

# Il mondo cortese di Gentile da Fabriano e l'immaginario musicale

*La cultura musicale e artistica  
nel Quattrocento europeo e la sua riscoperta  
in epoca moderna e contemporanea*

*a cura di*  
Mara Lacchè



Copyright © MMVIII  
ARACNE editrice S.r.l.

[www.aracneeditrice.it](http://www.aracneeditrice.it)  
[info@aracneeditrice.it](mailto:info@aracneeditrice.it)

via Raffaele Garofalo, 133 A/B  
00173 Roma  
(06) 93781065

ISBN 978-88-548-2246-7

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,  
di riproduzione e di adattamento anche parziale,  
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie  
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: settembre 2008

## Indice

Introduzione	9
AGOSTINO ZIINO Gli “ultramontani” in Italia e la nascita dello “stile internazionale”: un primo bilancio	15
ENRICO FUBINI Storia della musica e storia delle arti: dall’ <i>Ars Nova</i> al Rinascimento	29
STEFANO A.E. LEONI <i>Artes Novae (New — mental — devices)</i> : Musica e Scienza tra Europa e Vicino Oriente. Aspetti della trattatistica musicale tra XIV e XV secolo in scrittori di lingua latina e di lingua araba	41
ALESSANDRO PONTREMOLI La danza di Domenico da Piacenza fra spettacolarità gotica e teatralità umanistica	57
GÉRARD DENIZEAU Fra gotico internazionale e Rinascimento, mutamenti culturali e nascita dell’artista: l’esempio di Christine de Pizan	77
JOHANN HERCZOG Gli strumenti musicali nell’ <i>Adorazione dei Magi</i> : motivi di una studiata parsimonia	91
FRÉDÉRIC BILLIET Entendre le concert céleste dans les œuvres de Gentile da Fabriano	105
CLAUDIA COLOMBATI Mito classico e leggenda medievale nella visione musicale neoclassico- romantica	129
KASIMIR MORSKI L’ispirazione dell’arte medioevale–rinascimentale nella creazione di Franz Liszt	155
MARA LACCHÈ La riscoperta dell’“Altro Rinascimento” artistico nelle poetiche musica- li novecentesche. Alcune esperienze nel panorama artistico francese e italiano	175
Lista delle illustrazioni e crediti fotografici	197
Lista degli autori	198
Indice dei nomi	199



## Introduzione

Nell'opera intitolata *L'arte nelle Marche* (1932), Luigi Serra sottolineava la «bellezza delicata e soavissima» che traspare dalle opere di Gentile da Fabriano, dove:

anche la colorazione smaltata, l'inebriante ornamento, il poetico paesaggio partecipano di questo superiore mondo incantato. Mentre i partiti ritmici su ondulate cadenze, rotte a quando a quando da qualche notazione ferma sembrano formare quasi l'atmosfera musicale in cui le cose, come le ha trasfigurate l'artista, svolgono naturalmente la loro magica vita<sup>1</sup>.

Lo stile pittorico del pittore fabrianese Gentile, per la finezza e la vaghezza degne di un orafo o di un miniatore, evoca i fasti di un mondo cortese idealizzato, in cui l'eleganza delle vesti, delle stoffe preziose e dei broccati, dei gioielli e delle decorazioni, la ricchezza dei particolari naturalistici e la morbida pienezza dei corpi, trasmettono un'atmosfera profumata e sensualmente musicale. La vena narrativa che si snoda nella *Pala Strozzi* (*Adorazione dei Magi*) formando una lunga frase ritmica, l'armonizzazione delle influenze artistiche, in particolare lombarde e francesi, ma anche la presenza di elementi iconografici ispirati alla cultura musicale, ci trasportano in una dimensione sonora, sospesa fra il sacro e il profano.

Il vivo fermento di nuove idee umanistiche, che investirono tutte le forme artistiche, trovava le sue radici nel Trecento quando il ritorno al naturalismo nella pittura di Giotto, la riscoperta del mondo classico proposta dalla poesia petrarchesca o l'affermarsi dell'*Ars Nova* musicale, ponevano l'accento sul piacere provocato dall'arte, oltre che sulla sua utilità.

La mostra *Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento* (Fabriano, Spedale di Santa Maria del Buon Gesù, 21 aprile–23 luglio 2006), concepita con l'intento di ricondurre le opere di Gentile nella terra che conserva i tratti che ispirarono la sua arte e, soprattutto, di chiarire «il ruolo effettivo che ebbe la sua visione dell'arte nel suo tempo e nei periodi

---

<sup>1</sup> LUIGI SERRA, *L'arte nelle Marche*, Arti grafiche Evaristo Armani, Roma 1934, vol. II, citato in *L'opera completa di Gentile da Fabriano*, a cura di Emma Micheletti, Rizzoli, Milano 1976, p. 13.

successivi»<sup>2</sup>, ha fornito l'opportunità di indagare sulla dimensione musicale che emerge dall'universo pittorico del maestro fabrianese.

Nel corso del Quattrocento, la penisola italiana con il suo frazionamento politico risentì profondamente dell'accrescersi intensivo degli scambi economici e culturali, in particolare con la Francia. Se ben poco si conosce della vita di Gentile, se non attraverso la produzione di opere commissionate da signori o ricchi mercanti, proprio il suo stile pittorico rivela l'apertura alle esperienze lombarde ed europee, in particolare francesi e fiamminghe. Tale forma di contaminazione concerneva anche la musica vocale profana: l'Umanesimo italiano, infatti, fu ben presto accolto dai circoli letterari francesi, così come la polifonia franco-fiamminga impregnò quasi totalmente l'ambiente delle cappelle di corte italiane.

Nel prendere in considerazione la questione dell'arrivo, della presenza e del ruolo dei musicisti "ultramontani" in Italia tra la fine del Trecento e gli inizi del Quattrocento, Agostino Ziino riprende le fila della riflessione degli ultimi decenni intorno alla possibilità di stabilire un periodizzamento e una sorta di "geografia" nella storia musicale italiana di questo periodo, caratterizzata dall'influenza francese e, in seguito, franco-fiamminga. Il suo contributo rappresenta in tal senso un interessante *pendant* storico-musicale e bibliografico agli studi sul gotico internazionale di Gentile da Fabriano.

La problematica inerente all'incontro e dell'intersezione di diversi linguaggi artistici è invece affrontata dal punto di vista storico-estetico nel saggio di Enrico Fubini, secondo cui l'affermazione dell'individualità e della specificità di ogni arte non esclude l'identificazione dei piani in cui possono confluire le grandi creazioni artistiche, forse grandi proprio in virtù dell'originalità delle rispettive modalità espressive. La poesia che va dal Petrarca al Tasso e la sua perfetta fusione con la musica coeva nel madrigale, o ancora la musica che risuona nelle chiese gotiche e nei palazzi signorili, con i loro splendidi affreschi e dipinti, ne rappresentano importanti esempi.

Accanto alla tematica del rapporto tra la musica e le altre arti, Stefano A.E. Leoni ha evidenziato le interconnessioni tra studi matematici e studi musicali, con esiti fortemente "pratici", nei paesi del bacino mediterraneo. Dall'analisi di analogie e differenze fra la cultura trattatistica in lingua latina e quella in lingua araba, tra XIV e XV secolo, emerge un

---

<sup>2</sup> LORENZA MOCHI ONORI, *Le ragioni di una mostra: Gentile fra Gotico e Rinascimento*, in *Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento*, a cura di Laura Laureati e Lorenza Mochi Onori, Electa, Milano 2006, p. 15.

Occidente che cerca faticosamente di trovare una sua nuova identità culturale laica, e un Oriente da sempre votato al rapporto tra speculazione e azione, e che risente di scelte tecnico–musicali monodiche, interessate alle problematiche relative a modelli ritmici e a sottili indicazioni intervallari. Tali aspetti anticipano, sovente, questioni che neoplatonicamente torneranno in auge in Europa tra Umanesimo e Rinascimento, e che riguarderanno gli influssi della musica su mente e corpo.

Teorizzazione, creazione e pratica musicale e artistica trovarono uno stimolo fondamentale nel mecenatismo praticato nelle corti signorili italiane, magnificamente evocate nella preziosità ed eleganza scintillante dalla pittura del Gentile. Esempio in tal senso è la scritta in arabo nell'ornatura del manto di Maria nella *Vergine con il bambino*, detta *Madonna dell'Umiltà*, che rivela un artista moderno, uomo già rinascimentale «volto a interessi intellettuali e di gusto»<sup>3</sup>.

L'ambiente cortese contribuì anche allo sviluppo dell'arte coreica, consegnata poi alla tradizione manoscritta della trattatistica, tesa alla legittimazione della danza come arte liberale e alla conservazione delle coreografie con relativa musica di accompagnamento. Nel presentare l'opera teorica e orchestica e la figura di Domenico da Piacenza, maestro di danza attivo alla corte estense — la stessa che accolse anche Pisanello, allievo di Gentile —, Alessandro Pontremoli pone la sua attenzione su una spettacolarità, per molti versi ancora “gotica”, rispetto a quella del nascente teatro moderno e delle sue forme chiuse, ma anche su un'artista che, come il pittore fabrianese, sintetizza nel suo pensiero e nella sua pratica di danza la temperie di un'epoca di passaggio

Sul delinearsi di una nuova figura di artista, inteso come creatore solitario che si esprime a beneficio e in nome della collettività, si è soffermato Gérard Denizeau, presentando l'esempio affascinante di Christine de Pisan, autrice della *Cité des Dames*, letterata contemporanea di Gentile, in rottura con un secolo che aveva nutrito, con la sua ispirazione visionaria, l'immaginario di artisti come Gentile, Masolino, Brunelleschi, Ghiberti, Masaccio o musicisti come Dufay.

Oltre a essere interpretazione della raffinata eleganza di un'epoca di passaggio, da noi considerata nei suoi differenti e variegati aspetti, l'opera

---

<sup>3</sup>«LA ILLAHI ILA ALLAH» (“Non c'è altra divinità all'infuori di Dio”), è un versetto del Corano e può fornire l'indicazione di una certa cultura acquisita da Gentile, volto a interessi intellettuali e di gusto, come stanno a testimoniare anche quelle “sculptilia et pictilia” che egli teneva presso di sé nel suo domicilio fiorentino». *Documentazione sull'uomo e l'artista*, in *L'opera completa di Gentile da Fabriano*, cit., p. 87.

di Gentile assume un notevole interesse nell'ottica iconografico–musicale e organologica, proprio per la cura del dettaglio, il naturalismo<sup>4</sup> nella rappresentazione degli strumenti musicali precedenti al XVI secolo, e presenti in vari dipinti.

Nell'analizzare la limitatezza degli strumenti presenti nella pala dell'*Adorazione dei Magi*, imponente dipinto evocatore di un mondo aristocratico e cortese, Johann Herczog sottolinea la presenza di motivi ideologici e sociologici che avrebbero probabilmente trattenuto Gentile dalla creazione di una piccola scena musicale associata al tema iconografico della natività, come sarebbe accaduto successivamente, in una più matura visione umanistica.

La presenza di strumenti legati al tema iconografico del “concerto celeste” favorisce invece, secondo Frédéric Billiet, la conoscenza e la comprensione della prassi musicale e della circolazione dello strumentario in uso nell'ambiente del pittore e ci trasporta nell'immaginario musicale della sua epoca. La scoperta di sconcertanti similitudini fra l'iconografia del “concerto celeste” del polittico di Valle Romita, il *Regina Caeli, lætare*, canto gregoriano riportato nella *Madonna con il Bambino e gli angeli* (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria) e i dipinti presenti nella cattedrale di Le Mans, in Francia, pone degli interrogativi interessanti sulle reciproche influenze fra artisti francesi e italiani, probabilmente vicini a Gentile da Fabriano.

Profondamente legato alla tradizione trecentesca, come evidenzia il tentativo di rivedere costantemente «le formule pittoriche astratte della pittura gotica attraverso l'inserimento di dettagli naturalistici», Gentile non fu certamente un *homo novus*, ma neanche un semplice artista di transizione: come sottolinea K. Christiansen, assertore della dimensione rinascimentale della pittura dell'artista fabrianese, a proposito del dipinto *Stimate di san Francesco* della Fondazione Magnani Rocca,

Gentile prende una decisione di cruciale importanza, quella di tentare di ricreare un evento storico facendo riferimento al mondo dell'esperienza. Que-

---

<sup>4</sup> Come sottolinea K. Christiansen, è importante «rendersi conto che, quando parliamo di naturalismo nell'opera di Gentile, non ci riferiamo a un approccio teorico alla rappresentazione della natura, vale a dire, allo studio dell'ottica e della matematica che consentì a Brunelleschi di creare un sistema di rappresentazione prospettica e che fu per Leon Battista Alberti il presupposto di quella che oggi definiamo pittura rinascimentale. [...]».

Gentile ha creato una visione convincente e riccamente articolata del mondo non attraverso l'uso della matematica o lo studio dell'ottica, ma grazie a una magistrale descrizione dei fenomeni naturalistici. Era una mente sensibile alle sfumature e ai dettagli più che incline alla teorizzazione». KEITH CHRISTIANSEN, *L'arte di Gentile da Fabriano*, in *Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento*, cit., pp. 25–26.



sta radicale rottura col passato — questo “altro Rinascimento... rivolto tutto alla penetrazione lenticolare della realtà visiva nei suoi aspetti immediatamente percepibili, di incidenti luminosi e di consistenze fisiche”, per impiegare le parole usate da De Marchi — è nata dall’instancabile ricerca di forme pittoriche più vicine a quanto l’artista poteva osservare nel mondo naturale e che, al tempo stesso, si conformassero alla sua raffinata idea della bellezza<sup>5</sup>.

Il pittore fabrianese fu anche precursore dell’arte futura, e non solo per l’eredità raccolta dai suoi numerosi allievi, fra cui il lombardo Vincenzo Foppa e il veneziano Jacopo Bellini. In ambiente veneto, fu vero e proprio capostipite «di una linea pittorica che arriva fino a Giorgione e Tiziano»<sup>6</sup>. Ma la portata poetico-estetica del periodo artistico di cui Gentile fu rappresentante ha attraversato i secoli per tornare a influenzare l’epoca moderna e contemporanea

Nel generale clima di reviviscenza e di reimmersione ermeneutica nelle mitologie e nelle leggende dell’antichità classica e medievale, postulata da J.G. Herder<sup>7</sup>, l’istaurarsi della voga del *grand tour*, favorì la riscoperta dell’arte e la cultura europea del passato. L’Ottocento fu caratterizzato, in tutta Europa, da un *revival* dell’architettura e dell’arte gotica, alla riscoperta della dimensione del “meraviglioso” medievale (ad esempio, nell’opera di Chateaubriand), e della profondità della grande letteratura del Trecento (Dante, Petrarca, Boccaccio...). Claudia Colombati, nell’affrontare la coesistenza di una concezione neoclassica, legata alla nostalgia per la classicità, e di una fascinazione per il popolare, per la dimensione balladica medievale, propone una ricognizione delle metamorfosi dei miti antichi e medievali, sino alla ritrovata leggenda del “cavaliere errante”, nell’immaginario creativo musicale del XIX secolo. In questo contesto, emblematico è l’esempio di Franz Liszt, artista “universale” per la conoscenza e la passione per le arti, dalla letteratura al teatro, dalla pittura alla scultura, che impregnarono la sua opera musicale. Kasimir Morski ha preso in considerazione l’attrazione lisztiana per un’estetica classico-rinascimentale, che traspare dalle *Années de pèlerinage* in Italia, ma anche dalla dimensione virtuosistica e meditativa della produzione pianistica degli anni Trenta dell’Ottocento.

L’idealizzazione di un Medioevo immaginario, frutto della fusione di una cifra medievale con quella rinascimentale, quale emerge dal movimento preraffaellita e da quello purista sorto sulla scia dei Nazareni

<sup>5</sup> Ivi, p. 32. Il riferimento è agli studi su Gentile da Fabriano di Andrea De Marchi.

<sup>6</sup> LORENZA MOCHI ONORI, *art. cit.*, p. 17.

<sup>7</sup> Cf. MICHELE COMETA, *Il romanzo dell’Infinito. Mitologie, metafore e simboli dell’età di Goethe*, Aesthetica edizioni, Palermo 1990, p. 19.

tedeschi, accomunati da un'attrazione per la pittura dei "primitivi" italiani, ha imperniato il clima simbolistico decadente di *fin-de-siècle*, protraendosi fino ai primi decenni del XX secolo. Il decorativismo dell'*Art Nouveau*, movimento ispirato al socialismo utopistico di John Ruskin e all'ideologia propugnata dall'*Arts and Crafts* di William Morris, rivelava un interesse evidente per la cura ornamentale e il preziosismo gotico; la profusione dell'oro e l'inscindibilità tra figurativismo e decoro nella pittura di Gustav Klimt lasciavano trasparire una filiazione con lo stile di Gentile da Fabriano. In ambito musicale, la ripresa di temi e stilemi arcaicizzanti, derivati dalla liturgia gregoriana e dalla polifonia quattrocentesca, nella poetica "neoclassica" e "neogotica" nel primo Novecento francese e italiano, così come la permanenza della cultura artistico-musicale tra tardo-medievale e rinascimentale, nell'immaginario creativo della seconda metà del XX secolo, rivelano la modernità dell'opera del pittore fabrianese e della sua epoca.

Mara Lacchè

## Gli “ultramontani” in Italia e la nascita dello “stile internazionale”: un primo bilancio\*

AGOSTINO ZIINO

Solo in questi ultimi decenni è stato possibile iniziare una seria riflessione sulla possibilità di stabilire una sorta di periodizzamento all'interno della storia musicale in Italia, tra la metà del Trecento e i primi decenni del Quattrocento. Strettamente legato al problema del periodizzamento è anche quello della cosiddetta “geografia”, ovvero della diversa distribuzione nel corso degli anni dei numerosi eventi musicali — e dei manoscritti che ne sono la testimonianza concreta — nei vari centri della nostra Penisola.

La storia della musica — e più in generale della cultura — italiana dal Duecento al Quattrocento è in parte caratterizzata dall'influenza francese, prima, e da quella franco-fiamminga, dopo. Tralasciando volutamente le tante e geniali intuizioni di Nino Pirrotta, ormai a tutti note, in relazione ai problemi che intendo illustrare in questo breve intervento<sup>1</sup>, il primo studioso a mettere in evidenza la presenza — unitamente al ruolo giocato — dei musicisti “ultramontani” in Italia tra la fine Trecento e gli inizi del Quattrocento è stato, a mio avviso, Reinhard Strohm in due articoli, il primo del 1984 (ma pubblicato solo nel 1993) intitolato significativamente *Magister Egardus and Other Italo-Flemish Contacts* e il secondo del 1989, dal titolo *Filippotto da Caserta, ovvero i Francesi in Lombardia*<sup>2</sup>.

---

\* Lo spunto per queste brevi note mi è stato offerto dalla visita alla bellissima mostra *Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento* che si è tenuta a Fabriano nei locali dello Spedale di Santa Maria del Buon Gesù.

<sup>1</sup> Tra le felici intuizioni di Pirrotta desidero ricordare quella relativa all'importanza che potrebbero aver avuto i concili nella diffusione, anche a livello internazionale, degli stili musicali più o meno “nazionali”, in quanto occasioni per scambi artistici e culturali tra i diversi cantori e maestri di cappella al servizio dei molti cardinali presenti a questi importanti eventi e provenienti da tutte le parti del mondo cattolico.

<sup>2</sup> REINHARD STROHM, *Magister Egardus and Other Italo-Flemish Contacts*, in *L'Ars Nova Italiana del Trecento*, a cura di Giulio Cattin e Patrizia Dalla Vecchia, Edizioni Polis, Certaldo 1993, vol. VI, pp. 41–68; ID., *Filippotto da Caserta, ovvero i Francesi in Lombardia*, in *In cantu et in sermone. A Nino Pirrotta nel suo 80° compleanno*, a cura di Fabrizio Della Seta e Franco Piperno, Olschki, Firenze 1989, pp. 63–74.

Sulla scia di Strohm, John Nádas e io, in uno studio sul codice di Lucca<sup>3</sup>, riferendoci però, oltre che ai singoli musicisti, anche alle musiche superstiti, al loro stile, alla forma e alla lingua impiegata, abbiamo cercato di mettere in evidenza, anche sul piano musicale, non solo il carattere “francesizzante” della corte di Giangaleazzo Visconti a Pavia–Milano, ma anche l’apporto della musica francese in Italia; apporto sensibile anche nel codice di Lucca, probabilmente redatto in quell’ambiente (Pavia) o presso la corte dei Carrara di Padova. Anzi proprio a Padova potrebbe ricondurci, tra le altre cose, anche la presenza, significativa in questo codice, di ballate polifoniche di Antonio Zacara da Teramo: è ormai accertato, grazie anche agli studi recentissimi di Francesco Zimei, un suo soggiorno in questa città, in occasione della laurea conseguita nell’ateneo patavino dal teramano Simone de Lellis il 26 dicembre 1410 (Antonio Zacara muore tra il 1413 e il 1416)<sup>4</sup>.

Non è il caso di soffermarci ora sul gusto francesizzante della corte di Giangaleazzo — il “Conte di Virtù”, marito in prime nozze nel 1360 di Isabella di Valois, sorella del re di Francia Giovanni II — in quanto sufficientemente noto. Per quanto concerne la storia musicale ricordo soltanto che Filippotto da Caserta, il grande rappresentante dell’*ars subtilior* avignonese, secondo Strohm sarebbe stato alla corte di Pavia negli anni ’80. Come abbiamo dimostrato Nádas e io, Antonello Marot da Caserta sarebbe altresì stato presso i Visconti, come sembra indicarci il madrigale *Del glorioso titolo d’esto duce* che potrebbe essere stato composto nel 1395, in occasione dell’incoronazione di Giangaleazzo a Duca di Milano. Anche Johannes Ciconia da Liège potrebbe essere stato a Pavia alla corte viscontea, come lascia supporre il madrigale *Una pantera in compagnia de Marte* composto presumibilmente nel 1399. Ma già Ursula Günther e Reinhard Strohm avevano ipotizzato un soggiorno pavese di Ciconia in base al contenuto del virelai *Sus une fontayne*, un pezzo nel più puro stile *ars subtilior*, nel quale si allude alla famosa fontana nel parco visconteo e che potrebbe essere letto come un’allusione a Filippotto da Caserta e segnatamente alle tre ballades *En remirant*, *En attendant souffrir m’estuet* e *De ma doulour*. Per non parlare poi del canone *Le ray au soleyl*, tramandatoci sempre dal Codice di Lucca. Un altro caso interessante è quello di Matteo da Perugia, al servizio di Pietro Filargo (arcivescovo della cattedrale di Milano nel

---

<sup>3</sup> *The Lucca Codex*, Introductory Study and Facsimile Edition by John Nádas and Agostino Ziino, LIM, Lucca 1990 (“Ars Nova”, 1).

<sup>4</sup> Cfr. FRANCESCO ZIMEI, *Variazioni sul tema della Fortuna*, in *Antonio Zacara da Teramo e il suo tempo*, a cura di Francesco Zimei, LIM, Lucca 2004, pp. 229–245 (p. 233).

1402 e nominato cardinale nel 1405), le cui opere sono contenute nel famoso codice estense ú.M.5.24. Matteo, di cui sono note le composizioni quasi tutte di stampo puro francese, seguì presumibilmente Pietro Filargo al Concilio di Pisa nel 1409, durante il quale quest’ultimo venne eletto papa, o, se si preferisce, antipapa, con il nome di Alessandro V. Non si esclude che anche Antonio Zacara da Teramo possa aver soggiornato per breve tempo a Pavia al tempo di Giovanni Maria Visconti (1402–1412)<sup>5</sup>. Un altro musicista legato allo stile francese e all’*ars subtilior* è infine Antonio da Cividale.

Fin qui abbiamo accennato alla circolazione e all’influenza della musica francese in Italia solo tramite le corti del Nord, ma John Nádás e Giuliano Di Bacco sulla base di lunghe ricerche negli archivi vaticani hanno recentemente dimostrato anche l’importanza e l’internazionalismo della Cappella papale, già a partire dal ritorno del pontefice a Roma da Avignone, nel 1376. I due studiosi hanno inoltre posto l’accento anche sul ruolo di Roma, luogo di interscambio tra diverse culture in quanto sede della Curia papale, nella diffusione di quello “stile internazionale” che caratterizzerà la musica europea a partire dai primi decenni del Quattrocento. E forse proprio a Roma Antonio Zacara da Teramo conobbe Johannes Ciconia da Liège, al servizio del cardinale Philippe d’Alençon tra il 1390 e il 1397<sup>6</sup>, e dal 1401 alla cattedrale di Padova, città dove morì nel 1412.

Un altro risultato delle ricerche di Nádás e Di Bacco è quello di aver “anticipato” di molti anni — agli anni ’70–’90 — la venuta e quindi anche l’influsso dei compositori “ultramontani” — e forse anche “insulari” — in Italia. Ciò però non esclude, come illustrerò più avanti, che la circolazione della musica francese nel nostro Paese — anche se non ancora impregnata di *ars subtilior* — sia ancora precedente a questo evento. Pur riconoscendo l’importanza dei Concili di Pisa e di Costanza anche nella storia della musica, Nádás e Di Bacco così scrivono tra l’altro:

---

<sup>5</sup> Cfr. *The Lucca Codex*, cit., p. 46. Su questa nostra ipotesi Lucia Marchi ha espresso recentemente alcune riserve; cfr. LUCIA MARCHI, *La recezione fiorentina di Zacara da Teramo e il codice Squarcialupi*, in *Antonio Zacara da Teramo e il suo tempo*, cit., pp. 169–186, con riferimento alla p. 179, nota 34.

<sup>6</sup> Cfr. GIULIANO DI BACCO, JOHN NÁDAS, *Verso uno “stile internazionale” della musica nelle cappelle papali e cardinalizie durante il Grande Scisma (1378–1417): il caso di Johannes Ciconia da Liège*, in *Collectanea I*, a cura di Adalbert Roth, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 1994 (“Capellae Apostolicae Sixtinaeque Collectanea Acta Monumenta”, 3), pp. 7–74.

Senza voler affatto sminuire l'importanza di quelle occasioni, né dimenticare il ruolo fondamentale svolto da alcune corti dell'Italia settentrionale nel patrocinare l'afflusso di musicisti nordici, è possibile oggi suggerire una se pur lieve correzione di prospettiva storica e mostrare che quel processo di internazionalizzazione degli stili e dei repertori musicali, mediante il contatto fra la tradizione italiana e quella ultramontana, deve esser fatto risalire indietro fino alle cappelle papali degli anni settanta–novanta del XIV secolo. È allora che la scena musicale italiana comincia a predisporre a quel fecondo scambio di idee fra nord e sud Europa che avrà poi il naturale sbocco nella fascinosa attività musicale del primo Quattrocento. [...].

Sicuramente i musicisti nativi dell'Italia centrale o coloro che verso la città dei papi si spostarono attratti da nuove prospettive, ebbero la possibilità di entrare in contatto con la tradizione ultramontana coltivata ad Avignone: fu certo durante i primi anni dello scisma, come vedremo, che il compositore Antonio Zacara da Teramo cominciò a conoscere e — fino agli anni '90 — a sviluppare, grazie ai contatti con i musicisti stranieri che si trovarono a Roma, la pratica dell'intonazione polifonica dell'*Ordinarium missae* di derivazione francese; parte della sua propria produzione di parti di messa può infatti esser fatta risalire a ben prima della fine del secolo. Tutto da rivalutare poi è l'influsso che può aver avuto il soggiorno italiano sui musicisti che ripassarono le alpi con Clemente VII, che forse riportarono qualcosa degli stili e tecniche italiane in Francia, nella cappella papale di Avignone (fra gli altri Symon Haquetin, Johannes de Moleyo, Ancelmus Alandeluye), e poi anche nelle corti d'Aragona e Borgogna (Johannes Rogerii alias de Watignies, Johannes Fabri, ancora Johannes de Moleyo)<sup>7</sup>.

In un altro importante articolo del 2002, ma pubblicato nel 2004, i due studiosi vanno ancora oltre e aggiungono:

In Italia non abbiamo notizia certa di nulla che si possa paragonare a quei luoghi di formazione, anche alta, anche musicale, che sono le *maîtrises* delle cattedrali nordeuropee (Parigi, Cambrai e altre). In Italia, se una pratica musicale — intesa soprattutto come abitudine alla composizione polifonica, elaborata e formalizzata, quindi non improvvisativa — c'era, dobbiamo ancora restringerla a pochi centri maggiori, nel centro–nord; e siamo sempre dell'idea che dunque il rientro della Curia a Roma, e delle cappelle papali e cardinalizie nel 1376, debba essere stata un'opportunità davvero importante, forse unica, per musicisti di e intorno a Roma per entrare in contatto con la pratica polifonica di tradizione transalpina, avignonese e internazionale.

Napoli, con la corte della regina Giovanna, filofrancese, il cui regno si estendeva all'Abruzzo, sarebbe un altro luogo da considerare con attenzione, da cui tuttavia non provengono a tutt'oggi notizie utili se non il passaggio, ancora, dei musicisti, dei cardinali scismatici nel 1378 e del nuovo papa Clemente VII, nonché del possibile influsso angioino nei primi anni '80. D'altra parte sono numerose le fonti del periodo, perlopiù frammentarie, che sono state rintracciate

---

<sup>7</sup> Cfr. GIULIANO DI BACCO, JOHN NÁDAS, *Verso uno "stile internazionale"*, cit., pp. 8 e 12.

in regioni periferiche rispetto ai centri più noti: anche al centro-sud e anche in Abruzzo. Tuttavia, la presenza di fonti, specie se frammentarie, può sì indicare l'esistenza di un'importante attività locale nel luogo del loro ritrovamento, ma almeno alcune di esse possono esservi giunte al seguito di musicisti formati o attivi altrove. E ci saranno poi quelle acquisite in tempi più moderni, senza riguardo per i contenuti, forse già smembrate, al solo scopo di fornire fogli di guardia e coperte per altri volumi. Si deve insomma tentare di valutare quanto, e in che modo, il caso di Zacara sia eccezionale rispetto alla norma.

Che effetto ha avuto questo flusso di musicisti sulla produzione di polifonia in Italia? Possiamo soltanto suggerire che in un primo momento, contemporaneamente alla fioritura delle corti filofrancesi di Pavia e di Padova, troviamo una notevole importazione di repertorio transalpino in Italia. La si può valutare osservando attentamente le — poche, purtroppo — fonti musicali superstiti che testimoniano brani francesi e inglesi, come ad esempio a Foligno, Pisa e Cortona. Nella seconda fase, accanto alla tradizione d'oltralpe, si sviluppa il repertorio italiano: citiamo i frammenti di Atri e di Guardiagrele, specie nell'ambito sacro; paradigmatico è l'incontro fra la produzione dei due maggiori compositori del periodo, Ciconia e Zacara. Il frammento Grottaferrata 197 a questo punto potrebbe essere visto come una linea di confine, per poi considerare tipici di questa fase anche il frammento Egidi e i due codici polacchi. Contemporaneamente, al di fuori dell'ambito papale, i compilatori di Panciatici 26, *Pit*, Londra 29987, e *Reina*, mostrano un certo interesse per vecchi e nuovi pezzi francesi da aggiungere alle loro collezioni italiane. La terza fase risente non solo della circolazione delle persone, ma anche degli spostamenti delle stesse cappelle nel periodo dei concili, e le fonti a Cividale, Pistoia, Torino, Siena, Padova, Parma, i codici di San Lorenzo e di Modena, paiono avere come scopo quello che Pirrotta vide come una sorta di “conciliarismo musicale” del periodo<sup>8</sup>.

Come sappiamo, in un articolo di poco precedente a questo da cui è tratta l'ultima citazione, sempre John Nádás e Giuliano Di Bacco avevano cercato di riconsiderare la provenienza e la datazione di numerosi frammenti musicali esistenti nelle varie biblioteche italiane, proponendo — e con buone ragioni — per molti di essi un'origine romana, o quanto meno riferibile all'Italia centro-meridionale<sup>9</sup>. Un caso ancora più specifico potrebbe essere quello dei frammenti ora conservati alla Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino con la segnatura T.III.2, da me scoperti<sup>10</sup>, che secondo Lucia Marchi potrebbero provenire da un codice redatto addirittura a Roma nell'ambiente

<sup>8</sup> Cfr. GIULIANO DI BACCO, JOHN NÁDAS, *Zacara e i suoi colleghi italiani nella cappella papale*, in *Antonio Zacara da Teramo e il suo tempo*, cit., pp. 33-54: rispettivamente le pp. 34-35 e 48-49.

<sup>9</sup> Cfr. ID., *The Papal Chapels and Italian Sources of Polyphony during the Great Schism*, nel volume *Papal Music and Musicians in Late Medieval and Renaissance Rome*, edited by Richard Sherr, Clarendon Press, Oxford 1998, pp. 44-92.

<sup>10</sup> *Il Codice T.III.2 Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria*, a cura di Agostino Ziino, LIM, Lucca 1994 (“Ars Nova”, 3)

dell'antipapa Giovanni XXIII, durante il poco tempo da lui passato in questa città<sup>11</sup>. Non è difficile fare un elenco completo di tutti i frammenti finora conosciuti contenenti anche pezzi francesi o comunque composti nello stile e nel gusto dell'*ars subtilior*. In questo contesto, però, vorrei ricordare solo alcuni dei fogli venuti alla luce in questi ultimissimi tempi e quindi ancora da approfondire: mi riferisco al frammento di Siena che presenta concordanze con il Q 15 di Bologna e con il codice estense di Modena<sup>12</sup>; al frammento di Montefortino, ora presso l'Archivio di Stato di Ascoli Piceno, scoperto da Paolo Peretti<sup>13</sup>, ma sul quale stiamo compiendo ulteriori indagini io e lo stesso Peretti<sup>14</sup>; al frammento di Recanati (ora all'Archivio di Stato di Macerata) che presenta una concordanza con uno dei frammenti di Siena<sup>15</sup>; al foglio di Todi contenente *Esperiz se combat* di Machaut e *Fuyés de moi, anvy* di Alain<sup>16</sup>; ai due frammenti di Cortona; al foglio di Cracovia con un *Gloria* di Johannes Legrand (al quale bisogna unire quello di Trento segnalato da Margaret Bent)<sup>17</sup>; ai frammenti di Frosinone<sup>18</sup>, oppure

<sup>11</sup> Cfr. LUCIA MARCHI, *Intorno all'origine del codice T.III.2 della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino*, in «Ricerchare», xv, 2003, pp. 7–37. Si veda inoltre LUCIA MARCHI, ELVIRA DI MASCIA, “*Le temps verrà tamtoust après*”: una proposta di attribuzione ad Antonio Zacara da Teramo, in «Studi Musicali», xxx, 2001, pp. 3–32.

<sup>12</sup> Cfr. ENZO MECACCI, AGOSTINO ZIINO, *Un altro frammento musicale del primo Quattrocento nell'Archivio di Stato di Siena*, in «Rivista Italiana di Musicologia», xxxviii, 2003, pp. 199–225.

<sup>13</sup> PAOLO PERETTI, *Fonti inedite di polifonia mensurale dei secoli XIV e XV negli archivi di stato di Ascoli Piceno e di Macerata*, in «Quaderni Musicali Marchigiani», n. 3, 1996, pp. 88–93.

<sup>14</sup> PAOLO PERETTI, AGOSTINO ZIINO, *Precisazioni sul bifoglio di Montefortino*, in *L'Arts Nova Italiana del Trecento*, a cura di Agostino Ziino e Francesco Zimei, LIM-Centro Studi sull'Arts Nova Italiana del Trecento, Lucca-Certaldo [2008], vol. VII, in corso di stampa. Cfr. inoltre MICHAEL SCOTT CUTHBERT, *Esperance and the French Song in Foreign Sources*, in «Studi Musicali», xxxvi, 2007, pp. 3–19.

<sup>15</sup> Cfr. *ivi*, pp. 103–124; ID., *Ancora sul frammento di Recanati: descrizione, esegesi e trascrizione*, in *Col dolce suon che da te piove. Studi su Francesco Landini e la musica del suo tempo in memoria di Nino Pirrotta*, a cura di Antonio Delfino, Maria Teresa Rosa-Barezzani, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, Firenze 1999, pp. 453–484.

<sup>16</sup> Cfr. VALERIA SARGENI, *Una nuova fonte di polifonia trecentesca in lingua francese conservata nell'Archivio Storico Comunale di Todi*, in «Esercizi-Musica e Spettacolo», XIII (Nuova Serie), n. 4, 1994, pp. 5–15.

<sup>17</sup> Cfr. MARTIN STAEHELIN, *Reste einer oberitalienischen Messenhandschrift des frühen 15. Jahrhunderts*, in «Studi Musicali», xxvii, 1998, pp. 7–17.

<sup>18</sup> Cfr. GIULIANA GIALDRONI, AGOSTINO ZIINO, *Due nuovi frammenti di musica profana del primo Quattrocento nell'Archivio di Stato di Frosinone*, in «Studi Musicali», xxiv, 1995, pp. 185–208. Questi frammenti potrebbero essere collegati con la corte di Onorato Caetani, conte di Fondi. Onorato Caetani, nato verso 1336 e morto nel 1400, fu notoriamente legato agli ambienti francesi, particolarmente alla corte napoletana di Giovanna I e dell'antipapa avignonese Clemente VII. Nel 1378 sostenne il conclave scismatico nel quale Roberto di Ginevra fu eletto papa; fu lo stesso Onorato a incoronarlo e a ospitarlo per qualche tempo nel suo palazzo di Fondi (chiamato da allora “palatium papale”) prima della sua partenza per Avignone. Clemente VII, a sua volta, gli restituì il titolo di “ Rettore di Campagna e Marittima” già concessogli da Urbano VI.



ancora al frammento di Trento studiato da Marco Gozzi contenente tra l'altro una seconda versione del virelai *Combien que lointain sui de vos, dame chiere* (l'altra è in Torino T.III.2)<sup>19</sup>. D'altra parte che la musica francese, specialmente quella profana, fosse molto conosciuta anche in Italia ce lo dimostrano non solo la presenza nella nostra Penisola di tante fonti con pezzi francesi, ma anche il fatto che Simone Prodenzani nel suo *Liber Saporenti* fa cantare al giullare Sollazzo *La harpe de melodie* di Jacquemin de Sanleches (o Jacob de Senleches) e *Amis tout dous* di Pierre de Molins<sup>20</sup>.

Sembra abbastanza evidente che il quadro generale delle fonti italiane prodotte nel corso di quel periodo storico che ancora oggi alcuni studiosi denominano *ars nova* — comprendente però anche tutti quei pezzi composti nello stile della più recente *ars subtilior* — sia oggi molto più ricco e articolato rispetto a quello che avevamo qualche anno fa, ampliandosi fino a comprendere anche molti luoghi del Centro-Sud. Questo fatto, a mio parere, ci impone oggi di riconsiderare con urgenza il problema delle influenze francesi in Italia fino alla grande fioritura della più sofisticata ed elaborata *ars subtilior*, che di fatto divenne l'unico (o quasi) stile musicale praticato nella nostra Penisola tra gli ultimi anni del Trecento e i primi decenni del Quattrocento, sia nell'ambito della musica profana che in quello della musica liturgica. Quest'ultima circostanza, inoltre, fa pensare che se l'*ars subtilior* si è diffusa in Italia molto più rapidamente, ampiamente e capillarmente di quanto non si sia finora pensato, ciò è stato possibile solo in quanto lo stile francese era già, e da molti anni, ben radicato nella nostra cultura musicale e artistica. I tramiti con la Francia, con la Spagna, con i Paesi Bassi e con l'Inghilterra non sono, quindi, soltanto le corti del Nord Italia — specialmente Pavia, Padova, Venezia e la Savoia — o quella angioina di Napoli (da Carlo II e Roberto d'Angiò fino a Ladislao e Giovanna II), ma anche Roma e la corte papale, sia per l'importanza della cappella che per la presenza di numerosi cardinali provenienti da tutta Europa con il loro seguito. A mio parere, però, non essendo possibile ricondurre tutti i frammenti esistenti alle corti del Nord o a Roma e dintorni, dobbiamo immaginare un orizzonte geografico e culturale molto più ampio, fino a comprendere, oltre alla Napoli an-

---

<sup>19</sup> Cfr. MARCO GOZZI, *Un nuovo frammento trentino di polifonia del primo Quattrocento*, in «Studi Musicali», XXI, 1992, pp. 237–251.

<sup>20</sup> Cfr. Sonetto 28 (*L'arpe di melodia*) e sonetto 23 (*El Mulin di Paris*) in SIMONE DE' PRODENZANI, *Rime*, edizione critica di Fabio Carboni, Vecchierelli Editore, Manziana (Roma) 2003, vol. II, pp. 265 e 253.

gioina nella quale soggiornarono nel 1318 Petrus de Sancto Dionysio e Marchetto da Padova e che potrebbe essere stata la culla di quella “pretesa scuola polifonica napoletana” ipotizzata — ma nel contempo negata — molti anni fa da Nino Pirrotta, anche quei Malatesta che nel 1420 ingaggiano alla loro corte di Pesaro Guillaume Dufay, quei Malaspina e quei Da Polenta che accolsero Dante Alighieri esule dalla sua Firenze, e molte altre corti signorili esistenti in quel tempo, nonché le università e le *scholae* annesse ai conventi e alle cattedrali. D’altra parte, come sappiamo, lo stesso Antonio Zacara da Teramo era stato assunto nel 1390 dal romano Ospedale di Santo Spirito in Saxia non solo per copiare un antifonario, ma anche per partecipare alla liturgia musicale dell’Ospedale e per educare all’*ars musica* i frati e i bambini. Si trattava presumibilmente di insegnare i primi rudimenti della musica (gli otto modi, la solmisazione, la scrittura musicale, ecc.) onde mettere in grado i frati di intonare il canto liturgico, ovvero quello che comunemente chiamiamo “canto gregoriano”; non per questo dobbiamo però escludere l’ipotesi che egli potesse estendere il suo magistero anche all’arte della polifonia e del contrappunto, tanto da mettere in grado i cantori di affrontare un brano polifonico. La presenza del termine “*ars musica*” nel contratto con l’Ospedale mi porta a non escludere questa seconda ipotesi. Difatti nel Trecento l’*Ars Musica* comprendeva nel suo statuto anche la teoria della *musica mensurabilis* e della scienza del contrappunto, vale a dire della polifonia. Mi meraviglierebbe molto se un personaggio come Magister Antonius Zacara da Teramo, così abile nella scienza del contrappunto e così addentro nei meandri del mensuralismo e dell’*ars subtilior* ma anche così egocentrico e autoreferenziale, non avesse fatto mostra ai suoi allievi di queste sue qualità veramente straordinarie<sup>21</sup>.

Reinhard Strohm si è molto occupato di problemi storiografici e di periodizzazione, in particolare in due articoli, rispettivamente del 1987 e del 1992<sup>22</sup>. Nel primo ha discusso la possibilità, proposta da Erwin Panofsky nel volume dedicato alla *Early Netherlandish Painting* del 1953, di applicare la nozione di “stile internazionale”, valida per la

---

<sup>21</sup> Cfr. AGOSTINO ZIINO, *Ancora su “Magister Antonius dictus Zacharias de Teramo” e l’Ospedale di Santo Spirito. Qualche ipotesi in più*, in «Il Veltro», XLVI, nn. 1–4, gennaio–agosto 2002, pp. 345–350.

<sup>22</sup> Cfr. REINHARD STROHM, *Vom internationalen Stil zur Ars nova? Probleme einer Analogie*, in «Musica Disciplina», XLI, 1987, pp. 5–14; ID., *Centre and Periphery: Mainstream and Provincial Music*, in *Companion to Medieval and Renaissance Music*, edited by Tess Knighton and David Fallows, Oxford University Press, Oxford 1992, cap. II, par. 8.

storia dell’arte europea intorno al 1400, anche alla musica, in particolare alla produzione francese della generazione successiva a Guillaume de Machaut; produzione che Willi Apel aveva qualificato come “manieristica” specialmente per quanto concerne la notazione, e che, come sappiamo, si è sviluppata «nella Francia del Sud alla corte papale di Avignone e alle splendide corti secolari del Duca di Berry, del Conte di Foix, del Re di Navarra e di altri Signori»<sup>23</sup>. Ursula Günther, da parte sua, fin dal 1963 aveva proposto di applicare alla musica di questo periodo, specialmente a quella legata all’ambiente avignonese, l’espressione “*ars subtilior*”<sup>24</sup>, derivata da un trattato attribuito a Filippotto da Caserta e da uno di Egidio de Murino, etichetta ancora oggi accettata da tutti gli studiosi. Strohm, se da una parte concorda con l’idea di una sostanziale identità stilistica e storico-culturale tra la pittura e la musica di questo periodo, dall’altra non è disposto ad accettare la nozione di “stile internazionale” per la musica tardo-trecentesca e proto-quattrocentesca e ancora meno, giustamente, l’espressione “*ars nova*” — la “*nouvelle pratique*” di Martin Le Franc — per la musica prodotta dopo gli anni ’30 del Quattrocento, come invece sembra fare Panofsky. In tal senso egli ricorda che l’espressione “*ars nova*” deriva dal trattato di Philippe de Vitry, che ha un significato esclusivamente tecnico-notazionale e che è applicabile solo alla musica francese della generazione di Vitry e di Machaut. In realtà, tale espressione fu usata per la prima volta nel 1904, da Hugo Riemann, il quale, pur riprendendola dal trattato di Vitry, la applicò invece alla musica italiana del Trecento, e in particolare a quella fiorentina, richiamandosi idealmente a quel “dolce stil novo” che è servito per etichettare quella straordinaria stagione della poesia italiana fiorita tra la fine del ’200 e gli inizi del ’300. Oggi si preferisce sostituire questa espressione — *Ars nova* — con quella di “Trecentomusic”, o “musica del Trecento”, ma Nino Pirrotta in un memorabile articolo del 1966 intitolato significativamente *Ars nova e Stil novo*<sup>25</sup>, pur rifiutando ovviamente tutte le implicazioni derivanti dalle idee personali di Riemann, preferisce rimanere fedele a questa prima “etichetta” ormai entrata nella storiografia musicale, anche se rifiutata da tutti gli studiosi.

---

<sup>23</sup> WILLI APEL, *La notazione della musica polifonica. Dal X al XVII secolo*, trad. it. di Piero Neonato, Sansoni, Firenze 1984, p. 453.

<sup>24</sup> Per una problematica (e una bibliografia) più aggiornata rimando alla voce “*Ars subtilior*” di Ursula Günther e Maricarmen Gómez in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, herausgegeben von Ludwig Finscher, Bärenreiter Verlag, Kassel 1994 (Zweite, neubearbeitete Ausgabe), Sachteil I, coll. 891–918.

<sup>25</sup> Cfr. NINO PIRROTTA, *Ars nova e Stil novo*, in «Rivista Italiana di Musicologia», I, 1966, pp. 3–19.

Il discorso di Strohm, tuttavia, si accentra maggiormente sul concetto di “stile internazionale”, di “internazionalismo”, concetto che egli contesta sul piano storiografico — e ciò è ancora più evidente nell’articolo del 1992 —, sostenendo invece il centralismo della musica francese dal Trecento ai primi decenni del Quattrocento, rispetto al quale tutte le altre culture musicali europee, compresa quindi anche l’Italia, si configurano, chi più chi meno, come “periferie”. La nozione di “stile internazionale” ha invece una sua piena validità per la musica europea a partire dagli anni ’30 del Quattrocento fino alla generazione di Josquin, ovviamente non solo per Strohm ma direi per quasi tutti gli studiosi che si sono occupati di questa fase della storia musicale. La verità è che la musica italiana di questo periodo è talmente ricca di fonti, compositori e ambienti culturali diversi — e sempre più questo emerge con il ritrovamento di nuove fonti anche se frammentarie — che difficilmente, a mio parere, potrebbe essere qualificata come “periferica” rispetto a quella francese. Le corti signorili del Nord sono state finora considerate, come abbiamo visto, gli unici canali, o quasi, per l’infiltrazione in Italia, a partire già dagli ultimi anni del Trecento, della cosiddetta *ars subtilior* di stampo avignonese infiltrazione che ha reso possibile non solo un’ampia circolazione della musica francese in tutta la nostra Penisola, ma anche l’imitazione (o l’elaborazione), da parte di alcuni compositori italiani, di modelli profani e liturgici provenienti d’Oltralpe. Ma la velocità e la capillarità con cui questa “infiltrazione” si è attuata, a giudicare dalla quantità di fonti pervenute e dalla loro disseminazione, lasciano pensare, come già accennato, che in Italia essa abbia trovato un terreno molto fertile e disposto già da tempo ad accogliere ed elaborare autonomamente modelli provenienti d’Oltralpe. Il problema però, a mio avviso, non è solo quello di stabilire in che misura l’Italia nel Trecento, dal punto di vista culturale e musicale, possa essere considerata “periferia” rispetto alla Francia, quanto — principalmente — quello di comprendere in che modo la cultura italiana, pur con le sue diversità e le sue specifiche tradizioni, ha assimilato ed elaborato autonomamente nel corso del Due-Trecento modelli culturali e musicali provenienti dalla Francia. L’Italia, come è noto, si è sempre confrontata con la cultura francese — artistica, letteraria, filosofica e musicale —, la cui circolazione nella nostra Penisola, da Nord a Sud, era un fatto del tutto normale. Si viene a realizzare, così, una sorta di *koinè* culturale, che ha comunque radici molto antiche, riportandoci alle “origini” della cultura occitanico-romanza, “culla” di tutta la nostra moderna civiltà occidentale. Difatti nel Due-Trecento questa

comune origine culturale è già talmente assorbita e sedimentata che trovo poco soddisfacente, a livello storiografico, parlare ancora di “centro” e “periferia”. Detto questo, è comunque abbastanza evidente che l’*Ars nova* italiana del Trecento è cosa in parte diversa da quella francese, anche se certi fondamenti sono senz’altro comuni. Proprio per questo Nino Pirrotta, chiudendo il suo articolo citato in precedenza, reclamava una

[...] nuova urgenza all’esigenza di considerare le due *Artes novae*, la francese e l’italiana, come espressioni parallele di un atteggiamento culturale fondamentalmente unitario<sup>26</sup>.

Se quanto finora sostenuto è vero, non resta che pensare che, in base ai criteri formulati da Strohm, l’Italia potrebbe essere divenuta “periferia” solo all’indomani dell’introduzione della cosiddetta *ars subtilior*. Difatti solo in questa fase storica l’influenza francese sulla musica italiana sembra essere divenuta molto più forte e consistente di quanto non lo fosse in precedenza. Tuttavia la storiografia più recente ha forse enfatizzato la nozione di “*ars subtilior*”, attribuendole un’eccessiva valenza storica, laddove a me sembra solo la fase terminale, certamente molto importante, di una cultura musicale che ha le sue radici in tempi più lontani. Una volta conclusa l’esperienza legata all’*ars subtilior* si passa a una nuova fase della musica “italiana” (ma ora anche “europea”, *tout court*) di origine continentale e insulare e caratterizzata da uno stile ampiamente generalizzato chiamato “stile internazionale”, basato principalmente sul principio di una nuova sonorità e di una maggiore immediatezza espressiva. Questo momento, e non l’avvento dell’*ars subtilior*, è il vero discrimine, il vero spartiacque tra il razionalismo “scolastico” e la nuova estetica umanistica, tra Medioevo e Rinascimento. Difatti con l’avvento dell’Umanesimo — e ancor più con il Rinascimento — tutto cambia, non solo sul piano linguistico–stilistico–musicale ma anche su quello istituzionale: cambiano i rapporti con la committenza e nasce il professionismo musicale, con la creazione delle cappelle musicali nelle grandi cattedrali e nelle più importanti corti signorili. Ciò comporta, come sappiamo, non solo una circolazione di musiche, ma anche, e soprattutto, una circolazione di musicisti provenienti d’Oltralpe, siano essi compositori, maestri di cappella o cantori. Ma anche in questo trapasso l’Italia —

---

<sup>26</sup> Cfr. *ivi*, p. 19.

e specialmente Firenze — ha avuto un ruolo del tutto particolare, come ha osservato più volte Nino Pirrotta, anticipando quell'esigenza di "naturalità", di "semplicità" (sia sul piano ritmico che melodico) e di maggiore immediatezza espressiva che caratterizzerà di lì a poco la nuova estetica umanistica, aprendo così la strada al Rinascimento vero e proprio.

Per ricollegarci ora a Gentile da Fabriano, da cui ho preso l'avvio per queste brevi riflessioni, il nuovo quadro storico appena delineato, o quanto meno ipotizzato, nel tentativo di accreditare la possibilità di considerare la musica "arsnovistica" italiana e francese tra Tre e Quattrocento (compresa quindi anche l'ultima fase caratterizzata dall'*ars subtilior*) come un *corpus* culturalmente unitario, pur con le debite differenze, può trovare un probabile *pendant* nel cosiddetto "gotico internazionale", che si sviluppa nel corso della storia dell'arte italiana — e ovviamente anche europea — a partire dalla metà del Trecento fino alla fine degli anni '20 del Quattrocento, e di cui Gentile è certamente uno dei rappresentanti più autorevoli e significativi, se non addirittura l'ultimo. Difatti le date e i luoghi che scandiscono la sua biografia umana e artistica sono esattamente gli stessi che potremmo trovare nella biografia di uno dei tanti musicisti coevi. Nato a Fabriano nel 1370 circa, il pittore passa un primo periodo di apprendistato a Pavia–Milano nell'orbita della colta e raffinata corte viscontea, sotto la protezione del signore fabrianese Chiavello Chiavelli, condottiero di Giangaleazzo. In questo periodo realizza il *Polittico di Valle Romita* (ora a Brera) per un committente di Fabriano e la *Madonna col Bambino* eseguita per la chiesa di San Domenico a Perugia. Successivamente, intorno al 1409, si trasferisce a Venezia e dopo un breve soggiorno a Fabriano, nel 1420 viene chiamato a Firenze dove entra in contatto con Masaccio, Ghiberti e Brunelleschi, precursori del Rinascimento. Risale a questo periodo l'*Adorazione dei Magi* (ora agli Uffizi) del 1423. Da Firenze passa a Roma, chiamato dal papa Martino V (il papa eletto al concilio di Costanza), dove muore nel 1427. Si tratta dei centri di potere politico e economico tra i più importanti dell'Italia tre–quattrocentesca, dove la committenza, ovviamente molto fiorente, si estendeva a tutti i prodotti dell'arte e della cultura, compresa anche la musica. Quindi, stessi ambienti, stessi committenti e medesimo *humus* artistico e culturale.

ABSTRACT: *The “Ultramontanes” in Italy and the Birth of the “International Style”: a First Balance*

Only in the last few decades has been it possible to begin a serious reflection on the possibility of establishing a sort of “periodisation” and “geography” as regards the musical history of Italy between the 14<sup>th</sup> and the early 15<sup>th</sup> centuries.

As we know, the history of music — and in general of culture — in Italy from 13<sup>th</sup> to 15<sup>th</sup> centuries is characterized, at first by the French influence and then by the Frankish–Flemish one. This essay draws inspiration from the writings of R. Strohm, and deals with the arrival, the presence and the role played by the French–Burgundian, “ultramontane” composers in Italy, as a useful historical–musical and bibliographical link with the International Gothic style of Gentile da Fabriano.