

MARGHERITA D'AUSTRIA
MUSICA E IDENTITÀ DI UNA PRINCIPESSA
DEL RINASCIMENTO¹

VINCENZO BORGHETTI (*)

Nota presentata dal m.e. Marino Gatto
(Adunanza del 26 ottobre 2017)

SUNTO. – Il presente saggio si concentra sullo *chansonnier* di Margherita d'Austria BrusBR 228 come oggetto cruciale per comprendere la politica culturale di Margherita, al di là delle sue funzioni più strettamente musicali. Sulla strada tracciata da alcuni recenti studi sull'argomento, nelle pagine che seguono propongo alcune riflessioni sul ruolo di questo manoscritto nella costruzione e performance dell'identità di Margherita come lettrice e come sovrana. A tale scopo mi soffermo prima sull'analisi dello *chansonnier* come libro di musica, cioè come un medium formato dall'interazione di diversi codici comunicativi, dedicando particolare attenzione alle pagine iniziali del manoscritto. Sulla base di questa analisi, formulo infine alcune ipotesi sia sull'uso e il significato di BrusBR 228, sia più in generale sulle abitudini di lettura di Margaret e sulle possibili finalità ideologiche e i significati culturali di questa sua attività.

ABSTRACT. – In this essay I concentrate on Margaret of Austria's *chansonnier*, BrusBR 228, reflecting on the role of this manuscript in the construction and performance of Margaret's identity as a princely reader and as a ruler. Following the path opened by recent studies on this manuscript, I propose an analysis of the *chansonnier* as a music book, that is, as an object constructed through the interaction of different communicative codes, pondering some elements particularly interesting for my perspective, such as the initial pages. On the basis of this analysis, I advance new hypotheses on the uses and meanings of BrusBR 228, as well as, more in general, on Margaret's reading habits and their potential cultural meanings and ideological ends.

(*) Università degli Studi di Verona, Italy. E-mail: vincenzo.borghetti@univr.it

¹ Questo saggio è una versione concentrata di un una ricerca più vasta dedicata

L'argomento di questo saggio è l'analisi di un caso di mecenatismo musicale nel Rinascimento: la musica, o meglio, un libro di musica prodotto per Margherita d'Austria (1480-1530), duchessa di Savoia e reggente dei Paesi Bassi. La musica era una parte importante del lessico della preminenza condiviso dalle corti europee dell'epoca, pertanto appare oggi scontato che uno storico della musica del Rinascimento si applichi allo studio della musica destinata a una principessa dell'epoca. Questo saggio, però, non si occupa di mecenatismo musicale, non nel senso corrente della parola. Non è, infatti, «la protezione concessa generosamente alle arti e alle lettere» al centro delle pagine che seguono.² Anzi, lo stesso concetto di «mecenatismo» così come sopra definito è qui fuori luogo. La «protezione concessa» alla musica e alle arti in genere da parte esponenti della classe dominante non ha mai, e non solo nel Rinascimento, nulla di generoso, almeno non nell'accezione idealistica che connota il termine da alcuni secoli a questa parte. Questa «protezione» è, può essere, concessa sì con larghezza, ma non è solo frutto di magnanimità: essa è piuttosto il risultato di scelte interessate, che si servono del *bello* avendo però come fine l'*utile* – che invece l'uso comune del termine «mecenatismo» oggi esclude. Nelle pagine che seguono mi occuperò di questo tipo di uso della musica, analizzando il caso di Margherita d'Austria e illustrando, per mezzo di un suo *chansonnier*, le finalità del suo “mecenatismo” musicale.

MARGHERITA D'AUSTRIA: L'AMBIZIONE FEMMINILE IN UNA SOCIETÀ PATRIARCALE

Essere donne nel Rinascimento non era facile. Non lo era neppure se, come Margherita d'Austria (1480-1530), si era donne di altissimo

alla musica di Margherita D'Austria, e in particolare al suo *chansonnier*, i cui risultati si leggono in: V. Borghetti, *La sovrana lettrice: Margherita d'Austria e il suo chansonnier (Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, Ms 228)*, in *Cara scientia mia, musica. Studi per Maria Caraci Vela*, a cura di A. Romagnoli, D. Sabaino, R. Tibaldi e P. Zappalà, Pisa, Edizioni ETS, 43-63 (Diverse voci, 14); e in V. Borghetti, *Trauer, Hoffnung der Frauen. Tod, Leiden und Macht in Margarete von Österreichs Chansonnier Brüssel, BR 228, Die Tonkunst*, (2017), 31-38.

² F. Palazzi, G. Folena, «mecenatismo», in *Dizionario della lingua italiana*, Firenze, Loescher, 1995, 1083.

rango. Nipote dell'Imperatore Federico III, figlia di Massimiliano d'Asburgo (poi a sua volta imperatore come Massimiliano I) e dell'erede del Ducato di Borgogna Maria di Borgogna, Margherita d'Austria (1480-1530) era uno dei migliori partiti d'Europa; il suo destino "naturale" sarebbero state nozze reali.³ Come era all'epoca costume, fin dai primi anni di vita iniziarono a circolare suoi ritratti che avevano lo scopo di promuoverla tra le case regnanti d'Europa.⁴ Questi dipinti, come quello oggi conservato alla National Gallery di Londra (illustrazione 1) mostravano la (futura) sposa ancora bambina, e ne mettevano in evidenza la bellezza come prova di sana e robusta costituzione, e quindi di predisposizione alla maternità, requisito fondamentale per assicurare la nascita di eredi.⁵ Esibivano inoltre, come in questo caso, anche i vantaggi territoriali che il futuro consorte avrebbe conquistato sposandola. Rispetto però ad un analogo ritratto promozionale per un giovane principe dell'epoca (per esempio uno di quelli confezionati per suo fratello maggiore Filippo il Bello, nato nel 1478), i ritratti presentavano le principesse come persone a metà. Il ritratto di Margherita non potrebbe essere più esplicito, da questo punto di vista. In quanto donna, Margherita, non era considerata una persona completa, e il suo stemma lo rivela in modo inequivocabile: è vuoto nella sua parte sinistra, la prima. Solo un matrimonio avrebbe riempito questo vuoto, e avrebbe così completato lei, garantendole non solo un ruolo da sovrana, ma soprattutto uno *status* definito, *status* che, in quanto donna, Margherita da sola non avrebbe potuto conseguire.⁶

³ Per una sintesi delle vicende storico-biografiche di Margherita d'Austria rimando alla cronologia di D. Eichberger, *Margaret of Austria 1480-1530: "Fortune infortune fort une"*, e al suo *Margareta of Austria. A Princess with Ambition and Political Insight*, entrambi in *Women of Distinction: Margaret of York, Margaret of Austria*, ed. by D. Eichberger, Leuven, Brepols-Davidsfonds, 2002, risp. 26-27, e 49-55.

⁴ Sull'iconografia dei ritratti di bambini e sul loro uso e significato nella Francia e nei Paesi Bassi all'epoca di Margherita si veda P. Lorentz, *Children's Portraits. Between Politics and Family Memories*, in *Women of distinction*, 115-123; sui ritratti giovanili di Margherita si veda D. Eichberger, *Leben mit Kunst, Wirken durch Kunst. Sammelwesen und Hofkunst unter Margarete von Österreich, Regentin der Niederlande*, Turnhout, Brepols, 2002 (Burgundica, V), 29-33.

⁵ Bottega di Pieter van Conixloo, *Dittico con Filippo il Bello e Margherita d'Austria* (circa 1495), part., The National Gallery, London, inv. n. 2613.

⁶ C'era in verità una via alternativa: la monacazione. Sebbene spirituale, anche

La costruzione dell'identità di genere per le donne dell'epoca era fondata sulla loro "naturale" imperfezione; essa traeva origine dalle sacre scritture e alimento da secoli di teologia e trattatistica misogine, e non faceva sconti nemmeno per le classi al potere. La costruzione di un'identità di genere basata sull'imperfezione ontologica della donna e sulla necessità femminile del completamento e del controllo maschile si perseguiva solo con la pedagogia esplicita dei testi dedicati a questi argomenti; essa era bensì realizzata - come oggi, come sempre - per mezzo di discorsi che, sotto forma di testi, enunciati, pratiche, immagini, oggetti e così via, pervadevano l'esistenza di donne e uomini educandone il pensiero e i comportamenti, e avevano tanta più efficacia quanto più si presentavano come ovvi e "naturalisti".



Fig. 1.

Il ritratto di Margherita della National Gallery sopra mostrato, è un esempio di questa pervasiva discorsività di genere: un'immagine che

questa era però una forma di matrimonio con una figura maschile; anche questa era dunque una forma di completamento dato da un uomo. Agli Asburgo, come è risaputo,

proclamava al mondo e ricordava a Margherita che lei era sì una principessa di ottimi natali, ma che era sempre una donna, una persona “incompleta” fintantoché il suo stemma fosse restato per metà vuoto, e che in quanto donna avrebbe potuto ambire solo ad essere una sposa, soggetta cioè al controllo di un marito, che le avrebbe conferito quella “completezza” di cui lei per “natura” doveva considerarsi priva (Fig. 1).

La biografia di Margherita per i primi decenni della sua vita coincide con la ricerca di questa “completezza” (e dei vantaggi politici che alla sua famiglia ne sarebbero derivati). A soli tre anni, Margherita venne promessa al futuro re di Francia, Carlo VIII, e partì alla volta della corte francese dove sarebbe stata educata come futura regina. Tuttavia le nozze con Carlo non avrebbero mai avuto luogo. Nel 1491 Carlo VIII decise di sposare Anna di Bretagna, rompendo così gli accordi precedenti, di conseguenza nel 1493 Margherita fece ritorno nei Paesi Bassi. Nel 1495 suo padre Massimiliano arrangiò per lei un nuovo matrimonio: Margherita avrebbe sposato Giovanni, primogenito di Ferdinando d'Aragona e Isabella di Castiglia. Celebrato nel 1497, il matrimonio ebbe tuttavia vita brevissima: Giovanni morì nel 1497 a pochi mesi dalle nozze. Nel 1501, Margherita si sposò ancora, stavolta con il duca di Savoia Filiberto II. Anche Filiberto, però, morì prematuramente (come Margherita era nato nel 1480) nel 1504, solo tre anni dopo la loro unione. All'età di 24 anni Margherita aveva già sulle sue spalle un ripudio e due vedovanze. A questo punto i piani del padre Massimiliano, e del fratello Filippo il Bello prevedevano per lei un ulteriore matrimonio, le cui trattative giunsero presto a buon punto: il re d'Inghilterra Enrico VII sarebbe stato il terzo marito di Margherita. Tuttavia, stavolta Margherita riuscì ad imporre il suo rifiuto. Quello con Filiberto sarebbe rimasto il suo ultimo matrimonio.⁷ Non però l'ultimo

questa soluzione piaceva decisamente meno: vista la proverbiale propensione ad usare i matrimoni per ampliare i propri domini e le sfere di influenza, tendevano a far sposare il numero maggiore degli eredi, legittimi o illegittimi che fossero. Sulla condizione femminile all'epoca di Margherita d'Austria si veda G. Duby e M. Perrot, *Storia delle donne: il Medioevo*, a cura di C. Klapisch-Zuber, Roma-Bari, Laterza, 1990, in particolare C. Opitz, *La vita quotidiana delle donne nel tardo Medioevo (1250-1500)*, 330-402.

⁷ Sul progetto di far sposare Margherita con Enrico VII si veda R. Wellens, *Un épisode des relations entre l'Angleterre et les Pays-Bas au début du XVI^e siècle: le projet de mariage entre Marguerite d'Autriche et Henri VII*, *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 39/2 (1982), 267-290.

lutto importante della sua vita: nel 1506, infatti, morì, anch'egli prematuramente, suo fratello Filippo, il quale lasciava una moglie psicologicamente instabile (Giovanna "la Pazza"), un erede minore (Carlo, il futuro Carlo V), e, di conseguenza, un pericoloso vuoto dinastico.⁸

Gli eventi luttuosi furono per Margherita la fonte dei suoi dolori e al contempo delle sue fortune. A quell'epoca, infatti, la vedovanza, se senza figli maschi, poteva garantire ad una donna quell'accesso ai beni e alle proprietà derivanti dal matrimonio che non avrebbe potuto avere vivente il marito o un erede (maschio). Le vedove potevano cioè godere di quell'autonomia che era invece negata alle donne sposate o nubili, sempre soggette al controllo del marito, del figlio maschio adulto, o del padre o, in assenza, dell'autorità familiare. Fu quindi anche perché forte delle proprie disponibilità dotali che, nei lunghi negoziati con Enrico VII, Margherita, già vedova due volte, si trovò nelle condizioni di poter fare la scelta di non risposarsi.⁹

Tuttavia, non si trattava di un'autonomia di scelta fondata solo su basi economiche. Nella società dell'epoca la vedova godeva di uno *status* privilegiato tra le donne. Una tradizione che risaliva alla Bibbia sottolineava che, in precise circostanze, la condizione vedovile fosse associabile al possesso di valori morali positivi. Qualora la vedova fosse stata pia, fosse rimasta casta e devota alla memoria dello sposo defunto, si sarebbe votata ad una forma di monacazione non (del tutto) claustrale, assurgendo così a esempio di virtù non solo per le altre donne ma anche per gli uomini (per la sua dimostrata capacità di sopportare i colpi della sorte, degna di ammirazione perché dimostrata da una creatura "per natura" debole come una donna). A causa della sua statura morale, la figura della vedova era in quest'epoca spesso sovrapposta a quella della *virago*, l'eroina virile, come la Giuditta biblica, avrebbe saputo all'occorrenza lottare per difendere il proprio popolo e la propria famiglia.¹⁰

Dopo la morte di Filiberto, Margherita si trovò dunque nella

⁸ Insieme a quella dell'erede Carlo, era necessario occuparsi dell'educazione delle sue sorelle rimaste nei Baesi Bassi (Eleonora, Isabella e Maria), vedi a riguardo Eichberger, *Margareta of Austria*, 51-52.

⁹ Sulla condizione vedovile all'epoca di Margherita e sul suo caso specifico si veda B. Welzel, *Widowhood: Margaret of York and Margaret of Austria*, in *Women of Distinction*, 103-113.

¹⁰ B. Welzel, *Widowhood*, 104-105.

“felice” posizione di essere vedova per la seconda volta. E proprio su questa reiterata vedovanza fece leva non solo per evitare un altro matrimonio (e quindi un marito-padrone), ma anche per riuscire ad ottenere quelle investiture politiche che la sua condizione avrebbe potuto adesso permetterle. Così, dopo la morte di Filiberto Margherita incentrò il suo discorso su questo suo *status*. Una delle sue prime azioni fu l'adozione di un nuovo motto che la identificasse come vedova, cioè come donna virtuosa e forte colpita da sorte avversa (almeno secondo una delle sue possibili interpretazioni): «Fortune Infortune Fortune (o Fort Une)».¹¹

Per Margherita conquistare un ruolo politico ufficiale non fu comunque facile, nonostante i vantaggi dati dall'essere vedova due volte. Nel 1508 il padre Massimiliano la nominò governatrice dei Paesi Bassi con la custodia dei suoi nipoti (i figli di Filippo il Bello e Giovanna la Pazza), poi reggente dal 1509. Nel 1515, dichiarato maggiorenni suo nipote Carlo, Margherita dovette cedergli il governo dei Paesi Bassi, ma nel 1519 lo stesso Carlo la reinstallò come reggente e governatrice, incarico confermato nel 1520 e che Margherita conservò fino alla sua morte nel 1530.¹²

LEGGERE PER COMANDARE

Come tutte le donne del suo rango, Margherita leggeva e possedeva libri; come vedova con ambizioni di potere, però, Margherita leggeva e collezionava libri in modi e con finalità diverse dalle principesse sue contemporanee. In Francia, sotto la tutela di Anna de Beaujeu, figlia di Luigi XI, e, in seguito, di Madame du Segré, le sue letture furono i testi *standard* per le principesse dell'epoca, testi dai quali Margherita avrebbe imparato a condursi come una regina cristiana, buona madre e moglie, saggia, umile e non incline ai piaceri mondani. Anne-Marie Legaré ricorda che, poco dopo il suo arrivo ad Amboise,

¹¹ Sul motto di Margherita si vedano D. Eichberger, *Leben mit Kunst*, 25-18; B. Welzel, *Widowhood*, 103-105.

¹² Sulle difficoltà che Margherita si trovò a fronteggiare per ottenere e conservare il suo ruolo di reggente si veda H. Meconi, *Margaret of Austria, Visual Representation, and Brussels, Royal Library, Ms. 228*, *Journal of the Alamire Foundation*, II/1 (2010), 23-24.

Margherita ricevette dalla tutrice uno dei testi-base dell'educazione delle principesse dell'epoca: il *Livre des Espitres et Euvangille de tout l'an*. Letture morali, devote, manuali di comportamento erano, come la studiosa sottolinea, quelle comuni e condivise all'epoca tra le principesse del nord Europa.¹³

La biblioteca che Margherita avrebbe costruito nel corso della sua vita, tuttavia, si distingueva da quelle che aveva conosciuto nei suoi anni di formazione, anzitutto per le dimensioni. Da adulta, infatti, Margherita era nota per possedere molti più libri rispetto alle principesse contemporanee, e per questo la sua biblioteca poteva competere con quelle dei famosi bibliofili della sua epoca (tutti rigorosamente uomini). È indicativo che Antonio de Beatis, quando nel 1516 al seguito del cardinale Luigi d'Aragona visitò la biblioteca di Margherita nel suo palazzo di Mechelen, non poté fare a meno di sottolineare l'eccezionalità della collezione proprio per essere opera di una donna. Nel suo diario di viaggio scrisse in proposito: «Lli [nella grande piazza della città] se vedde la casa di Madama Margarita, qual è molto bella et assai in ordine, benché non di molta vista, dove è una libreria per donne assai ornata e ricca».¹⁴ La biblioteca di Margherita si distingueva poi per il suo contenuto. A parte le opere devozionali e morali tipiche delle biblioteche femminili, Margherita acquisì e commissionò soprattutto libri profani, di argomento storico, genealogico, cavalleresco, raccogliendo una collezione ragguardevole per la sua vastità, ma anche per la varietà delle materie che vi erano rappresentate, e differenziando così i propri interessi di lettrice e bibliofila da quelli comuni tra le principesse del suo tempo.¹⁵

Leggere e collezionare tanti libri - di così tanti generi e materie - erano attività all'epoca connotate in senso maschile, come indirettamente notava già de Beatis, e per questo furono necessarie a Margherita per costruire e consolidare ai suoi occhi e quelli del mondo la propria

¹³ A. M. Legaré, *'La librairie de Madame'*, 214-215.

¹⁴ Il testo di Antonio de Beatis si legge nell'originale volgare in L. Pastor, *Die Reise des Kardinals Luigi d'Aragona durch Deutschland, die Niederlande, Frankreich und Oberitalien, 1517-1518, beschrieben von Antonio de Beatis*, Freiburg i. B., Herderische Verlagshandlung, 1905, 133. Secondo Legaré le uniche collezioni contemporanee paragonabili a quella di Margherita erano quelle del cardinale Alberto di Brandeburgo o del duca Federico il Saggio di Sassonia (*'La librairie de Madame'*, 210).

¹⁵ Si veda a riguardo A. M. Legaré, *'La librairie de Madame'*, 210-217.

identità di sovrana, di sovrana in quanto vedova, cioè di donna che può assumere ruoli tradizionalmente riservati agli uomini.¹⁶ L'identità di vedova era quindi un presupposto per poter essere e sentirsi sovrana, e la biblioteca (sia come spazio sia come collezione), i libri e gli oggetti in essa contenuti furono alcuni tra i *media* con cui Margherita costruì e promosse il discorso di queste sue due identità. Chi si fosse recata o recato nella biblioteca di Margherita, inclusa la stessa Margherita, avrebbe potuto ripercorrere la storia dietro al suo ruolo di reggente e/o alla legittimità di questa sua aspirazione, vedendola prima sposa di Filiberto (nei busti di Conrad Meit che la ritraevano insieme al suo ultimo marito),¹⁷ poi vedova devota alla sua memoria (l'armatura di Filiberto, e il busto, sempre di Meit, di Margherita in abito da vedova, entrambi esposti in stanze dove c'erano libri).¹⁸ Poi avrebbe potuto vedere questa stessa storia narrata con grande varietà di modi e linguaggi nei suoi tanti e diversi libri, in particolare in quelli - da lei stessa commissionati e in cui a volte lei stessa compariva come autrice - che illustravano la sua condizione di donna virtuosa e colpita dalla fortuna, i libri cioè che ribadivano il suo diritto ad essere e promuoversi come persona degna del potere di cui era già - o avrebbe voluto essere - investita (tra cui per esempio Michele Riccio, *Changement de fortune en toute prospérité*, Jean Lemaire des Belges *La Couronne margaritique*, Jean Franco, *La genealogie de l'empereur Charles V*).¹⁹

¹⁶ *ibidem*.

¹⁷ I busti di Meit si trovano oggi al British Museum di Londra, Waddeston Bequest.

¹⁸ Come i busti di Meit sopra menzionati, l'armatura di Filiberto era esposta nello spazio ufficiale della biblioteca (vedi a riguardo D. Eichberger, *Leben mit Kunst*, 124-132; B. Welzel, *Widowhood*, 108-109). Il busto di Conrad Meit che ritrae Margherita da vedova (oggi al Bayerisches Nationalmuseum di Monaco, inv. n. R 420.) era invece esposto nel *petit cabinet*, lo studiolo, uno spazio più intimo rispetto alla biblioteca, e dove Margherita conservava alcuni libri, nello specifico otto manoscritti (su quest'ultimo busto di Meit e sugli spazi in cui era esposto si veda J. L. Burk, *Conrat Meit, Court Sculptor to Margaret of Austria*, in *Women of Distinction*, 284; D. Eichberger, *Leben mit Kunst*, 109-112).

¹⁹ Rispettivamente i manoscritti Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Ms. 3441; Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 3441; Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. f. fr. 5616.

LEGGERE MUSICA PER COMANDARE

Tra i libri che Margherita investì di un ruolo cruciale nella definizione e promozione del suo discorso di vedova/sovrana c'era anche un libro di musica: lo *chansonnier* Bruxelles, Bibliothèque Royale Ms 228 (in seguito BrusBR 228), confezionato per lei nello *scriptorium* di corte dal grande calligrafo musicale Petrus Alamire.²⁰ Non era l'unico libro di musica che Margherita possedesse. Gli inventari della sua biblioteca registrano infatti un altro *chansonnier* (BrusBR 11239), un grande libro corale con messe polifoniche (forse identificabile nel codice BrusBR 6428) e una raccolta di bassedanze (BrusBR 9085).²¹ Mentre però questi ultimi erano doni, BrusBR 228 era l'unico che Margherita stessa avesse commissionato, e, come tale, esibisce caratteristiche che lo distinguono non solo dagli altri libri di musica della collezione, ma anche rispetto a libri analoghi dell'epoca.²² Su queste caratteristiche vorrei adesso soffermarmi.

Nelle pagine d'apertura di BrusBR 228 (*Fig. 2*) compaiono il ritratto di Margherita e il suo stemma; alcuni dei motivi ricorrenti della decorazione sono le perle e soprattutto i fiori di margherita (in francese entrambi *marguerites*). Altri segni di appartenenza si trovano nel contenuto poetico e musicale: tra le composizioni alcune intonano suoi testi (si

²⁰ Della vasta bibliografia su BrusBR 228 ricordo qui l'articolo più recente: H. Meconi, *Margaret of Austria*, 11-36. Lo studio più completo su questo *chansonnier* è sempre *The Chansons Albums of Marguerite of Austria: Mss 228 and 11239 of the Bibliothèque Royale de Belgique, Brussels: A Critical Edition and Commentary*, ed. by M. Picker, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1965. Del manoscritto esiste un'edizione in facsimile: *Album de Marguerite d'Autriche: Brussel, Koninklijke Bibliotheek MS. 228*, introduction by M. Picker, Peer, Alamire, 1997.

²¹ Sui tre manoscritti nella biblioteca di Margherita si veda M. Debae, *La bibliothèque de Marguerite d'Autriche. Essai de reconstitution d'après l'inventaire de 1523-1524*, Louvain-Paris, Peeters, 1995; i tre manoscritti sono citati rispettivamente 480-482, 61-62 e 457-460.

²² BrusBR 11239 era un dono di Filiberto di Savoia (fatto verosimilmente prima delle nozze). BrusBR 9085 era un dono di Anna di Clèves, mentre il grande libro corale con messe polifoniche, forse BrusBR 6428 era un dono di suo padre Massimiliano. Sull'origine dei manoscritti e sui modi in cui giunsero nelle collezioni di Margherita si veda Debae, *La bibliothèque de Marguerite d'Autriche* alle pagine indicate nella nota precedente; in particolare sugli *chansonniers* polifonici si veda H. Meconi, *Margaret of Austria*, 21-23.

ipotizza anche alcune delle musiche possano essere sue), altre commemorano la scomparsa di persone di famiglia - *Proch Dolor/Pie Jesu* sulla morte di suo padre Massimiliano; *Se je souspire/Ecce iterum* per quella di suo fratello Filippo - o di membri della corte a lei vicini - *Cueurs desolez* sulla morte del consigliere Jean de Luxembourg - o del suo amatissimo pappagallo verde - *Soubz ce tumbel*. Come per altri libri commissionati da Margherita, i temi e i toni dominanti sono quelli del lutto, del dolore, del rimpianto; qualche composizione ha argomento e carattere diversi, ma come nel caso di *Plus nulz regretz*, che celebra l'alleanza degli Asburgo con l'Inghilterra nel Trattato di Calais del 1507, si riferisce ad avvenimenti politici che la coinvolgevano insieme alla Casa d'Austria.²³



Fig. 2.

Che questo manoscritto fosse sotto molti aspetti diverso dagli altri libri di musica di Margherita, e, di conseguenza, avesse tra questi uno *sta-*

²³ Sulla paternità dei testi, sui loro dedicatari così come sulle occasioni che ne sono all'origine si veda a M. Picker, *The Texts of MS 228*, in *The Chansons Albums of Marguerite of Austria*, 52-57; H. Meconi, *Margaret of Austria*, 11-12.

tus speciale nella sua biblioteca, lo si ricava già dall'inventario del 1523, dove BrusBR 228 è definito «grant livre de chant».²⁴ Non è questa la definizione usata per l'altro *chansonnier* della collezione, BrusBR 11239, che l'inventario identifica invece come «petit livre de chant».²⁵ Nonostante siano simili per contenuto, i due manoscritti hanno dimensioni molto diverse: BrusBR 11239 misura 20x14,5 cm, mentre BrusBR 228 36,5x26 cm.²⁶ All'epoca gli *chansonniers* erano libri piccoli, un analogo musicale dei libri d'ore. Rispetto ai formati molto ridotti degli anni Settanta del Quattrocento, agli inizi del secolo successivo le dimensioni degli *chansonniers* crescono leggermente, tuttavia, anche tenendo conto di queste trasformazioni, BrusBR 228 resta un libro che eccede gli *standard* della tipologia libraria di appartenenza, come non si verifica invece con BrusBR 11239. È significativo che l'inventario usi una locuzione simile a quella di BrusBR 228 non per l'altro *chansonnier* della biblioteca, bensì per il grande libro corale con messe polifoniche, registrato come «ung grant couvers de cuyr qui se dit Livre de chant[...]».²⁷ Con BrusBR 228 Alamire produsse per Margherita un libro di musica *sui generis*, in cui il repertorio di uno *chansonnier* è affidato non a un libro di piccolo formato, bensì ad un codice di grandi dimensioni come un libro corale.²⁸

²⁴ M. Debae, *La bibliothèque de Marguerite d'Autriche*, 11: «Item ung aultre grant livre de chant, couvert de velours tanner, a cloz dorez, et an la fin il y a que souvent change couleur commenceant Ave Sanctissima Maria».

²⁵ M. Debae, *ivi*, 480: «Item, ung aultre petit, qui ce nomme Livre de champs. [sic = chants]».

²⁶ Per le dimensioni di BrusBR 228 si veda *The Treasury of Petrus Alamire. Music and Art in Flemish Court Manuscripts 1500-1535*, ed. by H. Kellman, Ghent-Amsterdam, Ludion, 1999, 69; per quelle di BrusBR 11239 si veda la scheda del Digital Image Archive of Medieval Music (DIAMM) consultabile online <<https://www.diamm.ac.uk/sources/1628/#/>> (data accesso 26.11.2017).

²⁷ M. Debae, *La bibliothèque de Marguerite d'Autriche*, 61: «Item ung grant couvert de cuyr qui se dit Livre de Champt que l'emepereur donna a madame, commenceant Kyrieleison. La premiere messe dudit Livre est de madame sainte Anne faicte par Pierchon de La Rue».

²⁸ Un libro corale con musica sacra come il codice Chigi (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms Chigi C VIII 234) misura 36,3x27,8 cm; dimensioni simili sono quelle del manoscritto Bruxelles, *Bibliothèque royale*, Ms 9126 (38,2x27 cm). Per i dettagli codicologici su questi manoscritti vedi *The Treasury of Petrus Alamire*, rispettivamente 73 e 125. La vicinanza del formato con i libri corali è notata anche da H. Meconi, *Margaret of Austria*, 19-20, e 22-23. Sul rapporti variabili tra

All'inizio di BrusBR 228 si trovano le due pagine più decorate dello *chansonnier*, dove il mottetto *Ave sanctissima Maria*, probabilmente opera di Pierre de la Rue, è accompagnato da una scena sacra, dal ritratto e dallo stemma di Margherita, ed è circondata da bordi miniati (vedi illustrazione 2). Si tratta di un uso frequente: spesso gli *chansonniers* dell'epoca riservavano l'apertura ad una composizione religiosa e, in genere, anche alla decorazione più ricca dell'intero libro. Si tratta per lo più di cosiddetti mottetti-cantilena, composizioni a tre voci, sia per formato che per stile simili alle composizioni profane di questi libri, ma con testi sacri o devozionali.²⁹ Aprendo BrusBR 228, Margherita, e chi con lei si fosse trovata o trovato a leggere dal manoscritto, avrebbe avuto di fronte una tipica situazione da *chansonnier*. Anzi, avrebbe avuto di fronte una situazione da *chansonnier* con un tratto esibito di modestia, poiché negli anni di BrusBR 228 anche per la musica profana lo *standard* erano ormai le quattro voci. Solo una lettura più attenta della musica avrebbe rivelato i *signa congruentiae*, svelando così che quello che appare come un mottetto-cantilena a tre voci è in realtà un grande mottetto canonico a sei voci, in cui in ciascuna delle tre voci ne contiene un'altra che legge la stessa parte, ma inizia dopo e ad un'altezza diversa da quella scritta, come indicano appunto i *signa congruentiae*. BrusBR 228 nelle sue pagine iniziali ripropone, quindi, a livello di *layout* il contrasto osservato tra le dimensioni del libro e il suo repertorio. L'apertura del codice ha l'aspetto visivo tradizionale di uno *chansonnier*, ma contiene un brano che per numero di voci e impegno compositivo eccede quello di un mottetto-cantilena, e che per queste sue caratteristiche avrebbe dovuto all'epoca essere consegnato idealmente ad un'altra tipologia di libro, cioè il libro corale di musica sacra, non ad uno *chansonnier*.

tipologia di libro, dimensioni, repertori e funzioni dei manoscritti musicali tra Quattro e Cinquecento si veda T. Schmidt-Beste, *Private of Institutional - Small or Big? Towards a Typology of Polyphonic Sources of Renaissance Music*, *Journal of the Alamire Foundation*, 1/1 (2009), 13-26.

²⁹ Sull'*Ave regina celorum* di Frye e sul suo stile si veda D. J. Rothenberg, *The Flower of Paradise. Marian Devotion and Secular Song in Medieval and Renaissance Music*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2011, 123-158; R. Strohm, *The Rise of European Music, 1380-1500*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, 394-397. In generale sulla cultura degli *chansonniers* della seconda metà del Quattrocento si veda J. Alden, *Songs, Scribes, and Society. The History and Reception of the Loire Valley Chansonniers*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2010.

Ave sanctissima Maria è accompagnata dal ritratto di Margherita e dal suo stemma. La committente compare all'inizio del *tenor* (fol. 2), inginocchiata in preghiera sotto un baldacchino, davanti ad un libro aperto. Le sue labbra pronunciano le parole «memento mei», rivolte alla Vergine col bambino *in sole* (l'iconografia dell'Immacolata, cui il testo di *Ave sanctissima Maria* si riferisce), che compare nella pagina a fronte all'inizio del *superius* (fol. 1v), e che Margherita può vedere attraverso la finestra davanti al suo inginocchiatoio (la miniatura ne mostra solo la cornice destra).³⁰ Il *bassus* è preceduto dallo stemma di Margherita (nella forma romboidale tipica per le donne) accompagnato da quattro margherite; nello stemma le sue armi d'Austria e di Borgogna seguono quelle del defunto marito Filiberto di Savoia (la croce d'argento su fondo rosso).

La presenza di Margherita come unica committente è di per sé una circostanza singolare nel contesto dei manoscritti musicali della corte dei Paesi Bassi. Petrus Alamire produsse, come è noto, diversi libri di musica di lusso nella cui decorazione compaiono i ritratti dei committenti. Quando compaiono committenti donne, queste sono presentate come mogli, sorelle, figlie, sempre cioè in relazione ad un'autorità maschile, ma non da sole.³¹ Tuttavia la condizione e le ambizioni di Margherita non avevano corrispondenza in quelle di altre principesse della sua famiglia, che non sono raffigurate mai da sole nei codici di Alamire. In BrusBR 228 Margherita si mostra come una vedova osservante e devota alla memoria del marito: è ritratta in atto di preghiera alla Vergine, indossa il soggolo a pieghe tipico delle vedove. La presenza del marito è poi richiamata anche dallo stemma, che si riferisce al suo ultimo matrimonio: le armi del duca di Savoia sono sempre in prima posizione. Allo stesso tempo, però, Margherita si mostra anche come sovrana: il soggolo vedovile è infatti abbinato un abito cremisi (di cui si

³⁰ Sulle intonazioni di *Ave sanctissima Maria*, così come sull'iconografia dell'Immacolata in questo manoscritto si veda B. J. Blackburn, *The Virgin in the Sun: Music and Image for a Prayer Attributed to Sixtus IV*, *Journal of the Royal Musical Association*, 124/2 (1999), 157-195; Ead., *Messages in Miniatures: Pictorial Programme and Theological Implications in the Alamire Choirbooks*, in *The Burgundian-Habsburg Court Complex of Music Manuscripts (1500-1535) and the Workshop of Petrus Alamire*, *Colloquium Proceedings*, Leuven 25-28 November 1999, ed. by B. Bouckaert, E. Schreurs, Leuven-Nerpelt, Alamire, 2003 (*Yearbook of the Alamire Foundation*, 5), 161-184.

³¹ Vedi a riguardo H. Meconi, *Margaret of Austria*, 15-19.

spunta la parte finale delle maniche) sul quale Margherita indossa una ricca sopravveste dorata foderata di ermellino (si vedano per esempio i risvolti delle maniche).³² Attraverso il ritratto e lo stemma, Margherita si mette in scena nelle prime pagine del suo *chansonniere* come principessa cristiana, sottolineando il suo *status* di vedova e, insieme e grazie a questo, la sua dignità ad un ruolo di potere.

La decorazione pittorica presenta altri elementi oltre al ritratto, lo stemma e la raffigurazione della Vergine col bambino *in sole*: nel bordo inferiore del fol. 1v compaiono nell'ordine una scimmia che si guarda allo specchio (nell'angolo sinistro) e un putto nudo a cavallo di un tronco, che in una mano stringe un ramo mentre sull'altra si posa un uccello con le ali spiegate (nell'angolo destro).³³

Una tradizione iconografica che risale all'antichità, propagata poi dai bestiari medievali, attribuiva alla scimmia significati negativi e fino diabolici.³⁴ Raffigurate di frequente mentre scimmiottano azioni proprie degli esseri umani, nelle arti visive le scimmie hanno spesso una funzione di avvertimento morale diretto a chi le osserva: esse cioè mettono in guardia dal potenziale peccaminoso delle stesse attività in cui sono impegnate, perché condotte come un mero atteggiamento esteriore, ma senza avere cognizione del loro significato, come accade per l'appunto con le scimmie quando imitano i gesti degli esseri umani. La scimmia del fol. 1v di BrusBR 228 è dipinta nella pagina e nella posizione opposte rispetto al Margherita. Opposta a quella della committente è anche la sua occupazione. Mentre Margherita prega e così si rispecchia in uno specchio spirituale, lo *speculum sine macula* della Vergine Immacolata, la scimmia rimira solo se stessa in uno specchio terreno, che al contrario di quello di Margherita è «cum macula». In effetti, al centro dello spec-

³² Sull'iconografia di Margherita come vedova e come sovrana si veda EICHBERGER, *Leben mit Kunst*, 33-42; B. Welzel, *Widowhood*; P. Matthews, *Apparel, Status, Fashion. Woman's Clothing and Jewellery*, in *Women of Distinction*, 147-153.

³³ Ne ho trattato brevemente in V. Borghetti, *The Listening Gaze: Alamire's Presentation Manuscripts and the Courtly Reader*, *Journal of the Alamire Foundation*, 7/1 (2015) (*Mise-en-Page in medieval and early modern music sources*, II, ed. by T. Schmidt-Beste and H. Vorholt), 47-66.

³⁴ Sull'iconografia e significati della scimmia si veda H. W. Janson, *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*, London, Warburg Institute, 1952 (*Studies of the Warburg Institute*, 20); si veda anche L. Amtower, *Engaging Words. The Culture of Reading in the Later Middle Ages*, New York, Palgrave, 2000, 57.

chio della scimmia è visibile una macchia scura, che è il riflesso realistico della scimmia e allo stesso tempo la sua “macchia” simbolica, frutto sia di un’attività non virtuosa sia, più in generale, della sua condizione terrena e bestialmente viziosa. Non a caso, per sottolineare la distanza tra le due scene di rispecchiamento, la scimmia è collocata agli antipodi di Margherita, nel bordo inferiore, in uno spazio basso, che è pertinente al basso livello morale della sua occupazione. Il putto è poi un altro esempio di umanità primitiva e imperfetta, e rafforza così il significato simbolico della scimmia.³⁵ Come questa, infatti, anch’esso si impegna in una attività piacevole ma vana: si direbbe giochi con quanto ha intorno nel bordo-giardino che lo ospita. Entrambe le creature non comprendono il valore spirituale di quanto li circonda, indifferenti alla scena sacra e alla preghiera in musica che li sovrasta, non si accorgono dell’apparizione della Vergine.

La scimmia e il putto di BrusBR 228 non sono figure neutre. Posti in apertura come esempi negativi di attività non volte ad un fine superiore, essi svolgono un’importante funzione, poiché costituiscono un *caveat* sia per Margherita, contro la tentazione di cedere ad un uso futile del suo bel *chansonnièr*, sia per chiunque si fosse trovata o trovato a leggere il manoscritto, contro la tentazione di considerarlo solo un bel libro per ricche signore.³⁶

L’analisi di BrusBR 228, anche concentrata sulle sue prime due pagine, spero abbia mostrato il ruolo cruciale di questo *chansonnièr* nella biblioteca di Margherita. Non era un libro di musica qualsiasi, di quelli che si trovavano nelle collezioni di altre donne del suo rango. BrusBR 228 era piuttosto uno di quei libri commissionati da Margherita col fine di costruire e promuovere il suo discorso di donna colpita dalla fortuna, e affermare così la sua dignità per un ruolo di potere. Con BrusBR 228 la Margherita esprimeva non solo il suo interesse verso la musica, costruiva piuttosto la sua identità attraverso le possibilità che la musica e i suoi *media* le offrivano, sfruttando a questo scopo l’interazione di tutti gli elementi materiali, visivi, verbali e, ovviamente, musicali

³⁵ Sulla tradizione teorica medievale di considerare l’infanzia come una fase prerazionale e fino insensata nello sviluppo dell’essere umano si veda P. Riché, D. Alexandre-Bidon, *L’enfance au Moyen Âge*, Paris, Seuil-Bibliothèque Nationale de France, 1994, 12-23.

³⁶ Si veda a riguardo V. Borghetti, *The Listening Gaze*, 62.

di cui il suo libro di musica si compone. Spero poi che questa analisi contribuisca a mostrare quante e quali fossero le difficoltà per una donna, anche di altissimo rango come Margherita, nel crearsi uno spazio discorsivo autonomo in un mondo patriarcale. BrusBR 228 costituisce un esempio del suo successo, ma anche dei limiti che Margherita, come donna, non poté superare. Il suo libro restava per l'appunto uno *chansonnier*, un libro pertinente alla sfera privata della musica di corte, non a quella pubblica della cappella, che, come istituzione, faceva invece capo agli uomini della sua famiglia.³⁷ Le grandi dimensioni di questo *chansonnier*, le “grandi” composizioni in posizione esposta come *Ave sanctissima Maria* che esso contiene, rappresentano nel concreto il compromesso necessario per la posizione di preminenza conquistata da Margherita in quanto donna: BrusBR 228 eccede il formato di uno *chansonnier*, ma non eguaglia, anche se per poco, quello di un libro corale di musica sacra; *Ave sanctissima Maria* è un mottetto canonico, che però si nasconde dietro le apparenze di un mottetto-cantilena “da *chansonnier*”, cioè un brano e un libro più “da donne” rispetto ad un mottetto e un libro corale da cappella.

In conclusione, parafrasando l'espressione di de Beatis, il libro di musica di Margherita era certo, come la sua biblioteca, “assai ornat[o] e ricch[o]”, ma era pur sempre un libro “per donne”. Ed era importante per Margherita poter dimostrare di saper stare nei ranghi che, come donna, la società le imponeva, seppure nella condizione privilegiata di sovrana. Con BrusBR 228 Margherita si metteva in scena come una buona vedova cristiana, che, se possedeva un prezioso *chansonnier*, non lo usava certo per il suo personale svago, ma per assolvere alla propria devozione (*Ave sacrissima Maria* in apertura e gli altri brani sacri distribuiti nel libro), e per leggere e (forse) fare musica meditando sui lutti e i dispiaceri della sua esistenza, quelli che le avevano permesso di conquistare una posizione di comando (le composizioni malinconiche e la presenza del marito defunto nello stemma). Tutto questo, però, non era

³⁷ Nel 1511 la cappella privata di Margherita contava un confessore e quattro cappellani e, come suggerisce Picker, era quindi troppo ridotta per avere funzioni principalmente musicali. Quando Margherita conquistò la reggenza, la sua cappella venne via via accresciuta, ma non raggiunse mai lo *status* di una istituzione musicale autonoma: per i cantori dipendeva da quella (molto più grande) di suo nipote Carlo. Vedi a riguardo M. Picker, *Marguerite of Austria and her Court*, in *The Chansons Albums*, 28-31.

sufficiente. Per essere credibile come vedova e sovrana, Margherita doveva dimostrarsi consapevole del fatto che, come donna, anche le sue attività virtuose erano sempre più esposte di quelle di un uomo ai pericoli del peccato. Le prime pagine del suo *chansonnier* servivano proprio a ribadire in modo chiaro a se stessa e al mondo che la sua preghiera e la sua meditazione articolate in musica nel suo bel libro nulla avevano a che vedere con quelle attività frivole, simboleggiate dalla scimmia e dal putto, tradizionalmente attribuite al suo sesso, e che lei mostrava di saper tener lontane, relegandole nella parte bassa del libro. Era questo il prezzo da pagare per una donna che voleva essere sovrana.