNUTTI, MICHELE EPIFANI	
Una canzone francese del Duecento nel repertorio dell'Ars Nova italiana	181
LUCA GATTI	
Sui versi intonati da Antonello e Filippotto da Caserta (e il loro contesto)	223
FORTUNATA LATELLA	
Una singolare locuzione galloromanza nei testi franco-italiani. Prime note	249
MANUEL FAVARO	
Metodi, sfide e prospettive per il trattamento automatico di varietà ibride medievali	277



Finanziato
dall'Unione europea
NextGenerationEU



Ministero
dell'Università
e della Ricerca



Italiadomani
DIPARTIMENTO



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

**Open Access. ©2025 Luca Gatti. This work is licensed under
the Creative Commons Attribution 4.0 International License.**

<https://doi.org/10.25430/2420-9767/V11-006>

DOI: 10.25430/2420-9767/V11-006

Sui versi intonati da Antonello e Filippotto da Caserta (e il loro contesto)

Luca Gatti

luca.gatti01@unipv.it

(Università degli Studi di Pavia)

ABSTRACT:

Lo studio prende in esame le opere di Antonello e Filippotto da Caserta, compositori italiani attivi nell'orbita culturale della corte viscontea, noti per aver messo in musica in larga parte testi poetici in lingua francese. Tale scelta appare riconducibile al più ampio contesto storico-politico dello Scisma d'Occidente (1378-1418): emblematico è il caso della seconda veste musicale data da Antonello a *Biauté parfaite et bonté souverainne*, ballade di Guillaume de Machaut. La dialettica tra Italia e Francia, tuttavia, non si esaurisce nella dimensione linguistica, ma investe anche il linguaggio musicale, richiedendo un'analisi integrata del testo poetico e della sua realizzazione sonora. Il contributo si concentra sulle possibili interferenze linguistiche e metriche, fra il versante italiano e quello francese, riscontrabili nel *corpus* dell'*Ars Nova*, e in particolare nelle opere di Antonello e Filippotto.

This study explores the work of Antonello and Filippotto da Caserta, Italian composers associated with the cultural *milieu* of the Visconti court, who set a large number of French texts to music. This artistic orientation appears to reflect the broader historical and political framework of the Western Schism (1378-1418), exemplified in Antonello's second musical setting of Guillaume de Machaut's *ballade Biauté parfaite et bonté souverainne*. However, the Franco-Italian dynamic goes beyond questions of language, shaping the music itself and calling for an integrated analysis of both text and sound. The article focuses on potential linguistic and metrical interferences between the Italian and French spheres, as evidenced in the *Ars Nova corpus*, and particularly in the works of Antonello and Filippotto.

PAROLE CHIAVE: Antonello da Caserta – Filippotto da Caserta – *Ars Nova* – poesia per musica – Visconti.

KEYWORDS: Antonello da Caserta – Filippotto da Caserta – *Ars Nova* – poetry for music – Visconti.

1. Premessa

Quando parliamo di *Ars Nova* intendiamo un movimento musicale e culturale, la cui nascita, di fatto parallela, si ha in Francia e in Italia nei primi decenni del Trecento. Nella Penisola sono soprattutto le corti del Settentrione a mostrarsi sensibili alle innovazioni ritmiche e formali introdotte da questo nuovo linguaggio musicale¹; la sua diffusione si consolida poi in Toscana – e in particolare a Firenze

¹ Dal secondo decennio del sec. XIV, con l'espressione *Ars Nova* – che trae origine da un trattato

– a partire da circa un decennio più tardi. I codici più importanti, per estensione e per bontà di lezione, sono sicuramente fiorentini o toscani (come, ad esempio, i codici *Fp* e *Sq*). Dall'Italia settentrionale provengono parecchie testimonianze frammentarie; quelle complete, tuttavia, sono di grande rilevanza (così, per l'appunto, *Rr* e *R*). Per la *pars* italiana, testi contraddistinti da tratti toscani sono affiancati da altri riferibili a una *koinè* letteraria settentrionale, comunque già influenzata da tratti toscani²; per la *pars* francese, invece, molto spesso si ha a che fare con una lingua di *koinè*, a base franciana con tratti piccardi (ma non sono esclusi, talora, tratti orientali). Quanto a quest'ultima occorre dire, fin da subito, che quasi tutta la tradizione manoscritta dell'*Ars Nova* è costituita da sillogi e frammenti che provengono dall'Italia, o che per lo meno devono la copia a una mano italiana. Come già Maria Sofia Lannutti ha enucleato in uno studio complessivo dedicato proprio alle caratteristiche del francese delle composizioni dell'*Ars Nova*, i sistemi linguistici che saranno da tenere in considerazione, per i testi intonati in quella lingua, sono dunque 1) la *koinè* della poesia lirica d'Oltralpe trecentesca, 2) i tratti linguistici degli autori dei testi (siano essi francesi o italiani), 3) l'origine italiana dei copisti e, 4) possibili stratigrafie risalenti agli antigrifi perduti³.

Ora, i punti di contatto e di frizione tra le due lingue, italiano e francese, si possono ravvisare a più livelli. Alcuni polifonisti italiani (oltre ai due compositori che sono oggetto del presente contributo, fra gli altri, Bartolino da Padova, Francesco Landini, Zacara da Teramo, Matteo da Perugia) sono autori di composizioni che si avvalgono di testo francese; meno diffuso, ma non impossibile, l'inverso (penso a Johannes Ciconia, compositore vallone che ha svolto la sua attività principalmente in Italia, dedicandosi soprattutto all'intonazione di testi italiani). A ciò si aggiunge una tendenza variamente diffusa (e in buona parte proprio per le composizioni riconducibili a un *milieu* particolare, cioè quello visconteo): i testi della poesia dell'*Ars Nova* possono essere plurilingui (la coesistenza di più lingue – cioè italiano, francese e latino, ma soprattutto le prime due – si rileva anche nel medesimo verso). Infine, quanto alla prosodia e al profilo ritmico dei versi sottoposti alla musica da parte di polifonisti adusi a lavorare su

attribuito a Philippe de Vitry – si indica un nuovo orientamento nella musica polifonica, soprattutto nel repertorio profano. Questa svolta si accompagna a significative innovazioni nella notazione, concepite per rispondere all'esigenza di una maggiore precisione ritmica. Vengono introdotti nuovi valori di durata, soprattutto per le figure brevi, e si codificano modalità inedite di suddivisione del tempo, che affiancano alla tradizionale scansione ternaria anche la partizione binaria. La notazione si trasforma in profondità, con l'adozione di segni specifici non solo per indicare durate e pause, ma anche per rappresentare proporzioni metriche e variazioni interne al brano.

² Sulla lingua dei testi settentrionali dell'*Ars Nova* italiana, cfr. Checchi 2018.

³ Cfr. Lannutti 2020a.

testi sia francesi sia italiani, in particolare, mi sembra di avere riscontrato alcune possibili interferenze, vale a dire l'adozione di soluzioni accentuative, per i versi italiani, buone in realtà per quelli francesi. Insomma, almeno una parte non irrilevante del *corpus* della poesia arsnovistica potrà certamente trarre beneficio da una prospettiva di studio che tenga conto dei punti di contatto, di intersezione, o anche di scontro, fra le due lingue (italiano e francese): detto in modo più conciso, una prospettiva franco-italiana.

In questa sede mi è parso opportuno restringere il campo di indagine a un caso di notevole interesse, proprio perché forse unico nel panorama della polifonia trecentesca: quello di Antonello e Filippotto da Caserta, compositori legati al *milieu* visconteo, di evidente origine italiana (per di più coincidente), e che hanno intonato principalmente versi francesi. Ai due compositori, e in particolare ai soli brani in francese del loro repertorio, è consacrata l'edizione critica di Carla Vivarelli, che costituisce senz'altro un buon punto di partenza per le nostre ricerche⁴; allo stesso modo, risultano imprescindibili le voci dedicate ai compositori in autorevoli enciclopedie (*Grove Music Online* e *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*)⁵. Ad oggi ci si potrà però anche avvalere delle nuove edizioni critiche, del testo verbale e musicale, elaborate in seno al progetto ArsNova, diretto da Maria Sofia Lannutti, nonché di banche dati e strumenti di ricerca, sempre realizzati nell'ambito dello stesso progetto, cioè il *Catalogo dei manoscritti, degli autori e dei testi* (CANT) e il *Repertorio delle strutture metriche e musicali* (ANS)⁶. Il lavoro prende le mosse da un imprescindibile saggio di Maria Caraci Vela dedicato proprio alla ricezione della polifonia francese e alla ripresa dei modelli dell'*Ars Nova* italiana nei secoli XIV e XV, con particolare riferimento alla città di Pavia durante il governo di Giangaleazzo e Filippo Maria Visconti⁷.

2. Schede preliminari sulla tradizione manoscritta

Dal momento che non possiamo disporre di troppe informazioni biografiche certe né per Antonello né per Filippotto da Caserta, è opportuno prendere in

⁴ Cfr. *Le composizioni francesi di Filippotto e Antonello da Caserta* (ed. Vivarelli).

⁵ Cfr. Baumann 2019, Günther – Stone 2001, Reaney 2001, Stone 2016.

⁶ Progetto Advanced Grant «European Ars Nova: Multilingual Poetry and Polyphonic Song in the Late Middle Ages» (ArsNova), finanziato dallo European Research Council nell'ambito del programma «Horizon 2020 research and innovation» dell'Unione Europea (Grant Agreement n° 786379). Cfr. Lannutti 2020 e il sito internet del progetto: <https://www.europeanarsnova.eu>. Nel presente contributo i testi poetici dell'*Ars Nova* sono sempre prelevati dal *Corpus ArsNova dei testi poetici e musicali* (ANT): per le responsabilità individuali si rimanda alla pagina relativa all'interno del sito prima menzionato. In particolare, l'edizione critica dei testi verbali di Antonello e Filippotto da Caserta è a cura di Maria Sofia Lannutti.

⁷ Cfr. Caraci Vela 2021.

considerazione in prima battuta i *corpora* delle loro composizioni, anche alla luce della tradizione manoscritta, al fine di ricavarne alcuni elementi utili a tratteggiare le loro identità. A tal riguardo, varrà la pena ribadire che, qualora l'autore del testo verbale non sia chiaramente noto – come nel caso di Giovanni Boccaccio e Franco Sacchetti, le cui opere sono state messe in musica da compositori dell'*Ars Nova* – le attribuzioni presenti nei codici musicali potranno essere riferite con certezza solo al compositore, oltretutto all'autore della musica⁸. Non si può infatti essere sicuri che l'attribuzione valga anche per il testo verbale, che, salvo diversa indicazione, va prudentemente considerato anonimo⁹.

2.1. Il corpus di Antonello da Caserta

Diversamente da Filippotto, come già si diceva, ad Antonello sono ascritti pezzi sia italiani sia francesi. I dati essenziali relativi alla tradizione manoscritta dei primi sono offerti nella tabella seguente¹⁰.

<i>incipit</i>	genere	tradizione manoscritta
<i>A piançer l'ochi mie pur mo' comença</i>	ballata	<i>Lu</i> cc. 23v-24r (<i>antonellus marot</i>) <i>PdB</i> c. Bv (<i>tonelus</i>) <i>Pis</i> c. IIr
<i>Con dogliosi martire</i>	ballata	<i>Lu</i> c. 25v (<i>antonellus</i>) <i>Mg4</i> c. 24r
<i>Dè, vogliateme oldire</i>	ballata	<i>Lu</i> c. 25r
<i>Del glorioso titol d'esto duce</i>	madrigale	<i>Lu</i> cc. 22v-23v (<i>antonellus marot de caserta</i>)
<i>Madonna, io me ramento</i>	ballata	<i>Lu</i> c. 26v (<i>antonellus</i>)
<i>Or tolta pur me sei dall'ochi mei</i>	ballata	<i>Lu</i> c. 26r (<i>marot</i>)
<i>Più chiar che 'l sol in lo mio cor lucia</i>	ballata	<i>Lu</i> cc. 24v-25r (<i>antonellus</i>) <i>Pr</i> c. 1r (<i>antonellus marotus de caserta abbas</i>)

La parte maggiore è costituita da ballate, grandi (*A piançer l'ochi mie pur mo' comença*, *Con dogliosi martire*, *Dè, vogliateme oldire*, *Madonna, io me ramento*) e minori (*Or tolta pur me sei dall'ochi mei*, *Più chiar che 'l sol in lo mio cor lucia*); completa il quadro un unico madrigale (*Del glorioso titol d'esto duce*).

⁸ Cfr. Checchi 2015.

⁹ D'altra parte, si potranno talora individuare elementi tematici, retorici e stilistici ricorrenti, tali da suggerire una continuità d'intento fra le due componenti, verbali e musicali. Ad esempio, è opinione condivisa dalla critica che Francesco Landini sia l'autore almeno di una parte dei testi da lui stesso intonati: l'ipotesi è sostenuta anche dalla relativa rarità, nel suo *corpus*, di intonazioni di testi altrui rispetto a quanto riscontrabile in altri compositori a lui contemporanei. Sul versante francese, è significativo il caso di Solage, per cui cfr. Brancato 2022.

¹⁰ Laddove presente, si riporta fra parentesi tonde la rubrica attributiva, in trascrizione semidiplomatica, dando conto dello scioglimento delle eventuali abbreviature.

Come si può vedere, solo alcuni componimenti, in modo del tutto episodico, sono caratterizzati da tradizione non unitestimoniale. Il *corpus* italiano è trådito nella sua interezza dal ‘codice Mancini’ (*LM*), antologia musicale dei primi anni del sec. XV che potrebbe essere stata compilata a Padova, raccogliendo brani musicali composti tra il 1390 e il 1408, e in seguito portata a Firenze nel 1410 e successivamente a Lucca: è possibile che nuove sezioni siano state aggiunte progressivamente, man mano che il copista principale e responsabile dell’allestimento del manoscritto si spostava, arricchendolo con ulteriori composizioni¹¹. Il codice mostra infatti legami con la corte dei Visconti a Pavia durante il regno di Giangaleazzo (1390-1401) e con quella dei Carrara a Padova, come si evince dalla presenza di diversi brani e dal numero di compositori associati a questi centri culturali¹².

Nella tabella che segue sono riportati i dati relativi ai componimenti francesi.

<i>incipit</i>	genere	tradizione manoscritta
<i>Amour m’a le cuer mis en tel martire</i>	<i>ballade</i>	<i>MoA</i> cc. 32v-33r (<i>antbonello</i>)
<i>Biauté parfaite et bonté souverainne</i>	<i>ballade</i>	<i>MoA</i> c. 13rR c. 46v ¹³
<i>Dame d’onour, c’on ne puet esprisier</i>	<i>rondeau</i>	<i>MoA</i> c. 19v (<i>antbonellus</i>)
<i>Dame d’onour, en qui tout mon cuer maint</i>	<i>ballade</i>	<i>MoA</i> c. 40v (<i>antbonello</i>)
<i>Dame zentil, en qui est ma sperance</i>	<i>rondeau</i>	<i>MoA</i> c. 38v (<i>antbonellus</i>)
<i>Du val prilless, ou pourpris de jennesse</i>	<i>ballade</i>	<i>MoA</i> c. 13v (<i>antbonello de caserta</i>) R c. 47rTo c. 5r
<i>Notés pour moi ceste ballade</i>	<i>ballade</i>	<i>MoA</i> c. 13v
<i>Tres noble dame souverainne</i>	<i>virelai</i>	<i>MoA</i> c. 28v (<i>antbonello</i>)

Vari elementi spingerebbero a collocare l’opera di Antonello da Caserta tra la fine del XIV e l’inizio del sec. XV, e comunque nell’Italia settentrionale. Le otto composizioni francesi da lui intonate sono infatti trådite dal codice *MoA*, la cui

¹¹ Sul ‘codice Mancini’ (*LM* e *Per3*), formula con cui si designa in realtà una serie di fogli sfasciocolati, in origine parte di un’antologia musicale, ad oggi raccolti secondo l’ordine stabilito da Nino Pirrotta, vedi almeno Mancini 1947, Li Gotti – Pirrotta 1949, Li Gotti – Pirrotta 1950, Nádás – Ziino 1990, Nádás – Ziino 2005.

¹² Cfr. Nádás – Ziino 1990: 34-49. Pirrotta ipotizzava che il manufatto fosse stato realizzato a Lucca tra il 1400 e il 1430, basandosi su riferimenti alla signoria di Paolo Guinigi (cfr. Li Gotti – Pirrotta 1949: 124-125). Clercx 1959, invece, sosteneva un’origine padovana, con un successivo arrivo a Lucca verso la fine del sec. XV, periodo in cui sarebbe stato aggiunto il repertorio toscano: a tal riguardo, si veda inoltre il caso di Johannes Ciconia, compositore legato alla corte dei Carrara e noto quasi esclusivamente grazie al manoscritto di Lucca, per cui cfr. Di Bacco – Nádás – Bent – Fallows 2001.

¹³ I seguenti testimoni sono riconducibili alla tradizione manoscritta di Guillaume de Machaut: *MachA* c. 196v; *MachB* c. 37r; *MachC* c. 140r; *MachD* c. 24v; *MachE* c. 9r; *MachG* c. 58v; *MachH* c. 112v; *MachM* c. 187r; *MachVg* c. 20r.

compilazione, del primo quarto del '400, è riconducibile all'ambiente pavese e in particolar modo alla figura del cardinale Pietro Filargo (l'antipapa Alessandro V). L'appartenenza al medesimo *milieu* è rafforzata da un riscontro documentario: tale «frater Antoniello de Caserta» trova menzione in un atto notarile della curia arcivescovile di Pavia¹⁴. Due ballate, in particolare, sembrano rientrare nell'orbita viscontea: *Del glorioso titol d'esto duce* inneggia all'incoronazione di Giangaleazzo Visconti, nel 1395 divenuto duca di Milano¹⁵; *Più chiar che 'l sol in lo mio cor lucia* contiene, fin dall'*incipit*, una dedica a una Lucia, in cui si è voluta ravvisare proprio Lucia Visconti, figlia di Bernabò e nipote di Giangaleazzo. Fra l'altro, un dato oggettivo della biografia di Antonello da Caserta, cioè che fosse abate, si può desumere dalla rubrica attributiva del manoscritto *Pr* relativa all'ultima ballata menzionata, che così recita: *a(ntonellus) marotus de caserta abbas*.

Degno di nota è l'appellativo *marot* (o *marotus*), peculiare anche di *Lu*, in merito al quale sono state avanzate più ipotesi. Potrebbe infatti trattarsi di un «cognome [...] forse di origine ungherese»¹⁶, il che ha portato ravvisare in Antonello «un musicista di discendenza ungherese ('Maroth'), nato a Caserta ovvero abate di Caserta, in un periodo in cui gli Anjou erano appunto anche re d'Ungheria»¹⁷; oppure di un soprannome mutuato da una varietà dell'italiano settentrionale¹⁸. D'altra parte, nella forma *marot* (e dunque in *marotus*) potrà forse ravvisarsi un originario cognome 'Marotta', peraltro assai diffuso nel Meridione¹⁹.

2.2. *Il corpus di Filippotto da Caserta*

Filippotto da Caserta è non solo compositore, ma anche teorico: a lui sono ascritti due trattati musicali, le *Regule contrapuncti* e il *Tractatus figurarum*, il secondo di controversa attribuzione (di cui si dirà oltre). È stata sostenuta l'identificazione con tale Philippus Roberti, cappellano pontificio, di cui si trova notizia nel settembre 1379²⁰. Il suo *corpus* intonato sembrerebbe descrivere un più vario percorso, non solo settentrionale, ed è costituito solo da brani in francese, nella fattispecie un *virelai*, un *rondeau* e sei *ballades*.

¹⁴ Cfr. Stone 1994: 63 (e n. 82).

¹⁵ Esemplare è l'intento celebrativo racchiuso nel doppio ritornello: «Ma questo è quel che per virtù celeste | fia novo Augusto cum triunfi e feste, | | e ça monarc' à un sceptro d'or, si 'l chiama, | perch' el dilati l'italica fama» (vv. 7-10).

¹⁶ Li Gotti – Pirrotta 1951: 134, n. 61.

¹⁷ Strohm 1989: 66.

¹⁸ Cfr. Nadas – Ziino 1990: 39, n. 58.

¹⁹ Cfr. D'Agostino 2016: 317, n. 86.

²⁰ Cfr. Günther 1964: 182, n. 68.

<i>incipit</i>	genere	tradizione manoscritta
<i>A qui Fortune est tondis ennemie</i>	<i>virelai</i>	<i>MoA</i> cc. 19v-20r (<i>m(agiste)r filipoctus</i>)
<i>De ma dolour ne puis trouver confort</i>	<i>ballade</i>	<i>Ch</i> c. 32r (<i>pb(ilip)ot(us) de ca(sert)es</i>) <i>MoA</i> c. 26v (<i>ma(gister) filipoctus de caserta</i>)
<i>En atendant souffrir m'estuet grief payne</i>	<i>ballade</i>	<i>Ch</i> c. 33v (<i>jo(banne)s galiots</i>) ²¹ <i>MoA</i> c. 20r (<i>m(agiste)r filipoctus</i>) <i>R</i> c. 84v
<i>En remirant vo douce pourtraiture</i>	<i>ballade</i>	<i>Ch</i> c. 39r (<i>pb(ilip)ot(us)</i>) <i>MoA</i> cc. 34r-35v (<i>mag(iste)r filipotus</i>) <i>R</i> c. 80v
<i>Espoir, dont tu m'as fayt partir</i>	<i>rondeau</i>	<i>Ch</i> c. 36v (<i>pb(ilipo)ct(us)</i>)
<i>Il n'est nulz homs, en ce monde vivant</i>	<i>ballade</i>	<i>Ch</i> c. 38v (<i>pb(ilip)ot(us)</i>)
<i>Par le grant senz d'Adriane la sage</i>	<i>ballade</i>	<i>Ch</i> c. 38v (<i>pb(ilip)ot(us)</i>) <i>Pit</i> cc. 125v-126r ²²
<i>Par les bons Gedeon et Sanson delivré</i>	<i>ballade</i>	<i>MoA</i> c. 31r (<i>philipoctus de caserta</i>) <i>Ch</i> c. 45v <i>To</i> c. 5v

Par les bons Gedeon et Sanson delivré, ballade forse composta a Napoli alla corte di Giovanna I, testimonia sicuramente il supporto all'antipapa Clemente VII (basti il *vers refrain*: «*par le souverayn pape qui s'apelle Clement*»²³). Difficile stabilire con certezza il luogo di composizione di *Par le grant sens d'Adriane la sage*, che potrebbe alludere all'aiuto di Luigi d'Angiò e Bernabò Visconti ricevuto da Giovanna I, impegnata a fronteggiare Carlo di Durazzo (1381)²⁴; al riguardo, si dovrà però ricordare che allo stesso Bernabò è indirizzata una ballade, *En atendant, souffrir m'estuet grief payne*, se è vero che *souffrir m'estuet* è proprio il suo motto personale²⁵. In un documento epistolare del 23 maggio 1420, redatto da Alfonso V d'Aragona a Maiorca, si menziona tale «Philippot, tenoriste nostre»²⁶. È dunque possibile

²¹ Il codice attribuisce indebitamente la ballade a Johannes Galiot, probabilmente per confusione con un altro componimento, anch'esso tramandato dal manoscritto *Ch*, a lui ascritto e contraddistinto da un *incipit* simile: *En atendant d'avoir la douce vie* (si veda *infra*, § 3). Per quanto riguarda la forma onomastica *Jo. Galiot*, come appare nelle rubriche, Reinhard Strohm ha ipotizzato – forse non a torto – che possa trattarsi di una francesizzazione del nome di Giangaleazzo Visconti: in tal caso, si tratterebbe non di un'indicazione dell'autore, bensì del patrono (cfr. Strohm 1989: 70).

²² È leggibile solo parte del v. 1: *Par le grant sens da dadriane*.

²³ Notevole è la *varia lectio*: al posto di *souverayn pape* il ms. *To* legge infatti *sonbray antipape* (vale a dire 'oscuro antipapa'). Si può inoltre osservare che, all'interno del *corpus* arsnovistico, papa Clemente VII figura come dedicatario di almeno un'altra ballade, *Courtois et sages et a tous doit plaisir*, attribuita a Egidio di Francia. Il brano è tramandato anch'esso dal manoscritto *MoA* (a c. 35r), all'interno dello stesso fascicolo, e presenta un acrostico che compone il nome CLEMENS.

²⁴ Dà questa lettura Strohm 1993: 59.

²⁵ Lo stemma è costituito da un leopardo circondato da fiamme, con un rotolo su cui è scritto, per l'appunto, *souffrir m'estuet*: il motto è leggibile nel *RIALFrI*.

²⁶ Riporto il documento da Wilkins 1964, al cui contributo si rimanda: «Al feel conseller nostre Miçer P. Beget, Batle general del Principal de Cathalunya: Batle general. Com nòs per servir de la nostra Capella haiam de gran necessare en Philippot, tenorista nostre, manam-vos que de continent haiats

che, al servizio della Corona d'Aragona, Filippotto possa essersi poi spostato a Napoli (e magari a Caserta).

3. *Il contesto: la cultura francese della Pavia viscontea*

Pavia, dopo la conquista da parte di Galeazzo II, diviene a tutti gli effetti il centro culturale per eccellenza dell'area lombarda. Giangaleazzo vi si trasferisce in modo stabile e rende la città un polo imprescindibile: l'Università, fondata nel 1361 (con diploma dell'imperatore Carlo VI), è sostenuta in modo fermo dal *Conte di Virtù*. Nulla si sa sui lettori di Musica, ma due importanti figure sono comunque legate all'ambito universitario, cioè Johannes de Janua, lettore di Logica e polifonista (di cui possiamo leggere due composizioni, testimoniate proprio da *MoA*), e il già citato Pietro Filargo.

A differenza di Antonello, la presenza di Filippotto a Pavia, come si è visto, non si può ritenere del tutto sicura, per quanto sia difficile non credere che, pur in modi diversi, sia potuto entrare nell'orbita viscontea (certo assieme ad altri compositori, come Matteo da Perugia e Johannes Ciconia)²⁷. Nel caso di Filippotto, l'assenza di precisi riscontri documentari solleva dubbi riguardo alla sua effettiva presenza nella città viscontea; tuttavia, è opportuno ribadire che la sua inclusione nel canone di *MoA* non è e non può essere considerata un fatto casuale. Per riprendere le parole di Caraci Vela:

it is difficult to deny that the Frenchifying repertoire of *ModA* testifies to the existence of a coherent and characteristic compositional taste, whose points of reference are recognisable in the theoretico-musical, literary and iconographic context of Visconti culture between the age of Galeazzo II and the first years of Filippo Maria. This musical-poetic repertoire must have been appreciated and enjoyed, for it was then selected and carefully collected into the central body of a large and complex manuscript. This codex was not rapidly prepared for a specific historical event, but rather was more likely produced as a result of a process of "physiological sedimentation" within an environment permeated with French-oriented culture and complex international relations²⁸.

lo dit Philippot, e ab les millors e pus persuasives paraules e maneres que poretz, façats recullir en la nau d'en Pisa, o altra fusta pus presta sin atrobarets, e traumetrel a nòs. E si per ventura ell recusava recullir-se per grat, aquell ne forçets. E an aço, donats aquella diligència que de vòs confiam, significants-vos que del contrari nos deserviriéts» (ivi: 87).

²⁷ Dubbiosa sembra, ad esempio, Plumley 1999: 338, n. 67: «it seems unlikely that Ciconia and Philippus overlapped at the Visconti court, assuming that Philippus was ever there»; secondo la studiosa, in particolare, «[w]hile the courts of Aragon and Milan were doubtless significant as centres of patronage for French culture, the central role that was surely played by the French royal and princely courts at this time and, in particular, by that of Avignon should not be underestimated» (ivi: 360-361).

²⁸ Caraci Vela 2021: 34.

La cultura francese era infatti *à la page* nella Pavia viscontea: a testimoniarlo, fra le altre cose, sono anche due preziosi codici di materia arturiana, copiati per Bernabò, e che ci consegnano rispettivamente il *Lancelot* e il *Guiron le courtois*²⁹. Quanto all'orizzonte arsnovistico, in particolare, andrà pure segnalato *NL*, un codice copiato a Pavia nel 1391 da tale «Frater G. de Anglia» (come si legge a c. 6v) e attualmente conservato alla Newberry Library di Chicago, contenente una serie di trattati musicali, sia francesi (Muris e Vitry) sia italiani (Marchetto da Padova), fra cui campeggia *Tractatus figurarum*, lì attribuito a *Magister Philippoctus Andrae* (che sarà però da indentificare verosimilmente con il nostro Filippotto da Caserta)³⁰; quanto all'*ars subtilior*, rispondente al gusto transalpino certamente più ricercato, nel codice è proposto, significativamente, il celebre *virelai* di Senleches *La harpe de mélodie*, con memorabile illustrazione metaletteraria³¹. Alla Pavia viscontea potrà certamente ascriversi pure un piccolo canzoniere serbato dal codice Firenze, BNC, n.a. 1031, già edito da Gianfranco Contini: si tratta di un «gruppetto di poesie francesi del genere popolareggiante»³² copiato di seguito ad alcuni Statuti pavesi del 1360 da «mani di non molto posteriori»³³.

Quali considerazioni si possono allora ricavare, nell'insieme, dalle composizioni francesi di Antonello e Filippotto da Caserta? Tale repertorio sembrerebbe rientrare a pieno titolo nel filone della già menzionata *ars subtilior*: i brani presentano infatti una rimarchevole complessità e raffinatezza ritmica, risultando peraltro assai difficili dal punto di vista esecutivo (l'interpretazione complessiva del fenomeno non è comunque esente da asperità, se è vero che il linguaggio della musica è anche volto a rappresentare l'ordine del mondo).

Ora, le scelte musicali di Filippotto, in particolare, paiono chiaramente riconoscibili: basti dire che le sue ballate sono connotate da un motivo peculiare, individuabile nell'attacco, il che va a costituire una sorta di *sphragis* (il motivo è ripreso, come omaggio, anche da altri compositori)³⁴. L'intertestualità, specie in *incipit*, è però spesso estesa alle componenti verbali: emblematica in tal senso la *ballade En attendant souffrir m'estuet grief payne*. Come già si diceva, *souffrir m'estuet* è il motto personale di Bernabò Visconti, motto che, non a caso, si rinviene anche

²⁹ Rispettivamente Paris, BnF, fr. 343 e n.a. fr. 5243.

³⁰ Sull'attribuzione cfr. Di Bacco 2009: 363-364.

³¹ Con la contrapposizione fra *subtilitas* e *dulcedo*, Pirrotta 1948 intendeva distinguere due principali categorie estetiche che caratterizzavano la musica medievale: da un lato la dolcezza, la gradevolezza e l'espressione emotiva; dall'altro, un approccio intellettuale e astratto, connotato da costruzioni ritmiche e notazionali complesse, ispirate a un'estetica simbolica e geometrica. Va chiarito che nella trattatistica musicale il termine *subtilitas* è però spesso riconducibile ai significati di 'precisione' e 'chiarezza': cfr. Stone 1996: 4-5.

³² Contini 2007 [1963]: 1061.

³³ *Ibid.*

³⁴ Cfr. Caraci Vela 2021: 39 (anche per la bibliografia pregressa).

nel madrigale trilingue *La fiera testa* (intonato da Bartolino da Padova e Niccolò del Preposto), e nella ballata bilingue *Sofrir m'estuet* di Paolo da Firenze; degna di nota, nella riproposizione iniziale del motto visconteo, è *Souffrir m'estoyt sans fere nul semblant* del già menzionato ms. Firenze, BNC, n.a. 1031³⁵. Non solo, però: il sintagma *en attendant*, in *incipit*, si rinviene anche nel *rondeau* *En attendant d'avoir la douce vie*, attribuito a Johannes Galiot, e nella *ballade* intonata da Senleches *En attendant, Esperance conforte*; è stato mostrato come la rete di intertestualità trovi estensione nelle *ballades* *Comme le cerf la fontaine desire* e *Le sault perilleux a l'aventure prins*, la prima anonima e la seconda assegnata a Johannes Galiot, e nel *virelai* di Johannes Ciconia *Sus la fontayne, en remirant*, ove ricorre l'immagine di una fontana, così come in *En attendant souffrir m'estuet grief payne* di Filippotto³⁶.

Le composizioni di Filippotto, per quanto limitate nel numero e non molto testimoniate dalla tradizione manoscritta a noi giunta, sembrano però costituire, come si è avuto modo di osservare, un punto di riferimento imprescindibile per la produzione coeva. Non mi pare secondario un altro aspetto. Visto l'alto profilo pubblico di Filippotto, l'obbedienza all'antipapa Clemente VII, espressa chiaramente nella *ballade* politica *Par les bons Gedeon et Sanson delivré*, non sarà leggibile come una semplice presa di posizione personale: il componimento, fuori di dubbio, costituisce un chiaro esempio di poesia politica. Ma, com'è noto, ogni espressione di cultura (soprattutto se ben inquadrabile in progetti di più ampio respiro, come alcuni manoscritti musicali dell'*Ars Nova*, fra cui, certamente, *MoA*), è essa stessa manifestazione tangibile di un pensiero politico. In tal senso, anche la scelta di intonare testi con evidenti richiami alla tradizione letteraria precedente – tra cui spicca il *Roman de la Rose* – appare chiaramente programmatica³⁷. Il repertorio di Filippotto giunto fino a noi, interamente in lingua francese, incor-

³⁵ Se ne riporta di seguito il testo dall'ed. Contini 2007 [1963]: «Souffrir m'estoyt sans fere nul semblant | ço qu'au cuer ay dollor, quele que soyt, | sy m'ensousy du dous esbatement | qu'avoir soloie: ensy convient qu'i soyt. || Puis que, pucelle, vous tenés coiemant | pour felom mesdixam fere crever d'anvie, | mes nepourtant j'aime tres leamant | cele par son plexir qui sustenge ma vie, | sy la supli du cuer entieremant | que dou gref mau que sofre sans reetret | par la douçor my dont aligemant, | on l'amor pri qu'en bref a lé me trest» (ivi: 1079). Come si può vedere, «[g]li emistichi interni sono passibili della variante femminile» (ivi: 1080).

³⁶ Basti, a titolo esemplificativo, il seguente riscontro: *Le sault perilleux a l'aventure prins*, v. 4 «par les ruisseles qui la font leur demainne»; *En attendant souffrir m'estuet grief payne*, v. 8 «Les granz ruisseiaus, que la font leur demainne». Sul rapporto di intertestualità dei componimenti menzionati cfr. da ultimo Lannutti 2021.

³⁷ Cfr. *En remirant vo douce pourtraiture*, vv. 8-9 «He, bel Aceuil, ou je prens noureture, | vo cuer vueilliez de m'amor alumer!» e *De ma dolour ne puis trouver confort*, vv. 8-10 «He, dous reguart, tu m'as mis a la mort, | car contre moy sont tuit, mi adversaire, | Deduit, Soulas, Playsance et Deport»; *Fortune* trova menzione in *A qui Fortune est toudis ennemie*, v. 1, e *Il n'est nulz homs, en ce monde vivant*, v. 11.

pora inoltre i tratti caratteristici della lirica amorosa, attestando, sotto questo profilo, una marcata consonanza con modelli già ampiamente codificati.

Il repertorio di Antonello, che è invece bilingue, sembra muoversi fra due matrici diverse, la cui dialettica ci permette forse di leggere in controluce alcune tendenze musicali. Le composizioni italiane sembrano infatti essere riconducibili a un gusto a sé, che Pirrotta ha definito «semipopolare o pseudopopolare»³⁸. Ma si può anche forse vedere in Antonello un attento e fine interprete delle novità transalpine, da un lato, e un compositore volto al recupero di una linea rispettosa della tradizione più propriamente peninsulare, dall'altro (un canone dei compositori italiani più importanti si può leggere, ad esempio, nel codice *Sq*).

Sul versante francese, in particolare, alcune scelte di Antonello paiono francamente programmatiche, come la volontà di intonare nuovamente una *ballade* di Guillaume de Machaut, *Biauté parfaite et bonté souverainne*: la nuova veste musicale, fra l'altro, sembrerebbe contenere alcuni rimandi alla *ballade* di Filippotto *De ma douleur ne puis trouver confort*³⁹. Nell'insieme, i testi delle composizioni francesi di Antonello sembrano essere funzionali a un ambiente di corte avvezzo a composizioni di gusto ricercato. In *Notés pour moi ceste ballade*, ad esempio, l'io lirico è femminile⁴⁰: è infatti la dama stessa a rivolgersi al suo «tres doux ami gracieus» (v. 2). Frequente, anche per Antonello, è il ricorso all'arte allusiva: nel *refrain* del *rondeau Dame d'onour, en qui tout mon cuer maynt*, secondo Anne Stone si possono trovare riferimenti intertestuali e soprattutto musicali a *Par maintes foyz ay oï recorder, virelai* di Vaillant (a cui andranno aggiunte le similitudini, quanto a *mensura*, con *En nul estat n'a si grant fermeté, ballade* di Goscalch)⁴¹.

Vale la pena però rimarcare che, per il repertorio polifonico profano e, in particolare, per quello riconducibile all'orizzonte visconteo, la coscienza di un gioco allusivo fra i componimenti sembrerebbe emergere anche dalla compilazione stessa di alcuni codici: l'ordine di alcuni brani, cioè, non sembra casuale. Un esempio particolarmente significativo, sempre all'interno di *MoA*, è offerto dalla *ballade Ma douce amour, je me doy bien complaindre* di Hasprois e dal *virelai Ma douce amour et ma sperance* di Johannes de Janua, che compaiono in due carte adiacenti. Il componimento di Hasprois, in particolare, presenta al v. 7 («quant je ne voy la gente pourtraiture») un'espressione che richiama da vicino l'*incipit* di una *ballade* di Filippotto (*En remirant vo douce pourtraiture*), trascritta poco oltre, sempre nella medesima sezione del manoscritto⁴².

³⁸ Pirrotta 1984 [1970]: 193. Lo studioso ha pertanto datato successivamente tali opere rispetto a quelle francesi.

³⁹ Cfr. Persico 2015.

⁴⁰ La possibilità è prevista dal *grand chant courtois*, anche se di certo minoritaria, e già sfruttata nel dialogo polifonico dei mottetti dell'*Ars Antiqua*.

⁴¹ Cfr. Stone 2005: 79.

⁴² Cfr. Caraci Vela 2021: 31.

4. *Questioni di metrica e di lingua*

Quanto ai componimenti francesi di Antonello e Filippotto, il versante metrico sembra offrire alcuni punti d'interesse. Innanzitutto varrà la pena considerare le cadenze: nel *corpus* francese di Antonello le uscite parossitone si riscontrano in 7 componimenti per 46 versi, quelle ossitone in 8 componimenti per 32 versi; nel *corpus* intonato di Filippotto, invece, le uscite parossitone si riscontrano in 5 componimenti per 49 versi, quelle ossitone in 7 componimenti per 90 versi. Ora, la poesia arsnovistica francese, nel suo complesso, mostra, come ci si potrebbe aspettare, una buona preponderanza di ossitonia a scapito della parossitonia. La proporzione è in linea con il repertorio di Filippotto: è disattesa invece da Antonello, che mostra di prediligere la cadenza parossitona, tipicamente italiana, anche per il repertorio francese.

Con particolare riferimento al *corpus* di Antonello da Caserta, sembrano a mio avviso sussistere alcuni casi di interferenza, pur limitati, fra la prosodia italiana e quella francese. Ad esempio, sospetto che, in qualche modo, il profilo ritmico di versi francesi – pienamente accettabili in quel contesto linguistico – possa avere influito su alcune scelte dei versi italiani intonati da Antonello stesso. È questo il caso della ballata *Più chiar che 'l sol in lo mio cor lucia*, di cui, per chiarezza espositiva, si riporta di seguito il testo.

Più chiar che 'l sol in lo mio cor LUCIA
la figura de vui, madonna mia.

Con tanta beltà vui pose natura,
che lo mio core è tutto sfamiçato
et arde çorno e notte, e mia fortuna 5
non vol ch'un po' da vui io sia aittato,
ma sempre el vostro cor crudo e spietato
sta inverso mi, non ça per mia folia.

Però prego che umile e graciososa
vui siate alquanto, poi che 'l vero Dio 10
v'à facta tanto bella e vertüosa,
che al mondo non à par quel volto pio,
se non che inverso mi troppo è zudio
in darne pena con fortuna ria.

Si tratta di una ballata minore, con schema metrico 10'z 10'z; 10'a 10'b, 10'a 10'b; 10'b 10'z⁴³. Si nota una rima imperfetta (assonanza) ai vv. 3 : 5 e una rima inclusiva ai vv. 10 : 13. Per quanto riguarda l'analisi del ritmo del testo verbale, è necessaria una piccola premessa. In questa ballata, ad esempio, direttamente sottoposti alla

⁴³ Censita in Pagnotta 1995, *s.n.* 111: 165.

notazione musicale sono i versi della ripresa (vv. 1-2), ma non quelli della volta (vv. 7-8), oppure i versi della prima mutazione (vv. 3-4), ma non quelli della seconda (vv. 5-6). In linea generale, estendibile cioè ad altri generi dell'*Ars Nova*, è difficile pensare che un compositore potesse riservare la medesima attenzione, in merito al profilo accentuativo, sia ai versi direttamente sottoposti alla musica sia a quelli non direttamente sottoposti (ma che però hanno la medesima intonazione dei primi). Inoltre, gli ultimi sono spesso trascritti in una porzione diversa del manoscritto: ciò vale, nel nostro caso, anche per la seconda strofa (vv. 9-14)⁴⁴.

Torniamo alla scansione metrica della ballata. L'inizio della prima mutazione presenta infatti uno schema di 2^a 5^a 7^a 10^a (v. 3: «Con tanta beltà vui pose natura»⁴⁵). Gli altri versi intonati sulla medesima melodia (vv. 5, 9 e 11) hanno andamenti canonici e pressoché congruenti (rispettivamente 2^a 4^a 6^a 10^a, 2^a 3^a 6^a 10^a e 2^a 4^a 6^a 10^a). Ora, *ictus* di quinta sono affatto rari e di norma evitati negli endecasillabi intonati dell'*Ars Nova*, ove si tende, con una certa regolarità, a valorizzare piuttosto almeno una delle due posizioni sillabiche adiacenti, cioè la quarta e/o la sesta. Il profilo del testo musicale di *Lu* è in piena consonanza con l'andamento accentuativo del v. 3, direttamente sottoposto alla musica: l'intonazione fornisce così una chiave di lettura ritmica del verso, che con ogni probabilità doveva corrispondere all'intento del compositore. Il fatto è tanto più curioso se si considera che il profilo accentuativo di 2^a 5^a 7^a 10^a, almeno nell'*Ars Nova* italiana, non è molto diffuso, e altrove non sembra mai trovare piena corrispondenza con gli accenti musicali, che tendono a smorzare proprio l'*ictus* sulla quinta posizione⁴⁶.

A ben vedere, la scansione 2^a 5^a 7^a 10^a è però molto diffusa in ambito francese⁴⁷. Non si può pertanto escludere, almeno in questo caso, che proprio l'abitudine

⁴⁴ La seconda strofa è tradata solo da *Lu*, non da *Pr*.

⁴⁵ La lezione è quella di *Lu*. *Pr* legge invece: *con tanta beltate ve pose ve pose natura con tanta beltate ve pose natura*, con ripetizioni di parti del verso utili all'esecuzione musicale (su questo fenomeno cfr. Ziino 1984).

⁴⁶ Sono direttamente sottoposti alla musica, ad esempio, Donato da Cascia, *Faccia chi dé, se'l pò, che passa l'ora*, v. 7 «Et mentre che noi passiam, et no il tempo» e Jacopo da Bologna, *Tanto che siat' acquistati nel giusto*, v. 8 «ché sempre non dur' amor di signore». In entrambi i casi, il modulo 2^a 5^a 7^a 10^a non trova riscontro nell'articolazione musicale, che invece valorizza la sesta posizione anziché la settima, con una potenziale sistole rispettivamente su *passiam* e *amor*. Non sono invece direttamente sottoposti alla musica i versi seguenti, sempre di scansione 2^a 5^a 7^a 10^a: Ciconia, *Dolçe fortuna, ormai rendime paçe*, v. 7 «veçendo mancar le dolçe promesse», Grazioso da Padova, *Alta regina de virtute ornata*, v. 11 «ché perder il tempo e nulla acquistare» e v. 14 e «ch'altra ca te non sia consolata», nonché Nicolò del Preposto, *Tal sotto l'acqua pesca*, v. 7 «c'alcun non si pente mai per tacere».

⁴⁷ Bastino, solo a titolo esemplificativo, Goschalch, *En nul estat n'a si grant fermeté*, v. 3 «car soyt que jonesse, force et beauté»; Jo. Suzoy, *Pictagoras, Jabol et Orphëus*, v. 3 «selonc l'escripture molt pourvëus»; fra gli anonimi, *Amis, de tant que vous avès desir*, v. 11 «et estre, pour vrays amors porsuir»;

a tale schema del *décasyllabe*, maturata sul repertorio francese (che di certo Antonello ben conosceva), possa aver contribuito a fare percepire come pienamente accettabile un modello versale che, nell'endecasillabo italiano, risulta quantomeno eterodosso.

O, ancora, sempre in Antonello si può trovare una contiguità di accenti di 4^a e 5^a: *A piançer l'ochi mie pur mo' comença*, v. 4 «per bene amar, açà tal penetença» (in particolare, il secondo emistichio inizia con un *ictus*). Simili soluzioni, sul piano del testo verbale, si riscontrano ad esempio nel *corpus* francese di Filippotto: *En remirant vo douce pourtraiture*, v. 20 «De triste cuer dire puis en plourant» e *Il n'est nulz homs, en ce monde vivant*, vv. 9-10 «trouver ne puis port ou puisse passer, | tant fort me va nuit et jorn guerriant». In tutti e tre i versi riportati, ed è significativo, la quinta posizione è sempre valorizzata sul piano ritmico della musica, o per posizione forte all'interno della griglia mensurale o per la presenza di un melisma.

Inoltre, in merito alle consuetudini compositive, lo stretto rapporto fra la *pars* testuale italiana e quella francese del *corpus* intonato da Antonello sembra emergere anche in virtù di precise corrispondenze: di lessico «a l'Amor piacque, a cui fui soçetto, | farme sentir amorosi martiri», «Amour m'a le cuer mis en tel martire»⁴⁸; oppure di costruito: «Dolçe donna çentil, porai soffrire», «Dame d'onour, c'on ne puet esprixier»⁴⁹. Per quanto l'autorialità letteraria dei testi intonati sia soltanto a volte estendibile a quella del compositore stesso (che poteva comunque esercitare una forma di controllo sul testo verbale, a vari livelli), la tipologia di riscontri poc'anzi menzionata sembra comune ai *corpora* di altri polifonisti (a possibile conferma di un *modus operandi* condiviso). In Paolo da Firenze, compositore che come Antonello si muove all'interno di un *corpus* bilingue, per quanto fortemente sbilanciato sull'italiano, si rinviene il parallelo seguente: «Così mi trovo, lasso, in gran dolore», «je fort languis, conjoye en grant doulour»⁵⁰. Insomma, molto spesso i compositori sembrano avere una precisa contezza del materiale letterario da loro intonato, a prescindere dalla lingua.

Per ritornare al *corpus* in esame, quanto al dato linguistico si segnala, talora, l'adozione di forme di buona frequenza nel *corpus* franco-italiano. Ad esempio, al v. 18 di *En atendant, souffrir m'estuet grief payne* di Filippotto troviamo la forma *noit* per *nuit*. Si tratta, così mi sembra, di un impiego del tutto episodico di forme riconducibili alla *scripta* franco-italiana (come altrove riscontrabile nei *corpora* intonati da altri compositori, ad esempio Matteo da Perugia)⁵¹. Siamo però ben

Dame vailans de pris et de valour, v. 11 «fontaine en qui sens habonde en vigor»; *Dolour me tient, par ma foy, a bon droit*, v. 8 «quant elle n'a mais que fayre de my»; *Las! Quant je pans le bianuté de m'amour*, v. 9 «Avant languiray de deuil et tristour». L'elenco completo delle occorrenze, troppo esteso per essere qui riportato nella sua interezza, si ricava dalle risultanze dell'ANS.

⁴⁸ *A piançer l'ochi mie pur mo' comença*, vv. 7-8 e *Amour m'a le cuer mis en tel martire*, v. 1.

⁴⁹ *Or tolia pur me sei da l'ochi mei*, v. 5 e *Dame d'onour, c'on ne puet esprixier*, v. 1.

⁵⁰ *Or sie che può, com' a vo' piace sia*, v. 8 e *Sofrir m'estuet, et plus non puis durer*, v. 3.

⁵¹ Cfr. *Onques dame n'ameray*, v. 22 «spoire qui m'agree de rien», ove si legge *spoire*, che è forma priva di prostesi.

lontani, ed è significativo, da un uso sistematico di una lingua ibrida, come si può trovare in R₁, manoscritto musicale settentrionale che conserva componimenti particolarmente antichi dell'*Ars Nova* italiana. Basti, uno su tutti, l'esempio di un anonimo madrigale pluristrofico, *L'antico Iopiter, fra sette stelle*, i cui versi francesi presentano un grado più marcato di interferenza con l'italiano.

L'antico Iopiter, fra sette stelle,
che tout jor vont intor a tramontaine,
som spirt a mis et s'amisté sovraïne.

I'llor aspetti son trini et sestille.

Doe donne, poi, çentile e molto belle
seoir ce vi sor les poles fermés,
cantant: «Chi ame bien doit estre amés!».

5

Così finì suo canto in piana voce.

Non poche sono qui le forme chiaramente riconducibili alla *scripta* franco-italiana: *che, jor, intor* (v. 2); *spirt* (v. 3); *sor* (v. 6); *Cbi, cantant* (v. 7)⁵².

5. Conclusioni

Per tornare ai nostri compositori, Nino Pirrotta aveva pensato, almeno inizialmente, a una possibile connessione con la cosiddetta “scuola napoletana”⁵³. Com'è noto, l'Archivio Angioino fu distrutto nel settembre del 1943, dunque non è possibile fornire prove documentarie. Va detto, tuttavia, che possediamo qualche indizio sulla presenza di una cultura musicale, almeno al tempo di Roberto d'Angiò: ad esempio, Giovanni Boccaccio, nel capitolo quinto della sua *Elegia di Madonna Fiammetta*, composta a Firenze nel 1343, tratteggia una scena di festa nella vita dell'aristocrazia napoletana, con menzione di una musica di stampo cortese e d'argomento amoroso⁵⁴; Bernardino Scardeone, inoltre, nel suo *De antiquitate urbis Patavii et claris civibus Patavinis* (1560) ci informa di come Marchetto da Padova avesse avviato proprio lo stesso Roberto d'Angiò all'arte del canto⁵⁵.

⁵² Non è dissimile il caso del madrigale bilingue, sempre con alternanza di versi italiani e francesi, *Ogni dilecto e ogni bel piacere*, intonato da Maestro Piero: per prospettiva più ampia cfr. anche Gallo 1978.

⁵³ Cfr. Pirrotta 1946: 35-36. Sulla questione, cfr. però Vivarelli 2007.

⁵⁴ Così il passo: «quivi i marini liti e graziosi giardini e ciascun'altra parte sempre di varie feste, di nuovi giuochi, di bellissime danze, d'infiniti strumenti, d'amorose canzoni, così da giovini come da donne fatti, sonati e cantate risuonano» (Boccaccio, *Elegia di Madonna Fiammetta*: v, 17).

⁵⁵ «Ornavit ergo hac tam celebri arte patriam, atque Italiam fere primus Marchetus, cognomento Paduanus, doctissimus philosophus, simul et Musicus: qui sua aetate de Musica primus, in eo

Non si ha certezza di una possibile formazione comune, all'interno di uno stesso ambiente di origine, per Antonello e Filippotto: al netto di ciò, come si è visto, i *corpora* francesi da loro intonati, pur in modo diverso, sembrano comunque ben funzionali alle strategie di propaganda, produzione della cultura e mantenimento del potere esercitate all'interno dello stato visconteo.

La scelta di intonare testi in francese andrà collocata nel più ampio quadro dello Scisma d'Occidente (1378-1418): anche, forse, nella volontà di prendere il possesso di una lingua e di un linguaggio musicale altrui (per converso, alcune composizioni arsnovistiche del secondo quarto del Trecento, come leggibili nel codice *R_s*, sembrano mantenere una più estesa e pacifica contaminazione linguistica). In questo panorama, la seconda veste musicale data alla *ballade* di Guillaume de Machaut, *Biauté parfaite et bonté souverainne*, non può che essere ritenuta una scelta esibita (di riappropriazione di un repertorio, se vogliamo). D'altra parte, per le opere dell'*Ars Nova* la dialettica fra Italia e Francia non si può risolvere esclusivamente nella questione della lingua, giacché va a toccare – su un piano parallelo e compresente – il linguaggio della polifonia, nei suoi modi e nelle sue forme: per questo *corpus*, la già evocata prospettiva di studio franco-italiana andrà senz'altro estesa anche alle componenti musicali.

Bibliografia

I. Manoscritti

Cambridge CCC ms. Ferrell-Vogüé	Corpus Christi College	James F. and Elizabeth J. Ferrell Collection, ms. Ferrell-Vogüé
Chantilly BAC 564 (<i>Cb</i>)	Bibliothèque et Archive du Château	564
Chicago NL Case ms. 54.1 (<i>NL</i>)	Newberry Library	Case ms. 54.1
Città del Vaticano BAV Ross. 215 (<i>R_s</i>)	Biblioteca Apostolica Vaticana	Rossi 215

modulandi genere, quod Enharmanium dici audio, praecepta generalia dedisse perhibetur. Quare cum illis temporibus magni nominis esset, et doctissimus in ea re a cunctis haberetur, invitatus a Ruberto, inclyto Siciliae rege, qui doctissimos quosque ea tempestate fovebat. Neapolim profectus est, ibidemque in eius aula multa cum laude versatus. Scripsit interim De praeceptis artis Musicae mensurate librum, quem Pomarium nominavit: in cuius principio ita legitur: Principi domino Ruberto Dei gratia Hierusalem et Siciliae regi, Marchetus de Padua humilem recommendationem. Scripsit etiam praeclarum opus alterum, quod inscripsit: Lucidarium in arte Musica valde celebre. Item pleraque alia, quae ab impressoribus divulgata, ubique leguntur. Fuit is igitur apud Rubertum, ut Timotheus olim apud Alexandrum: qui remittere et excitare norat regis affectus, prout variare cantum, vocisque modos sibi placebat» (Scardeone, *De antiquitate urbis Patavii*: 262).

Firenze BML Med. Pal. 87 (<i>Sq</i>)	Biblioteca Medicea Laurenziana	Mediceo Palatino 87
Firenze BNC Magl. VII.1078	Biblioteca Nazionale Centrale	Magliabechiano VII.1078
Firenze BNC n.a. 1031	Biblioteca Nazionale Centrale	nuovi acquisti 1031
Firenze BNC Panc. 26 (<i>Fp</i>)	Biblioteca Nazionale Centrale	Panciaticchiano 26
Lucca AS ms. 184 (<i>Lu</i>)	Archivio di Stato	ms. 184
Modena BEU lat. 568 [<i>olim</i> α.M.5.24] (<i>MoA</i>)	Biblioteca Estense Universitaria	latino 568
Padova BU 1115 (<i>PdB</i>)	Biblioteca Universitaria	1115
Paris BnF fr. 343	Bibliothèque nationale de France	français 343
Paris BnF fr. 843 (<i>MachM</i>)	Bibliothèque nationale de France	français 843
Paris BnF fr. 881 (<i>MachH</i>)	Bibliothèque nationale de France	français 881
Paris BnF fr. 1584 (<i>MachA</i>)	Bibliothèque nationale de France	français 1584
Paris BnF fr. 1585 (<i>MachB</i>)	Bibliothèque nationale de France	français 1585
Paris BnF fr. 1586 (<i>MachC</i>)	Bibliothèque nationale de France	français 1586
Paris BnF fr. 1587 (<i>MachD</i>)	Bibliothèque nationale de France	français 1587
Paris BnF fr. 9221 (<i>MachE</i>)	Bibliothèque nationale de France	français 9221
Paris BnF fr. 22546 (<i>MachG</i>)	Bibliothèque nationale de France	français 22546
Paris BnF it. 568 (<i>Pit</i>)	Bibliothèque nationale de France	italien 568
Paris BnF n.a. fr. 5243	Bibliothèque nationale de France	nouvelles acquisitions françaises 5243
Paris BnF n.a. fr. 6771 (<i>R</i>)	Bibliothèque nationale de France	nouvelles acquisitions françaises 6771
Parma AS arm. B, busta n. 75, no. 26 (<i>Pr</i>)	Archivio di Stato	armadio B, busta n. 75, no. 26
Perugia BCA 3065 (<i>Per3</i>)	Biblioteca Comunale Augusta	3065
Pistoia AC Bibliotheca musicalis B.3 n.5 (<i>Pis</i>)	Archivio Capitolare	Bibliotheca musicalis B.3 n.5
Torino BNU T.III.2 (<i>To</i>)	Biblioteca Nazionale Universitaria	T.III.2

II. Opere

ANT

Corpus dei testi poetici e musicali (ANT), *ArsNova Database*, a cura di Maria Sofia Lannutti, <https://mirabileweb.it/arsnova/ant/home> [cons. 7. II. 2025].

Contini 2007 [1963]

Gianfranco Contini, *Poesie francesi dalla Pavia viscontea*, in *Studi in onore di Carlo Pellegrini*, 2 voll., Torino, Società Editrice Internazionale, 1963 («Biblioteca di studi francesi», 2), vol. I, pp. 61-80; poi in Id., *Frammenti di Filologia romanza. Scritti di ecdotica e linguistica (1932-1989)*, a cura di Giancarlo Breschi, 2 voll., Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2007 («Archivio romanzo», 11), vol. II, pp. 1061-1086.

Boccaccio, *Elegia di Madonna Fiammetta*

Giovanni Boccaccio, *Elegia di Madonna Fiammetta*, a cura di Franca Ageno, Paris, Tallone, 1954.

Le composizioni francesi di Filippotto e Antonello da Caserta (ed. Vivarelli)

Carla Vivarelli, *Le composizioni francesi di Filippotto e Antonello da Caserta tradite nel Codice Estense α.M.5.24*, Pisa, Edizioni ETS, 2005 («Diverse voci», 6).

Scardeone, *De antiquitate urbis Patavii*

Bernardino Scardeone, *De antiquitate urbis Patavii et claris civibus patavinis*, Basilea, Nikolaus Episcopius, 1560.

III. Studi e strumenti

Alberni – Calvia – Lannutti 2021

Polyphonic Voices: Poetic and Musical Dialogues in the European Ars Nova, edited by Anna Alberni, Antonio Calvia, Maria Sofia Lannutti, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2021 («La tradizione musicale. Studi e testi», 22), pp. 3-43.

Baumann 2019

Dorothea Baumann, *Anthonello de Caserta, A. Marotus*, in *MGG Online*, dir. Laurenz Lütteken, 2016-, pubblicato in rete 2019, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/373428> [cons. 28. I. 2025].

Brancato 2022

Vittoria Brancato, *Alcune osservazioni sui testi intonati da Solage*, in «Medioevo romanzo», 46 (2022), pp. 241-264.

Caraci Vela 2021

Maria Caraci Vela, «*Pavia viscontea*»: *Power and Music*, in Alberni – Calvia – Lannutti 2021, pp. 3-43.

Checchi 2015

Davide Checchi, *I versi della musica: il problema dell'autorialità letteraria nel repertorio dell'«Ars nova» italiana*, in *Musica e poesia nel Trecento italiano. Verso una nuova edizione critica dell'«Ars nova»*, a cura di Antonio Calvia, Maria Sofia Lannutti, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2015 («La tradizione musicale. Studi e testi», 16), pp. 19-43.

Checchi 2018

Davide Checchi, *La lingua dei testi settentrionali dell'Ars nova italiana: koinè e tradizione manoscritta*, in *Atti del XXVIII Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia Romanza* (Roma 18-23 luglio 2016), a cura di Roberto Antonelli, Martin Glessgen, Paul Videsott, 2 voll., Strasbourg, Société de Linguistique Romane-Éditions de linguistique et de philologie, 2018 («Bibliothèque de Linguistique Romane», 15), vol. II, pp. 1098-1110.

Clercx 1959

Suzanne Clercx, *Johannes Ciconia et la chronologie des mss. italiens, Mod. 568 et Lucca (Mn)*, in *Les colloques de Wegimont II (1955). L'ars nova: recueil d'études sur la musique du XIV^e siècle*, Paris, Société d'édition Les Belles Lettres, 1959, pp. 110-130.

D'Agostino 2016

Gianluca D'Agostino, *Transitional forms, conservative tendencies, Florentine pride and classical echoes in the Italian poetry set to music in the first half of the 15th century*, in «Studi musicali», n.s. 7/2 (2016), pp. 287-369.

Di Bacco – Nádás – Bent – Fallows 2001

Giuliano Di Bacco, John Nádás, Margaret Bent, David Fallows, *Ciconia, Johannes*, in *Grove Music Online*, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40689> [cons. 5. V. 2025].

Di Bacco 2009

Giuliano Di Bacco, *Original and Borrowed, Authorship and Authority. Remarks on the Circulation of Philipoctus de Caserta's Theoretical Legacy*, in *A Late Medieval Songbook and its Context. New Perspectives on the Chantilly Codex (Bibliothèque du Château de Chantilly, Ms. 564)*, edited by Yolanda Plumley, Anne Stone, Turnhout, Brepols, 2009 («Epitome musical»), pp. 329-364.

Gallo 1978

F[ranco] Alberto Gallo, *Bilinguismo poetico e bilinguismo musicale nel madrigale trecentesco*, in *L'Ars Nova Italiana del Trecento IV. Atti del 3° Congresso internazionale sul tema «La musica al tempo di Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura»* (Siena-Certaldo, 19-22 luglio 1975), a cura di Agostino Ziino, Certaldo, Centro di Studi sull'Ars Nova italiana del Trecento, 1978, pp. 237-244.

Günther – Stone 2001

Ursula Günther, Anne Stone, *Antonello [Antbonello, Antbonellus, (An)tonelus] da Caserta*, in *Grove Music Online*, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43672> [cons. 28. I. 2025].

Günther 1964

Ursula Günther, *Zur Biographie einiger Komponisten der Ars subtilior*, in «Archiv für Musikwissenschaft», 21 (1964), pp. 172-199.

Lannutti 2020

Maria Sofia Lannutti, *Combining Romance Philology and Musicology through a New Interdisciplinary Approach: The ERC Advanced Grant Project ArsNova*, in «Medioevo romanzo», 44 (2020), pp. 145-171.

Lannutti 2020a

Maria Sofia Lannutti, *I testi in francese nelle antologie dell'Ars Nova: primo approccio complessivo*, in *Innovazione linguistica e storia della tradizione. Casi di studio romanzi medievali*, a cura di Davide Battagliola, Silvia De Santis, Stefano Resconi, Milano, Mimesis, 2020 («Mirails»), pp. 197-223.

Lannutti 2021

Maria Sofia Lannutti, «*En attendant*» «*Souffrir m'estuet*» «*Sus la fontayne*». *From Pavia to Florence and Rome*, in Alberni – Calvia – Lannutti 2021, pp. 237-272.

Li Gotti – Pirrotta 1949

Ettore Li Gotti, Nino Pirrotta, *Il codice di Lucca*, I. *Descrizione e Inventario*, in «*Musica Disciplina*», 3 (1949), pp. 119-138.

Li Gotti – Pirrotta 1950

Ettore Li Gotti, Nino Pirrotta, *Il codice di Lucca*, II. *Testi letterari*, in «*Musica Disciplina*», 4 (1950), pp. 111-152.

Li Gotti – Pirrotta 1951

Ettore Li Gotti, Nino Pirrotta, *Il codice di Lucca*, III. *Il repertorio musicale*, in «*Musica Disciplina*», 5 (1951), pp. 115-142.

Mancini 1947

Augusto Mancini, *Frammenti di un nuovo codice dell'Ars Nova*, in «*Rendiconti della classe di Scienze morali, storiche e filologiche dell'Accademia Nazionale dei Lincei*», ser. 7, 2/3-4 (1947), pp. 85-94.

Nádas – Ziino 1990

John Nádas, Agostino Ziino, *The Lucca Codex. Codice Mancini. Lucca, Archivio di Stato, MS 184; Perugia, Biblioteca Comunale "Augusta", MS 3065*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1990 («*Ars Nova*», 1).

Nádas – Ziino 2005

John Nádas, Agostino Ziino, *Two Newly Discovered Leaves of the Lucca Codex*, in «*Studi Musicali*», 34 (2005), pp. 3-24.

Pagnotta 1995

Linda Pagnotta, *Repertorio metrico della ballata italiana. Secoli XIII e XIV*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1995.

Persico 2015

Thomas Persico, *Color e intertestualità nella ballade Beauté parfaite et bonté souveraine: l'intonazione di Antonello da Caserta*, in «*Philomusica on-line*», 14/1 (2015), pp. 126-145.

Pirrotta 1946

Nino Pirrotta, *Il codice estense lat. 568 e la musica francese in Italia al principio del '400*, Palermo, Reale Accademia di Scienze, lettere e arti, 1946.

Pirrota 1948

Nino Pirrotta, «*Dulcedo*» e «*subtilitas*» nella pratica polifonica franco-italiana al principio del '400, in «*Revue belge de Musicologie*», 2/3-4 (1948), pp. 125-132.

Pirrota 1984 [1970]

Nino Pirrotta, *Two Anglo-Italian Pieces in the Manuscript Porto 714*, in *Speculum Musicae Artis. Festgabe für Heinrich Husmann zum 60. Geburtstag*, herausgegeben von Heinz Becker, Reinhard Gerlach, München, W. Fink Verlag, 1970, pp. 253-261; poi ripubblicato in trad. it. con il titolo *Due composizioni anglo-italiane del Quattrocento*, in Id., *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 185-194.

Plumley 1999

Yolanda Plumley, *Citation and allusion in the late «Ars nova»: The case of «Esperance» and the «En attendant songs»*, in «*Early Music History*», 18 (1999), pp. 287-363.

Praloran 2003

Marco Praloran, *Figure ritmiche nell'endecasillabo*, in *La metrica dei Fragmenta*, a cura di Marco Praloran, Roma-Padova, Antenore, 2003 («*Studi sul Petrarca*», 29), pp. 125-189.

Reaney 2001

Gilbert Reaney, *Caserta, Philippus de*, in *Grove Music Online*, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43682> [cons. 28. I. 2025].

RIALFRI

Repertorio Informatizzato Antica Letteratura Franco-Italiana, diretto da Francesca Gambino, Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari, Università degli Studi di Padova, <https://www.rialfri.eu/rialfriWP/> [cons. 30. I. 2025].

Strohm 1989

Reinhard Strohm, *Filippotto da Caserta, ovvero i Francesi in Lombardia*, in *In cantu et in sermone. For Nino Pirrotta on his 80th birthday*, edited by Fabrizio Della Seta, Franco Piperno, Firenze, Olschki – University of Western Australia Press, 1989 («*Italian Medieval and Renaissance Studies*», 2), pp. 65-74.

Strohm 1993

Reinhard Strohm, *The rise of European music, 1380-1500*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

Stone 1994

Anne Stone, *Writing Rhythm in Late Medieval Italy: Notation and Musical Style in the Manuscript Modena Biblioteca Estense, Alpha.M.5.24*, Ph.D dissertation, Harvard University, 1994.

Stone 1996

Anne Stone, *Che cosa c'è di più sottile riguardo l'ars subtilior?*, in «Rivista Italiana di Musicologia», 31 (1996), pp. 3-31.

Stone 2005

Anne Stone, *The Manuscript Modena, Biblioteca Estense, α.M.5.24. Commentary*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2005 («Ars Nova», 1b).

Stone 2016

Anne Stone, *Philippus, de Caserta*, in *MGG Online*, dir. Laurenz Lütteken, 2016-, pubblicato in rete 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/52372> [cons. 28. I. 2025].

Vivarelli 2007

Carla Vivarelli, *“Di una pretesa scuola napoletana”: Sowing the Seeds of the Ars nova at the Court of Robert of Anjou*, in «The Journal of Musicology», 24/2 (2007), pp. 272-296.

Wilkins 1964

Nigel Wilkins, *Some Notes on Philipoctus de Caserta (c. 1360?-c. 1435)*, in «Nottingham Medieval Studies», 8 (1964), pp. 82-99.

Ziino 1984

Agostino Ziino, *Ripetizioni di sillabe e parole nella musica profana italiana del Trecento e del primo Quattrocento: proposte di classificazione e prime riflessioni*, in *Musik und Text in der Mehrstimmigkeit des 14. und 15. Jahrhunderts*. Vorträge des Gastsymposiums in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel (8. bis 12. September 1980), herausgegeben von Ursula Günther, Ludwig Finscher, Kassel-Basel-London, Bärenreiter, 1984, pp. 93-119.