

Faugues a Napoli, ovvero “la quadrangolazione delle fonti”

Perché parlare di Guillaume Faugues?

Il compositore quattrocentesco Guillaume Faugues gode oggi di notorietà limitata – direi “di nicchia” – e solo recentemente, grazie a una nuova edizione critica dei suoi *opera omnia*¹ e all’incisione di alcune sue messe,² il suo nome sta uscendo da un ingiustificato oblio.³ Egli, infatti, condivide la sorte di moltissimi suoi contemporanei, la cui scarsa conoscenza è quasi sempre indipendente dalla caratura compositiva, bensì legata a imponderabili cause che nel corso dei secoli hanno determinato la scomparsa di testimoni musicali e fonti documentarie consegnandoci, pertanto, solo ritratti sbiaditi e parziali. Di Faugues, per esempio, ci sono note solo sei messe a 4 voci⁴ – *Le serviteur*, *La basse danse*, *L’homme armé* (in due versioni), *Je suis en la mer* e *Missa vinus vina vinum* –, non una chanson e nemmeno un mottetto, composizioni, queste, evidentemente perdute forse per sempre. Eppure egli fu un compositore per nulla secondario nella schiera dei cosiddetti “franco-fiamminghi”; già Sparks, per esempio, ne segnalò la statura compositiva insospettabilmente alta: «The two Masses of Faugues⁵ [...] reveal him as an outstandingly progressive composer

¹ Cfr. GUILLAUME FAUGUES, *Opera omnia*, a cura di Francesco Rocco Rossi, Fleurier, Éditions Musicales de la Schola Cantorum, 2014.

² Cfr. GUILLAUME FAUGUES, *Paradise Regained 1. The Sound and the Fury* (Missae *Le serviteur* e *Je suis en la mer*), ORF, © 2007, SACD 3025, e GUILLAUME FAUGUES, *Paradise Regained 2. The Sound and the Fury* (Missae *L’homme armé* e *Vinus vina vinum*), ORF, © 2009, CD 3115.

³ Il primo – e per molto tempo unico – musicologo che si dedicò allo studio e alla diffusione delle opere di Faugues fu George C. Schütze, il quale dal 1959 al 1960 pubblicò un’edizione fotografica dei testimoni delle sue messe seguita in rapida successione dall’edizione critica e da un contributo analitico. Cfr. *Opera omnia Faugues: facsimile of the compositions of Faugues from the manuscripts Trent 88-Trent 91; Cappella Sistina 14; Cappella Sistina 51; Verona DCCLXI; Modena M.1.13*, a cura di George C. Schütze, New York, 1959; *Collected works of Faugues*, a cura di Id., New York, Institute of Mediaeval Music, 1960 e Id., *An introduction to Faugues*, New York, Institute of Mediaeval music, 1960. Si tratta indubbiamente di lavori pionieristici e importantissimi per la conoscenza dell’opera di Faugues, sebbene incompleti: manca, infatti, la *Missa Vinus vina vinum*.

⁴ Si tratta delle uniche sue composizioni a noi giunte.

⁵ Missae *L’homme armé* e *Le serviteur*.

who shows an interest in consistent procedures not commonly found at this time».⁶ In effetti le sue composizioni non solo testimoniano una tecnica musicale di alto livello, ma addirittura anticipano importanti tecniche compositive destinate a largo e generalizzato impiego nel secolo successivo: *cantus prius factus* strumentale (*La basse danse*), uso sistematico della parodia (*Le serviteur* e *Je suis en la mer*), canone strutturale esteso a tutte le sezioni a organico pieno (*L'homme armé*). Si trattò di un vero *outsider* che, come si vedrà, fu apprezzato anche dai compositori coevi e che quindi merita di essere “riscoperto”. Considerata la carenza documentaria a suo carico, sarà però necessario procedere per via indiziaria, leggendo in controluce le poche fonti a nostra disposizione e reciprocamente contestualizzando le informazioni dedotte, al fine non di trarre una certezza documentaria, ma almeno un’ipotesi ragionevole.

Cosa sappiamo di Faugues?

Sul conto di Guillaume Faugues la musicologia odierna può contare solo su modestissimi rilievi documentari che rendono impossibile stabilire su basi certe un pur succinto profilo biografico.

Gli estremi anagrafici sono ignoti e solo in modo approssimativo lo si può considerare attivo tra il sesto e il nono decennio del XV secolo. Il suo luogo di nascita è avvolto nel buio e finora sono state avanzate solo congetture che tuttavia non conducono a un’identificazione certa: semplicemente basandosi sull’assonanza con il suo cognome, van der Straeten e Higgins hanno proposto rispettivamente Fauque, piccolo centro presso Bruxelles,⁷ e Veaugues, cittadina nei pressi di Bourges.⁸ Molto diversa è, invece, l’ipotesi di Reynolds che, identificando Faugues con il cantore papale Guillaume des Mares, ne ha collocato le origini in Normandia.⁹ Si tratta in tutti i casi di semplici supposizioni più o meno condivisibili,¹⁰ che per il momento consentono esclusivamente di attribuirgli una generica origine “franco-fiamminga”.

⁶ EDGAR SPARKS, *Cantus Firmus in Mass and Motet (1420-1520)*, Berkeley, University of California Press, 1963, p. 459.

⁷ Cfr. EDMUND VAN DER STRAETEN, *La musique au Pays-Bas avant le XIX siècle*, VI, Bruxelles, Muquardt Librairie europeenne, 1888, p. 465.

⁸ Cfr. PAULA M. HIGGINS, *Antoine Busnois and Musical Culture in late Fifteenth-Century France and Burgundy*, tesi di dottorato, Princeton University, 1987, pp. 258-259.

⁹ Cfr. CHRISTOPHER A. REYNOLDS, *Papal Patronage and the Music of St. Peter's, 1380-1513*, Berkeley, University of California Press, 1995, pp. 194-197.

¹⁰ Personalmente giudico la proposta di Reynolds la meno accettabile.

Le uniche notizie sicure a suo carico ci sono consegnate da alcune registrazioni scoperte nel 1985 da Paula Higgins e conservate presso gli *Archives Départementales du Cher*.¹¹ Esse documentano una sua attività musicale e didattica presso la Sainte-Chapelle di Bourges tra il 1462 e il 1463¹² forse anche come insegnante di Philippe Basiron.¹³ Da un'altra testimonianza documentaria – anch'essa scoperta da Paula Higgins – si evince che nel 1471 Faugues rinunciò all'invito rivoltagli proprio dal capitolo di Bourges a ricoprire il posto di canonico rimasto vacante,¹⁴ uscendo così di scena definitivamente dalle fonti archivistiche d'oltralpe.

Queste modeste notizie sono, però, controbilanciate da una più corposa quantità di informazioni deducibili da successive fonti trattatistiche; testimonianze preziosissime che, opportunamente indagate e messe in reciproca connessione, sono in grado di fornire una quantità di indizi fondamentali per ricostruire la sua attività successiva.

La prima occorrenza non archivistica del nome di Faugues è attestata nella *secunda pars* del mottetto a 4 voci *Omnium bonorum plena* di Loyset Compère, in cui egli è menzionato all'interno di una schiera di cantori afferenti (a vario titolo) all'insegnamento di Guillaume Du Fay:

Prega tuo Figlio per la salvezza dei cantori. E prima di tutti per Guillaume Du Fay, luna di tutta la musica e luce dei compositori, esaudiscimi o Madre. E prega anche per Johannem Dussart, Busnois, Caron, maestri dei canti, Georges de Brelles, Tinctoris, cembali della tua gloria, e per Ockeghem, Des Pres, Corbet, Hemart, Faugues, Molinet, Regis e per tutti coloro che cantano, e anche per me, Loyset Compère, che ti prego [...]. Amen.¹⁵

Si tratta di un mottetto la cui datazione, secondo la tesi più accreditata, sarebbe da collocare al 1472 per l'occasione della cerimonia di dedicazione alla Vergine della cattedrale di Cambrai:¹⁶ evidentemente in quella circostanza Faugues si trovava ancora in terra

¹¹ Cfr. PAULA M. HIGGINS, *Tracing the Careers of Late Medieval Composers – The Case of Philippe Basiron of Bourges*, «Acta Musicologica», LXII, 1 (1990), pp. 1-28, e P. M. HIGGINS, *Antoine Busnois and Musical Culture in late Fifteenth-Century France and Burgundy*, cit., pp. 257-260.

¹² Cfr. Bourges, *Archives Départementales du Cher* (da ora BADC) 8 G 1649, c. 117v, e P. M. HIGGINS, *Tracing the Careers of Late Medieval Composers*, cit., p. 12 e p. 26.

¹³ Cfr. BADC 8 G 1648, c. 113v.

¹⁴ Cfr. Paris, Bibliothèque Nationale, nouvelles acquisitions latines 1534, c. 81r.

¹⁵ «Funde preces ad Filium pro salute canentium. Et primo pro Gulielmo Dufay, pro quo me, Mater, exaudi, luna totius musicae atque cantorum lumine. Proque Johannem Dussart, Busnoys, Caron, magistris cantilenarum, Georget de Brelles, Tinctoris cimbali tui honoris, ac Okeghen, Des Pres, Corbet, Hemart, Faugues et Molinet atque Regis omnibusque canentibus, simul et me, Loiset Compère, orante [...]. Amen», LOYSET COMPÈRE, *Opera Omnia – vol. IV*, a cura di Ludwig Finscher, Neuhausen – Stuttgart, American Institute of Musicology, 1958 (Corpus mensurabilis musicae, 15), pp. 32-38.

¹⁶ Cfr. JOSHUA RIFKIN, *Compere, “Des Pres” and the Choirmasters of Cambrai: “Omnium bonorum plena” Reconsidered*, «Acta Musicologica», LXXXI, 1 (2009), pp. 55-73.

francese (o vi si era recato apposta). Sebbene questa testimonianza sia poco interessante sul fronte della ricostruzione biografica di Faugues, attesta la positiva considerazione nella quale il compositore era tenuto, tanto da essere considerato esponente rappresentativo della *koinè* di compositori afferenti al più alto magistero franco-fiammingo dell'epoca.

Ben più rilevanti sono, invece, le successive testimonianze a suo carico, tutte all'interno del repertorio trattatistico del tardo Quattrocento.

Faugues nei trattati di Tinctoris

Il primo a occuparsi di Faugues fu Johannes Tinctoris nel *Proportionale Musices* redatto a Napoli all'incirca nel 1473.¹⁷ Al suo interno, il teorico cercò di formalizzare il mensuralismo e la teoria delle proporzioni, i cui parametri a quell'altezza cronologica erano fluidi e soggetti a interpretazioni personali ed eterogenee. Per questo motivo egli esplorò la prassi coeva e corredò il trattato di brani desunti dalle opere dei più famosi compositori del momento.¹⁸ Impossibile non notare l'estrema puntualità con cui egli riportò e commentò gli esempi musicali proposti e per questo mi pare legittimo ritenere che le osservazioni siano state formulate a partire dallo studio diretto delle opere prese in esame.¹⁹ Tinctoris, in particolare, censurò tutti i procedimenti messi in atto per segnalare gli interventi ritmico-proporzionali che, a suo parere, si prestavano a interpretazioni non univoche; per l'appunto, neanche le opere dei "grandi" furono risparmiate dai suoi strali che ne misero a nudo le patologie mensurali.²⁰

¹⁷ Cfr. FRANCESCO ROCCO ROSSI, *Guillaume Faugues e l'ambiente napoletano del tempo di Tinctoris. Un caso di filologia d'autore: le due versioni della Missa L'Homme Armé*, Tesi di laurea, Università di Cremona-Pavia, 2002, pp. 64-65.

¹⁸ Segue un elenco dei compositori citati nel trattato accompagnati dal titolo della composizione da cui è tratto l'esempio: Ockeghem: *L'aultre d'antan* e *Missa de plus en plus*; Du Fay: *Missa sancti Anthonii* e *Missa se la face ay pale*; Pasquin: *Missa authenti triti protii irregularis*; Binchois: *Patrem de libro teste regio*; Domarto: *Missa spiritus almus*; Faugues: *Missa vinus vina vinum*; Lerouge: *Missa mon cueur pleure*; Puylois: *Missa mon cueur pleure*; Barbingant: *Et in terra authenti protii mixti*; Busnois: *Missa l'homme armé* e mottetto *Animadvertere*; Regis: *Missa l'homme armé*; Eloy d'Amerval: *Missa dixerunt discipuli*; Cousin: *Missa nigrarum*.

¹⁹ Particolarmente intrigante è la circostanza che sei di queste opere – le messe *de plus en plus* di Ockeghem, *Se la face ay pale* di Du Fay, *Spiritus almus* di Domarto, *Vinus vina vinum* di Faugues, *L'homme armé* di Busnois e *Dixerunt discipuli* di Eloy – sono attestate in due manoscritti (CS 14 e CS 51) oggi conservati nel fondo della Cappella Sistina della Biblioteca Vaticana. Per le opposte tesi sull'origine di questi due volumi cfr. MURRAY STEIB, *Herculean Labours: Johannes Martini and the Manuscript Modena, Biblioteca Estense, Ms α. M. 1. 13*, «Early Music History», 33 (2014), pp. 183-257: 193, nota 24. Io condivido senza riserve la proposta di Roth che ne colloca la compilazione a Napoli in epoca di poco posteriore alla redazione del *Proportionale*, cfr. ADALBERT ROTH, *Studien zum frühen Repertoire der päpstlichen Kapelle unter dem Pontifikat Sixtus' IV (1471-1484) – Die Chorbücher 14 und 51 des Fondo Cappella Sistina der Biblioteca Apostolica Vaticana*, Città del Vaticano, B.A.V., 1991, e ID., *Napoli o Firenze? Dove sono stati compilati I manoscritti CS14 e CS51?*, in *La musica a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico*, a cura di Piero Gargiulo, Firenze, Olschki, 1993, pp. 69-100. Ritengo, infatti, che la quadrangolazione di tutti i dati forniti in questo contributo spinga ulteriormente verso la tesi della "napoletanità" dei codici sistini.

²⁰ Per una dettagliata ricognizione di queste analisi cfr. F. R. ROSSI, *Guillaume Faugues e l'ambiente napoletano del tempo di Tinctoris*, cit., pp. 64-111.

In questo contesto acquisisce una rilevanza documentaria la critica rivolta da Tinctoris alla *Missa vinus vina vinum* di Faugues, stigmatizzata per l'uso simultaneo di misure diverse implementate per instaurare una *proportio dupla* in luogo del più corretto utilizzo di una regolare proporzione o di una modifica dei valori usati. La lezione del CS 51 (suo unico testimone) è però sorprendente perché nel manoscritto non c'è traccia dell'errore segnalato nel trattato, tanto da insinuare il sospetto che al momento della copiatura le sia stata imposta l'omogeneità mensurale e, di conseguenza, l'adeguamento alla dottrina di Tinctoris.²¹

Il secondo scritto di Tinctoris, fondamentale per questa indagine, è il *Liber de arte contrapuncti*, la cui datazione è consegnata dall'*explicit* di uno dei suoi testimoni (Bibliothèque Royale di Bruxelles, Ms. II 4147): «anno domini 1477 mensis octobris die undecima».²² Nel prologo Faugues è menzionato insieme ai compositori più rappresentativi del momento:

Proprio in questo periodo [...] sono attivi moltissimi compositori come Johannes Ockeghem, Johannes Regis, Antoine Busnois, Firminus Caron, Guillaume Faugues che possono vantarsi di aver avuto come maestri Johannes Dunstaple, Gilles Binchois, Guillaume Du Fay recentemente deceduti.²³

Queste parole non solo danno nuovamente la misura della rinomanza del compositore, ma acquistano un rilievo incommensurabilmente superiore se confrontate con l'altrettanto famoso prologo del *Proportionale*, risalente a circa quattro anni prima: «Costui [Dunstaple] ebbe come contemporanei in Francia Du Fay e Binchois ai quali immediatamente succedettero i moderni Ockeghem, Busnois, Regis e Caron, i migliori compositori che io abbia mai udito».²⁴ Non può sfuggire, infatti, la sola, ma significativa differenza tra i due elenchi, costituita dall'inserimento del nome di Faugues nel trattato del 1477: rispetto al

²¹ Cfr. ROB C. WEGMAN, *Guillaume Faugues and the Anonymous Masses “Au chant de l'alouette” and “Vinnus” Vina* in «Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis», XLI, 1 (1991), pp. 27-64: 52-56, e FRANCESCO ROCCO ROSSI, *Guillaume Faugues. Sulle tracce di un musicista franco-fiammingo del Quattrocento*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2008, pp. 16-17.

²² JOHANNES TINCTORIS, *Liber de arte contrapuncti – Opera Theoretica (II)*, a cura di Albert Seay, Roma, American Institute of Musicology, 1978, p. 157.

²³ «Hac vero tempestate [...] infiniti florent compositores, ut Johannes Okeghem, Johannes Regis, Anthonius Busnois, Firminus Caron, Guillermus Faugues, qui novissimis temporibus vita functos Johannem Dunstaple, Egidium Binchois, Guillermum Dufay se praeceptores habuisse in hac arte divina glorientur», J. TINCTORIS, *Liber de arte contrapuncti*, cit., p. 12.

²⁴ «Huic [Dunstaple] contemporanei fuerunt in Gallia Dufay et Binchois, quibus immediate successerunt moderni Okeghem, Busnois, Regis et Caron, omnium quos audiverim in compositione praestantissimi», JOHANNES TINCTORIS, *Proportionale musices – Opera Theoretica (IIa)*, a cura di Albert Seay, Roma, American Institute of Musicology, 1978, p. 10.

biasimo manifestato nel *Proportionale* per la *Missa vinus vina vinum*, fra le righe del successivo trattato sembra prospettarsi una diversa considerazione, ribadita anche in altri luoghi dello scritto. Nel capitolo XXXIII del *Liber de arte contrapuncti* Faugues è infatti menzionato quale *celeberrimus compositor* e alla fine del *Liber III* la *Missa vinus vina vinum* è addirittura segnalata come possibile fonte di ispirazione per i giovani musicisti e il suo autore come modello da seguire.²⁵ Si tratta di un vero e proprio ribaltamento di giudizio rispetto al biasimo esternato nel precedente trattato! Evidentemente tra il 1473 (*Proportionale*) e il 1477 (*Liber de arte contrapuncti*) una qualsivoglia circostanza indusse Tinctoris a modificare il proprio canone di musicisti.

Faugues in altri trattati di area napoletana

Il nome di Faugues compare anche in altri tre trattati tutti in qualche modo legati all'area napoletana.

Il primo è il *Tractatus practicabilium proportionum*²⁶ redatto tra il 1481 e il 1482 da Franchino Gaffurio. Nel 1477 il teorico lodigiano era entrato nel *milieu* di Prospero Adorno, doge di Genova, e quando nel 1478 questi fu costretto all'esilio da un'invasione delle truppe sforzesche, lo seguì a Napoli dove si trattenne fino al termine del 1480 allorché ritornò al Nord. Il soggiorno partenopeo di Gaffurio si rivelò ricco di fruttuosi contatti con i musicisti e teorici del luogo fra cui, soprattutto, Tinctoris, i cui insegnamenti in materia di mensuralismo si riverberarono sulla sua successiva produzione.²⁷ L'apprendistato partenopeo diede, infatti, tangibili e immediati frutti nella pubblicazione napoletana del *Theoricum opus* (1480)²⁸ e nell'elaborazione del *Tractatus practicabilium proportionum*, la cui stesura effettiva ebbe luogo a Monticelli (nel Cremonese) subito dopo il rientro al Nord.²⁹ Anche questo trattato subì un processo di revisione e nel 1496 fu incorporato nella *Practica musices* di cui divenne il libro IV, subendo un rimaneggiamento che non implicò ripensamenti sul fronte teorico, bensì una nuova veste linguistico-lessicale e un vero e proprio "alleggerimento" delle dimensioni. Furono cassati, infatti, rimandi a compositori e opere, soprattutto di affe-

²⁵ J. TINCTORIS, *Liber de arte contrapuncti*, cit., p. 143 e pp. 155-156.

²⁶ Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, MS A 69.

²⁷ Cfr. CLEMENT A. MILLER, *Gaffurius's Practica Musicae: Origin and Contents*, «Musica Disciplina», 22 (1968), pp. 105-128.

²⁸ Cfr. FRANCHINO GAFFURIO, *Theoricum opus musice discipline*, a cura di Cesarino Ruini, Lucca, LIM, 1996. Nel 1492 a Milano Gaffurio revisionò e ripubblicò questo trattato con il titolo *Theorica musices*; cfr. FRANCHINO GAFFURIO, *Theorica musice*, Milano, Ioannes Petrus de Lomatia, 1492.

²⁹ Cfr. F. R. ROSSI, *Guillaume Faugues e l'ambiente napoletano del tempo di Tinctoris*, cit., pp. 19-52.

renza napoletana, che nel nuovo contesto milanese non godevano di alcuna notorietà;³⁰ tra questi anche il nome di Faugues e i richiami all’uso “improprio” della *prolatio maior* nella *Missa vinus vina vinum*. L’eliminazione nella *Practica* di ogni allusione dal sapore partenopeo orienta nuovamente la possibilità di ricostruire in via indiziaria la biografia del nostro compositore, orientando l’attenzione verso l’*entourage* musicale della corte aragonese di Ferrante I. È probabile, infatti, che Gaffurio ne abbia conosciuto l’opera proprio durante il biennio trascorso a Napoli.

A corroborare questa idea concorrono, poi, due altri trattati anonimi e nuovamente riconducibili all’area partenopea.

Il primo – *Regule de proportionibus. Cum suis exemplis* – è contenuto in un codice miscelaneo confezionato nel 1509 dallo scriba lucano Johannes Materanensis e oggi conservato presso la Biblioteca Comunale Augusta di Perugia (MS 1013). Al suo interno sono attestati a guisa di positivo modello compositivo e mensurale il *Pleni*, il *Benedictus* e l’*Agnus Dei III* della prima versione della *Missa l’homme armé* di Faugues. Il contenuto del trattato – fortemente mutuato dall’insegnamento di Tinctoris – rivela che esso fu redatto tra il 1477 e la metà degli anni ’80, con ogni probabilità in un ambiente prossimo a quello della cappella musicale aragonese se non addirittura al suo interno.³¹

L’altra fonte – *Musica de canto llano y de organo* (1482)³² – è un trattato manoscritto vergato in lingua spagnola da un anonimo teorico iberico e concepito anch’esso sotto il segno di Tinctoris.³³ Alla c. 3r, il prologo – tributario del modello del *Proportionale* e del *Liber de arte contrapuncti* – suggerisce una selezione di musicisti eccellenti degli ultimi anni, fra i quali compare per l’appunto anche Faugues.

Una prima raccolta di indizi

Riassumendo quanto fin qui illustrato, emergono alcuni dati meritevoli di riflessione.

1. Nel *Proportionale* (1473) Tinctoris criticò Faugues e la sua *Missa vinus vina vinum* e successivamente (1477) elogiò la medesima composizione all’interno del *Liber de arte*

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Cfr. BONNIE J. BLACKBURN, *A lost Guide to Tinctoris’s Teachings Recovered*, «Early Music History», I (1981), pp. 29-116.

³² El Escorial, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo, Ms. C. III. 23.

³³ Cfr. MANFRED BUKOFZER, *Über Leben und Werken von Dunstable*, «Acta Musicologica», VIII, 3/4 (1936), pp. 102-118: 104-105; ROBERT STEVENSON, *Spanish Music in the Age of Columbus*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1960, pp. 53-54; REINHARD STROHM, *Music in Late Medieval Bruges*, Oxford, Clarendon Press, 1960, p. 138.

- contrapuncti*: entrambi i trattati furono redatti a Napoli e la messa ci è pervenuta nell'unica attestazione del CS 51, forse anch'esso di provenienza napoletana.
2. Faugues fu citato nuovamente nel *Tractatus practicabilium proportionum* scritto da Gaffurio subito dopo il suo soggiorno napoletano. Questa menzione – unica occorrenza del nome di Faugues in uno scritto gaffuriano – fu eliminata nel 1496 allorché il trattato fu convertito nel libro IV della *Practica*. Anche questa circostanza denuncia una sorta di “provincialismo partenopeo” a carico del compositore. L'ascendenza napoletana delle affermazioni di Gaffurio pare, inoltre, avvalorata dal riferimento alla *Missa vinus vina vinum* che non risulta aver goduto di circolazione al di fuori del regno aragonese di Napoli.
 3. L'anonimo trattato *Regule de proportionibus. Cum suis exemplis* (Pg 1013), redatto in Italia meridionale tra il 1477 e gli inizi degli anni '80 e fortemente dipendente dalle teorie di Tinctoris, attesta *Pleni, Benedictus* e *Agnus Dei II* della *Missa l'homme armé* di Faugues. Evidentemente, in quel periodo e in ambiente ferrandino, le opere di Faugues non solo erano ben note, ma addirittura recepite e divulgate come esemplari delle teorie di Tinctoris.
 4. Nel trattato spagnolo *Musica de canto llano y de organo* (1480-82) è proposto un elenco dei musicisti più rappresentativi del momento al cui interno riappare il nome di Faugues, che per l'anonimo trattatista potrebbe essere stata un'acquisizione napoletana a fronte dalla normale trama di relazioni tra le corti aragonesi di Napoli e di Spagna.

Il nome di Faugues, quindi, ricorre solo in questi trattati afferenti o collegati al *milieu* musicale ferrandino di Napoli e questa circostanza non può non far riflettere su un qualsivoglia legame tra il compositore e l'unico ambiente musicale all'interno del quale, dal 1473, godette di apprezzabile diffusione. E, da non trascurare, assume un valore indiziario notevole il ribaltamento di giudizio di Tinctoris, che, dopo le critiche rivolte nel 1473 alla *Missa vinus vina vinum* fra le righe del *Proportionale*, nelle *chartae* del *Liber de arte contrapuncti* (1477) additò la medesima messa come esempio compositivo da seguire. Evidentemente tra il 1473 e il 1477 Faugues modificò le proprie abitudini mensurali allineandosi alle dottrine di Tinctoris fino a ritoccare la messa mediante la “correzione” dei passi censurati nel *Proportionale*.

Intertestualità partenopea

A tutte queste considerazioni se ne aggiungono altre desumibili da una rete di relazioni intertestuali al cui centro si colloca per l'appunto l'opera di Faugues.

Un primo episodio al riguardo è costituito dal *Credo* a 3 voci, attestato nel Ms. 431 della Biblioteca Augusta di Perugia (Per 431) e attribuito a un certo *Seraphinus*.³⁴

Al suo interno sono presenti evidentissime allusioni sia alla chanson *Fortune par ta cruauté* di Vincenet sia alla *Missa je suis en la mer* di Faugues.

Gli esempi 1 e 2 illustrano le citazioni desunte dal brano di Vincenet.³⁵

Es. 1

a) Seraphinus: *Credo*, bb. 45-47

b) Vincenet: *Fortune par ta cruauté*, bb. 1-6

³⁴ Cfr. CHRISTOPHER A. REYNOLDS, *The Counterpoint of Allusion in Fifteenth-Century Masses*, «JAMS», XLV, 2 (1992), pp. 228-260: 234-236.

³⁵ Gli esempi relativi al *Credo* di Seraphinus sono tratti dall'edizione realizzata da Atlas; cfr. ALLAN W. ATLAS, *Music at the Aragonese Court of Naples*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, pp. 190-194. I passi tratti dal brano di Vincenet sono, invece, desunti dal contributo di Reynolds; cfr. C. A. REYNOLDS, *The Counterpoint of Allusion in Fifteenth-Century Masses*, cit., p. 235.

Es. 2

a) Seraphinus: *Credo*, bb. 50-52 (*superius/tenor*)

b) Vincenet: *Fortune par ta cruauté*, bb. 15-19 (*superius/tenor*)

Entrambi gli esempi denunciano la determinazione di *Seraphinus* di proporre delle vere e proprie citazioni letterali e, pertanto, ben percepibili all'ascolto.

L'esempio che segue illustra, invece, la relazione motivica tra il *Credo* e il *Benedictus* della *Missa je suis en la mer* di Faugues.³⁶

Es. 3

a) Seraphinus: *Credo*, bb. 18-23

³⁶ Tutti i passi relativi alle messe di Faugues sono tratti dalla recente edizione degli *opera omnia*; cfr. GUILLAUME FAUGUES, *Opera omnia*, cit.

b) Faugues: *Missa je suis en la mer (Benedictus)*, bb. 1-12

I cinque nuclei motivici A, B, C, D ed E del *Benedictus* della *Missa je suis en la mer* si innestano – previa inversione di A e C – nel tessuto contrappuntistico del *Credo* coinvolgendo Faugues nella rete di relazioni melodiche che lo legano a Seraphinus e, indirettamente, a Vincenet; una trama intertestuale meritevole di riflessione a partire da alcune considerazioni sul Ms. Per. 431. Si tratta di un codice esemplato presso un’istituzione monastica dell’Italia meridionale – gli studiosi sono divisi circa l’origine benedettina o francescana³⁷ – e ricco di composizioni abitualmente eseguite presso la corte aragonese:³⁸ brani sia sacri sia profani di produzione locale, destinati a una limitata circolazione e perlopiù privi di attribuzione o contrassegnati solo dalla presenza di iniziali.³⁹ Uno dei pochi nomi scritti per esteso è proprio Seraphinus del quale il codice attesta oltre al *Credo* (n. 8) anche un *Magnificat* (n. 108). Purtroppo non è chiara l’identità di questo compositore per il quale sono state proposte due candidature: Serafino Aquilano⁴⁰ e Seraphinus Baldesaris.⁴¹ In ogni caso, chiunque egli fosse, sicuramente afferiva al *milieu* partenopeo; non a caso nel *Credo* è tributato un omaggio a Vincenet, compositore attivo presso la Cappella Reale di Ferrante I all’incirca fino al 1479, probabile anno della sua morte.⁴²

Oltre che con la *chanson* di Vincenet, il *Credo* stabilisce un analogo legame anche con la *Missa je suis en la mer*, a mio avviso suggellando la comune appartenenza all’*entourage* napoletano.

³⁷ Atlas si esprime per l’origine benedettina; cfr. A. W. ATLAS, *Music at the Aragonese Court of Naples*, cit., p.121. Cattin, invece, propende per il monastero francescano di Ortona; cfr. GIULIO CATTIN, *Il repertorio polifonico sacro nelle fonti napoletane del Quattrocento*, in *Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo*, a cura di Lorenzo Bianconi e Renato Bossa, Firenze, Olschki, 1983, pp. 29-46: 36.

³⁸ *Ivi*, pp. 35-37.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ivi*, p. 38.

⁴¹ Cfr. A. W. ATLAS, *Music at the Aragonese Court of Naples*, cit., p. 131.

⁴² *Ivi*, pp. 69-70.

Altrettanto eloquente appare, poi, un altro caso di intertestualità che nuovamente coinvolge una composizione di Faugues. Si tratta dell'anonima *Missa l'homme armé* attestata unicamente nel Ms. Q 16 del Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna.⁴³ Quantunque di questa composizione sia ricavabile solo un *terminus ante quem* – il 1487, data di confezionamento del codice – sulla sua genesi è stata proposta una suggestiva ipotesi: essa potrebbe essere stata composta per celebrare la vittoria conseguita contro i turchi da Alfonso duca di Calabria nella battaglia di Otranto del settembre 1481.⁴⁴

All'interno di questa messa è presente una quantità di riferimenti alla *Missa l'homme armé* di Faugues che si prestano a interessanti spunti di riflessione.

Gli esempi seguenti mettono a confronto i diversi passi dell'anonima messa del Q 16 con le citazioni tratte dalla composizione di Faugues.⁴⁵

Es. 4

a) Anonimo: *Missa l'homme armé* (*Kyrie II*), bb. 1-4

b) Faugues: *Missa l'homme armé* (*Patrem*), bb. 1-4 (*superius/bassus*)

⁴³ D'ora in avanti indicato con Q 16.

⁴⁴ Cfr. A. W. ATLAS, *Music at the Aragonese Court of Naples*, cit., pp. 129-130.

⁴⁵ Gli esempi proposti della messa di Faugues sono tutti tratti dalla prima versione. I passi della messa del Q 16 sono ricavati dall'edizione curata da Atlas; cfr. A. W. ATLAS, *Music at the Aragonese Court of Naples*, cit., pp. 167-189.



b) Faugues: *Missa l'homme armé (Agnus Dei II)*, bb. 1-4 (*superius*)

Nell'esempio seguente l'incipit del *Benedictus* del Q 16 (duo) è modellato sull'inizio del *Crucifixus* di Faugues, non solo per quel che riguarda la sostanza melodica, ma anche per il medesimo impiego dell'imitazione canonica.

Es. 8



a) Anonimo: *Missa l'homme armé (Benedictus)*, bb. 1-3



b) Faugues: *Missa l'homme armé (Crucifixus)*, bb. 1-3 (*superius/bassus*)

Penso proprio che non si possa sottovalutare la rilevanza (e la quantità) delle citazioni sopra descritte alle quali va aggiunto un ulteriore rilievo molto significativo circa il contesto modale dell'anonima messa.

Sia la messa del Q 16 sia la *Missa l'homme armé* di Faugues sono, infatti, in misolidio, un ambito modale inusuale all'interno della competizione sull'*homme armé* prevalentemente imperniata sul modo dorico. Proprio perché inconsueta, quindi, l'affinità modale tra le due messe denuncia un legame significativo; per lo sconosciuto compositore della messa del Q 16, Faugues dovette essere un referente importante a testimonianza di un suo ruolo evidentemente apprezzabile nell'ambiente musicale di Napoli.

Inoltre, se si considera che le *Missae l'homme armé* si sostanziarono di un significato anche politico, tale circostanza assume un valore ancora più considerevole: Faugues e la propria messa si trasformarono in emblema di quella *koinè* politico-musicale di cui probabilmente l'anonimo compositore sentiva di far parte. È difficile, infatti, credere che una messa

caratterizzata da una così spiccata impronta ufficiale-celebrativa, ma nel contempo localmente connotata, alludesse a un modello estraneo alla realtà cui si rivolgeva ed è per questo motivo che i riferimenti desunti da Fauges nella messa del Q 16 mi inducono sempre di più a ritenere non solo che egli a quell'epoca fosse proprio a Napoli, ma che all'interno dell'ambiente musicale della città detenesse un ruolo tale da essere ritenuto il referente privilegiato dell'ignoto compositore dell'omonima messa.

Dagli indizi alle deduzioni

A questo punto mi sento di formulare l'ipotesi del soggiorno a Napoli di Fauges tra il 1473 circa e gli inizi degli anni '80; ipotesi, come si è visto, fondata su indizi desunti dall'analisi delle fonti coeve – tutte ascrivibili all'ambito napoletano – e su riflessioni a partire dai rapporti intertestuali intrattenuti dalle sue opere con altri lavori di afferenza partenopea.

Purtroppo, però, come si è visto, a tutt'oggi non esiste alcuna fonte archivistica né una qualsivoglia documentazione sicura che possa confermare o confutare questa ipotesi.

Un interessante riscontro sarebbe potuto scaturire dalle Cedole della Regia Tesoreria Aragonese conservate presso l'Archivio di Stato di Napoli (ossia dai registri contabili della cancelleria di corte di Napoli), su cui erano registrate tutte le entrate e le uscite delle finanze regie, comprese quelle relative alle attività musicali presso la corte. Sfortunatamente, a seguito dei disastri della Seconda guerra mondiale ne andò distrutta, o comunque dispersa, la maggior parte,⁴⁶ per cui il supposto periodo del soggiorno napoletano di Fauges rimane scoperto.

Si potrebbe cercare un'alternativa documentaria nei libri contabili del Banco Strozzi, cioè l'azienda bancaria fondata a Napoli dai fratelli fiorentini Filippo e Lorenzo Strozzi, che per anni funzionò quasi come tesoreria dello Stato accogliendo i conti correnti del precettore generale delle imposte e del reggente della tesoreria generale. Anche questa documentazione è, però, lacunosa e ci sono pervenuti solo due giornali, ossia i registri n. 27 (gennaio-luglio 1473) e n. 32 (gennaio-agosto 1476) della V Serie strozziana dell'Archivio di Stato di Firenze.⁴⁷ In ogni caso, se anche ci si potesse avvantaggiare di una loro continuità documentaria, sarebbero solo parzialmente utili, poiché certificherebbero solo le operazioni di perti-

⁴⁶ Cfr. GALLIANO CILIBERTI, *Nuove fonti per la storia napoletana in età aragonese: i musicisti nei libri contabili del Banco Strozzi*, in *Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo*, cit., pp. 47-59: 48, nota 4.

⁴⁷ *Ivi*, p. 47.

nenza dei due funzionari sopra citati e non testimonierebbero, quindi, la totalità delle attività presso la corte aragonese.

Naturalmente la presunta permanenza di Faugues a Napoli non implica la sua esclusiva affiliazione alla cappella musicale di corte; nulla impedisce, infatti, di supporre che la sua presenza nel regno aragonese potesse far capo a qualche altra istituzione, magari monastica, nel qual caso non resta che attendere che una qualsivoglia scoperta d'archivio possa far luce (confermandola o smentendola) sulla proposta qui formulata.

Per ora l'ipotesi della presenza a Napoli di Guillaume Faugues in un periodo compreso tra il 1473 e gli inizi degli anni '80 può essere formulata soltanto su base indiziarica, quadrangolando le notizie in nostro possesso e corroborando vicendevolmente le varie ipotesi formulate al riguardo.

«Ipotesi basate su ipotesi», si potrebbe obiettare, e sicuramente qualcuno obietterà.

Per ora non c'è altra scelta; non sarà molto ma è pur sempre un punto di partenza alla ricerca (se possibile!) di dati concreti. Per il momento non solo l'ipotesi della presenza di Faugues a Napoli mi pare la più convincente e plausibile, ma si adatta perfettamente con un'altra contestata supposizione: quella dell'origine napoletana dei codici sistini.⁴⁸

«Ancora ipotesi su ipotesi!!!?»

Certo, soprattutto se, come in questo caso, si incastrano perfettamente.

NOTA

Circa gli esempi, in conformità alle norme editoriali l'autore ha verificato, sotto la propria responsabilità, che le riproduzioni non sono coperte da diritti o, in caso contrario, ha ottenuto dai detentori dei diritti l'assenso alla pubblicazione.

⁴⁸ Cfr. *supra* nota 19.