
INTERVENTI

UNA LETTURA IN CHIAVE MUSICALE DEL 'CORPUS' BIO-ICONOGRAFICO DEI TROVATORI (CON RIFLESSIONI SULL'ODIERNA 'PRASSI ESECUTIVA')

La tradizione manoscritta ci ha tramandato le vicende biografiche di 105 trovatori (fra i 460 censiti da Frank)¹ costituenti un *corpus* di 174 profili che Martín de Riquer, nel suo *Vidas y retratos de trovadores*, distingue in 108 *vidas* e 66 *razos*.² Il nucleo dei ragguagli riguardanti le circostanze ispiratrici dei diversi testi poetici precede quello relativo alle notizie biografiche sugli autori. Il primo sembra risalire approssimativamente al 1220, il secondo lo seguirebbe di circa un ventennio.³ Per quel che riguarda la materia iconografica, invece, non si può parlare *stricto sensu* di *corpus* poiché manca a tutt'oggi uno studio completo e sistematico delle miniature associate ai testi poetici.⁴ Purtuttavia, nove canzonieri miniati⁵ (sui circa 30 completi sopravvissuti, compilati nei secoli XIII e XIV)⁶ si configurano

¹ ISTVÁN FRANK, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, 2 voll., Paris, Champion, 1953-1957.

² MARTÍN DE RIQUER, *Vidas y retratos de trovadores*, Barcelona, Círculo de Lectores y Galaxia Gutenberg, 1995. Ai 105 trovatori nominati da Riquer vanno aggiunti, però, Riccardo Cuor di Leone e Bonifaci Calvo, attestati dai numeri 94 e 172 del suo elenco. Pertanto saranno 107 i poeti presi in considerazione nel presente studio.

³ Notizie dettagliate sulla genesi delle *vidas* e delle *razos* si possono leggere in MARIA LUISA MENEGHETTI, *Il pubblico dei trovatori*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 177-208 [I ed., Modena, Mucchi, 1984].

⁴ Un cospicuo contributo in questo ambito di ricerca si trova *ivi*, pp. 245-276.

⁵ A Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, *lat.* 5232, sec. XIII.

C Parigi, Bibliothèque Nationale, *fr.* 856, sec. XIV.

E Parigi, Bibliothèque Nationale, *fr.* 1749, sec. XIV.

H Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, *lat.* 3207, sec. XIV.

I Parigi, Bibliothèque Nationale, *fr.* 854, sec. XIII.

K Parigi, Bibliothèque Nationale, *fr.* 12473, sec. XIII.

M Parigi, Bibliothèque Nationale, *fr.* 12474, sec. XIV.

N New York, Pierpont Morgan Library, 819, sec. XIII ex. o XIV.

R Parigi, Bibliothèque Nationale, *fr.* 22543, sec. XIV.

⁶ Assommano a circa 95 (copiati fra il XIII e il XVIII secolo) i canzonieri provenzali, compresi i frammenti; meno di 40 sono i principali. Sull'argomento: D'ARCO SILVIO AVAL-

in certo qual modo di per sé come un *corpus* iconografico – ancorché non ordinato in un complesso organico e ben definito – capace di fornire testimonianze significative, soprattutto se riguardato in rapporto e in combinazione con quello biografico. A tal proposito, è importante osservare che le miniature, «sicuramente coeve alla trascrizione dei testi poetici, sono state evidentemente progettate in stretto rapporto con questi. In effetti, nella stragrande maggioranza dei casi, esse sembrano voler incrementare la quantità delle informazioni relative all'argomento specifico dei manoscritti (la poesia occitanica, appunto) da mettere a disposizione dei fruitori».⁷

Partendo dalla lettura dei due repertori documentari, al di là dei ben noti incerti confini di affidabilità dei racconti biografici,⁸ nelle prossime pagine verrà offerto il quadro risultante da tutti i dati di natura musicale, diretti e indiretti, sia come fonte di conoscenza e accertamento di eventuali aspetti musicali dell'esperienza trobadorica ancora non del tutto o non proprio correttamente acquisiti, sia come insieme di graffiti da interrogare per una definizione degna di attendibilità di quel repertorio in considerazione della sua peculiare dimensione 'concertistica' di poesia cantata, eseguita di fronte a un pubblico di ascoltatori che ne rappresenta l'ordinaria destinazione. A tal fine questo studio si baserà proprio sul sopraccitato testo di Riquer, che ha il pregio di riunire i due *corpus* ponendo in relazione diretta *vidas*, *razos* e miniature,⁹ oltre alle postille vergate nel ms.

LE, *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, nuova ed. a cura di Lino Leonardi, Torino, Einaudi, 1993 [I ed.: *La letteratura medievale in lingua d'oc nella sua tradizione manoscritta*, Torino, Einaudi, 1961].

⁷ M. L. MENEGHETTI, *Il pubblico dei trovatori* cit., pp. 245-246. Riquer, dal canto suo, precisa: «Los miniaturistas realizan sus retratos inspirándose primordialmente en los datos que les ofrecen las *Vidas*» (M. DE RIQUER, *Vidas y retratos de trovadores* cit., p. xxvii).

⁸ LUCIA LAZZERINI, *Letteratura medievale in lingua d'oc*, Modena, Mucchi, 2001, pp. 54-55: «Sappiamo che è tipico delle *vidas* contaminare dati storicamente certi [...] con elementi di fantasia desunti dai testi, arbitrariamente interpretati». Non importa, in questa sede, indagare la verità storica delle notizie fornite dalle *vidas* e dalle *razos*, problema, peraltro, ampiamente e a lungo dibattuto. Quel che conta è il valore di testimonianza in sé che esse assumono in quanto dati oggettivi della tradizione manoscritta. D'altra parte, sono proprio quelle notizie elementari che interessano il presente studio a trovarsi con tutta probabilità immuni dall'aneddotica tipica del genere. In ogni caso, come ha scritto giustamente M. DE RIQUER, *Los Trovadores. Historia literaria y textos*, 3 voll., Barcelona, Planeta, 1975, p. 30: «Aunque todos sus datos fueran mentira, constituirían el mejor comentario ambiental de la poesía de los trovadores; y aunque ello suponga volver al problema de su valor histórico, imaginemos cuán distinta sería la historia literaria de los trovadores si no dispusiéramos de esta serie de breves relatos en prosa, de que carece toda otra literatura europea. ¡Qué daríamos por tener una breve biografía medieval de Chrétien de Troyes o del Arcipreste de Hita!».

⁹ Sono quattro gli importanti canzonieri (dei nove citati nella nota 5) il cui corredo iconografico, per un totale di 223 miniature, è riprodotto integralmente da Riquer: A (45 miniature), H (8 miniature, esclusivamente di trovatrici), I (91 miniature), K (79 miniature). In essi si evidenzia la stretta relazione intercorrente fra i ritratti biografici e quelli pittorici dei

A.¹⁰ Va da sé che la materia bio-iconografica non esaurisce tutta la conoscenza del fenomeno trobadorico; la poesia didascalica, l'epica, la narrativa e la trattatistica si presentano come interessanti e importanti serbatoi – almeno sul piano della qualità delle informazioni, piuttosto che su quello della quantità – da cui attingere dati e suggerimenti (nomi di strumenti e passi relativi al canto) imprescindibili per affrontare i grandi temi di ordine musicale, con i connessi grandi interrogativi, che il mondo occitanico medievale pone all'odierno studioso.¹¹ Tuttavia *vidas* e *razos*, a motivo del loro valore di testimonianza 'storica', rimangono comunque la più ricca fonte d'informazione pervenutaci sui trovatori.

UN MEDIOEVO PUTATIVO

Questa indagine muove dalla necessità di chiarire su entrambi i fronti – quello della ricerca storico-musicale e quello della mera pratica esecutiva – alcuni concetti e acquisizioni che, nonostante la secolare e ingente bibliografia costituitasi sui più svariati aspetti dell'universo trobadorico,

poeti, mentre E ed R tramandano *vidas* e *razos* raggruppate separatamente dalle miniature e senza vincoli con queste, e C, M ed N sono miniati ma privi di dati biografici. Purtroppo la qualità delle immagini nel testo di Riquer non è uniforme: eccellente per quanto riguarda H e, soprattutto, A, ma alquanto scadente per I e decisamente pessima per K. Un'ottima recente edizione, però, consente per fortuna di ammirare a perfezione i ritratti dei poeti dei due canzonieri I e K: *Portraits de troubadours. Initiales des chansonniers provençaux I & K*, publiées par Jean-Loup Lemaître et Françoise Vieliard avec la collaboration de Marie-Thérèse Gousset, Marie-Pierre Laffitte et Philippe Palasi, Paris, Musée du Pays d'Ussel - Centre Trobar, 2006. Per un elenco completo e particolareggiato dei manoscritti che riportano il *corpus* biografico trobadorico, invece, si rimanda a *Storie di dame e trovatori di Provenza*, a cura di Mariantonia Liborio, Milano, Bompiani, 1982, pp. 273-295.

¹⁰ Le 44 postille di A, notule marginali per il miniatore recanti istruzioni sul soggetto da trattare, si trovano tradotte in spagnolo nel testo di Riquer. Nel presente studio è stato ripristinato il dialetto veneto originale riportato in veste semidiplomatica da D. S. AVALLE, *La letteratura medievale in lingua d'oc nella sua tradizione manoscritta* cit., pp. 179-181.

¹¹ In base a una personale ricognizione (ovviamente non esaustiva, ma soltanto indicativa), nella poesia didascalica, segnatamente nei *serventes-ensenhamens Cabra juglar* (fine XII secolo) di Guerau de Cabrera e *Fadet juglar* (inizio XIII secolo) di Guiraut de Calanson si contano rispettivamente 5 e 14 ragguagli di interesse musicale. Nell'epica, *Daurel et Beton* (1180-1210 ca.) ne presenta 31. Nella narrativa, *Flamenca* (1250-1270 ca.), con le sue 52 attestazioni, rimane la fonte più ricca. Nella trattatistica, infine, si rammentano le preziose prescrizioni delle *Leys d'Amors* (o *Flors del Gay Saber*, in tre redazioni: la prima, in prosa, del 1328-1337; la seconda, in versi, del 1337-1343; la terza, in prosa, riveduta e corretta da Guilhem Molinier nel 1355) riguardo ai generi poetico-musicali. Tra gli studiosi che hanno trattato l'argomento, sempre limitatamente all'area culturale occitanica, si segnalano almeno:

CHRISTOPHER PAGE, *Voices and instruments of the Middle Ages. Instrumental practice and songs in France 1100-1300*, London-Melbourne, Dent & Sons, 1987, pp. 166-184; ELIZABETH AUBREY, *References to Music in Old Occitan Literature*, «Acta Musicologica», LXI, fasc. 2, May-Aug. 1989, pp. 110-149.

non si trovano ancora al riparo da luoghi comuni e insidiose distorsioni; a tutt'oggi, per esempio, in un'opera come *Lo spazio letterario del Medioevo* – per mole e prestigio una sorta di Treccani del Medioevo, almeno sul piano della cultura letteraria –, si legge: «I trovatori componevano per iscritto i loro testi e li musicavano. Non li eseguivano, però. Tale compito spettava ai giullari» o «In tempi recenti è stato accertato che una delle più celebri canzoni del *Minnesang*, la *Palästinalied* (*Canzone della Palestina*) di Walther von der Vogelweide (ca. 1170-ca. 1230), non era una composizione originale bensì un *contrafactum* della non meno famosa *Cançon li jorn son lonc en mai* del trovatore Jaufrè Rudel, principe di Blaias». ¹² Nel primo caso, è cosa risaputa che i trovatori eseguivano i loro componimenti («poet-composer-performers») è la felice definizione a tuttotondo che si legge, tra l'altro, nell'aggiornato *The troubadours: an introduction*. ¹³ Nel secondo caso – ritenendo senz'altro corretta la forma maschile anziché femminile per l'articolo determinativo premesso a *Palästinalied*, e imputando a un refuso la W al posto della V iniziale di Vogelweide – è d'uopo rammentare che all'accertamento in tempi recenti del *contrafactum* in oggetto (risalente in realtà a oltre mezzo secolo fa) ¹⁴ si possono senz'altro opporre solide argomentazioni di segno contrario, talché risulta impossibile venire a capo della questione che rimane, ed è destinata a rimanere, sempre *sub iudice*.

Sul versante musicologico le cose non vanno meglio. Anzi. Nella prefazione con cui si apre il primo numero del «Bollettino bibliografico della musica medievale» (prima – e finora unica – fonte d'informazione in materia nel nostro Paese), assieme all'encomiabile proposito di «sopperire al vuoto scientifico creatosi per alcuni aspetti nei luoghi della Musica in Italia e altrove» si legge, poco dopo, che il volume comprende anche la voce *Discografia*, «inserita perché ritenuta sicuro ausilio per un'informazione sulle varie prassi esecutive attuali», ¹⁵ laddove gran parte della produzio-

¹² Così GIOVANNI ACCIAI, *Il testo musicale e le sue esecuzioni*, in *Lo spazio letterario del Medioevo*, 2. *Il Medioevo volgare*, II. *La circolazione del testo*, Roma, Salerno, 2002 (direttori: Piero Boitani, Mario Mancini, Alberto Varvaro), pp. 350 e 357.

¹³ *The troubadours. An introduction*, ed. by Simon Gaunt and Sarah Kay, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 1. Il dato è comunque acquisito da tempo; LINDA M. PATERSON, *Nel mondo dei trovatori. Storia e cultura di una società medievale*, Roma, Viella, 2007, p. 129, rammentando che «[...] il trovatore era un compositore e il *joglar* un esecutore, ma queste due funzioni si riunivano spesso nella stessa persona», cita EDMOND FARAL, *Les jongleurs en France au Moyen Âge*, Paris, Champion, 1964², p. 79 [I ed.: Paris, Champion, 1910]: «le trouveur, c'est simplement le jongleur considéré comme auteur [...] Tout trouveur qui faisait métier de poésie était jongleur et tout jongleur qui composait était trouveur».

¹⁴ HEINRICH HUSMANN, *Das Prinzip der Silbenzählung im Lied des zentralen Mittelalters*, «Die Musikforschung», VI, 1953, pp. 8-23.

¹⁵ CLEMENTE TERNI, *Prefazione*, «Medioevo musicale», I, 1998, p. XI.

ne discografica consacrata fino a oggi alla musica del Medioevo spesso si pone agli antipodi della scientificità. ¹⁶ Sono segni – tutt'altro che isolati – che tradiscono un *milieu* culturale formatosi prevalentemente sulla discografia della musica medievale, alla quale sono imputabili anche molti dei problemi che gravano oggi sulla pratica esecutiva del repertorio trobadorico e dell'intera monodia coeva, a esclusione del canto gregoriano. A ben riflettere, non si può fare a meno di osservare la stretta analogia che accomuna le vicende, in apparenza affatto prive di punti di contatto, del canto monodico (profano e sacro extraliturgico) dei secoli XII e XIII e di quello della liturgia romana. Lo stravolgimento perpetrato ai danni del primo dagli interpreti di 'musica medievale' altro non è, *mutatis mutandis*, che quello sofferto dal secondo nel suo trascorrere secolare prima di approdare, soprattutto dopo l'*Editio Medicea* (1614-15) del *Graduale*, al ripristino dell'originaria integrità, attraverso il recupero delle più antiche fonti posto in atto dai benedettini di Solesmes con la pubblicazione della monumentale *Paléographie Musicale*; ¹⁷ anche se tra gli innegabili meriti degli artefici della 'rinascita' del canto liturgico non può annoverarsi quello di un'improbabile restaurazione di una pratica esecutiva (o pratiche esecutive?) per forza di cose irrimediabilmente perduta. Rispetto al canto gregoriano, ai trovatori e a tutta la monodia medievale manca persino il tentativo di riscatto di Solesmes (se mai attuabile nella fattispecie), e la sopraccitata *Discografia* – in pratica, una formale presa d'atto della *plausibilità* delle «varie prassi esecutive attuali» – non rappresenta certo un passo avanti in tale direzione. L'aver sottostimato il problema dell'interpretazione della musica medievale in tutti i suoi aspetti, almanaccando vanamente sulla «questione ritmica» ¹⁸

¹⁶ Riguardo a questo punto, cruciale per l'idea stessa di 'musica medievale', rimando il lettore ai miei seguenti scritti: MARCELLO SCHEMBRI, *Interpretare i trovatori: una questione da aprire*, in *Scène, évolution, sort de la langue et de la littérature d'oc*, Actes du Septième Congrès International de l'AIEO (Reggio Calabria-Messina, 7-13 juillet 2002), Publiés par Rosana Castano, Saverio Guida et Fortunata Latella, Roma, Viella, 2003, I, pp. 639-649; *Ludus Danielis*, a cura di Id., Firenze, Olschki, 2003, pp. 93-98 [Discografia ragionata]; Id., *Arriva il medioevo: si salvi chi può!*, «Nuova rivista musicale italiana», n. 2, aprile-giugno 2005, pp. 283-294; Id., *Medievale o Neomedievale?*, «Medioevo», n. 9 (128), settembre 2007, pp. 82-88 (quest'ultimo, quantunque di taglio divulgativo, può tornare utile per un sintetico sguardo d'insieme sull'argomento e la citazione di diversi interpreti dagli anni Cinquanta a oggi).

¹⁷ Avviata nel 1889, conta a tutt'oggi 22 volumi.

¹⁸ M. SCHEMBRI, *Arriva il medioevo: si salvi chi può!* cit., p. 290: «Per quel che riguarda la musicologia bisogna rammentare il fatto che la cosiddetta "questione ritmica" ha polarizzato da sempre e in maniera esclusiva l'interesse e la cura degli studiosi a discapito di tutte le altre incognite inerenti l'interpretazione della monodia medievale. Interamente compresi dal problema di attribuire un valore di durata ai neumi sovrapposti ai testi da cantare onde dar vita ritmica ai componimenti per restituirli alla musica viva, gli studiosi non stimarono degna di considerazione nessun'altra questione, abbandonando di fatto il campo dell'interpretazione, con tutto il suo carico di problematiche, totalmente nelle mani dei musicisti. Cosic-

e, ancor peggio, l'aver ammantato, principalmente in area anglosassone, di certezza o di credibilità mere congetture che non reggono alla prova dei fatti, ha posto le basi per una serie di errori, dubbie interpretazioni e ipotesi (rimaste tali) ormai sedimentate nel tempo, rimbaltate da uno studio o da un manuale all'altro e divenute fondamento di un Medioevo musicale putativo. Il che impone, per la medievistica musicale, la necessità di ripartire *ab imis* per una disamina delle fonti quanto più possibile informata al pensiero di Rychner, secondo il quale «lo storico della letteratura medievale [e il musicologo medievista, *n.d.a.*] deve riconoscere pazientemente gli individui prima di fornire la definizione della specie, [...] sottostare costantemente ai fatti e non classificare rigidamente le idee: il vino è più importante dell'etichetta».¹⁹

I RISULTATI DELL'INDAGINE

Dall'analisi dei dati bio-iconografici dei trovatori presi in considerazione nelle Appendici I e II, emerge il seguente quadro:²⁰

Settantaquattro sono i trovatori – di cui sei trovatrici – (il 69% ca. di Riquer; il 16% ca. di Frank) che non si limitano al solo esercizio del comporre versi e musica, ma che svolgono anche attività musicale pratica. Essi sono deducibili da:

- 50 *vidas* (comprendenti anche *razos*, miniature e postille);²¹
- 1 *razo*;²²
- 23 miniature (comprendenti 5 postille).²³

ché, all'opposto di quanto avvenuto per altre epoche, nel cui ambito musicologia e pratica musicale, procedendo in modo costruttivo gomito a gomito (la seconda mettendo a profitto i raggiungimenti postile a disposizione dalla prima), hanno attinto esiti altamente attendibili e degni del massimo apprezzamento, per quanto concerne la monodia medievale è venuta fatalmente a crearsi una frattura netta fra filologia musicale e "prassi esecutiva", due monadi del tutto incapaci di comunicare e interagire, sterile l'una, rovinosa l'altra».

¹⁹ JEAN RYCHNER, *I fabliaux: genere, stili, destinatari*, in *Il racconto*, a cura di Michelangelo Picone, Bologna, Il Mulino, 1985, p. 157.

²⁰ Allo scopo di valutare la consistenza e l'incidenza della materia musicale sia nell'ambito del *corpus* bio-iconografico che rispetto al fenomeno trobadorico nel suo complesso, i dati in percentuale verranno calcolati sempre in doppio, riferendo il primo ai 107 poeti risultanti dal *corpus* redatto da Riquer e il secondo ai 460 censiti da Frank.

²¹ 1, 2, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 13, 15, 16, 17, 18, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 38, 39, 42, 44, 45, 46, 47, 48, 51, 53, 55, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 69, 70, 72, 74.

²² 67.

²³ Considerate le ripetizioni (in parentesi se ne dà la quantità), il numero delle miniature a 36: 3 (con postilla), 11, 12 (+ 1), 14, 19 (con postilla), 20, 35, 36 (con postilla),

Inoltre, in base alla regione di provenienza sono così ripartiti:

- 32 aquitani, di cui 1 trovatrice (il 30% ca. di Riquer; il 7% ca. di Frank);²⁴
- 13 linguadociani, di cui 3 trovatrici (il 12% ca. di Riquer; il 3% ca. di Frank);²⁵
- 12 provenzali, di cui 1 trovatrice (l'11% ca. di Riquer; il 2% ca. di Frank);²⁶
- 10 alvernati, di cui 1 trovatrice (l'8% ca. di Riquer; il 2% ca. di Frank);²⁷
- 6 italiani, (il 5% ca. di Riquer; l'1% ca. di Frank);²⁸
- 1 catalano (percentuali irrilevanti).²⁹

Trentacinque di essi (il 33% ca. di Riquer; il 7% ca. di Frank) sono anche giullari («fez se joglars» e «si fo un joglars» le espressioni più ricorrenti), così ripartiti:

- 34 nelle *vidas* (comprendenti 4 postille);³⁰
- 1 in postilla.³¹

In cinque casi, inoltre, figurano semplici giullari, distinti dai trovatori.³²

37 (con postilla), 40, 41 (+1), 43 (+1), 49 e 50, 52 (+1), 54 (+1), 56 (+1), 57 (con postilla; +3), 65 (+1), 66, 67 (+1), 71 (+1), 73 (+1). Il loro numero complessivo, invece, ammonta a 110 (di cui 8 con strumenti musicali) su 223, così distribuite nei quattro canzonieri riprodotti da Riquer (vd. nota 9): **A** (18 miniature, di cui 3 con strumenti, su 45), **H** (4 miniature su 8), **I** (48 miniature, di cui 4 con strumenti, su 91), **K** (40 miniature, di cui 1 con strumenti, su 79).

²⁴ 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20 (trovatrice), 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32.

²⁵ 42 (trovatrice), 43, 44, 45, 46, 47, 48 e 49 (trovatrici), 50, 51, 52, 53, 54.

²⁶ 55, 56 (trovatrice), 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66.

²⁷ 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41 (trovatrice), 42. Giova notare che il n. 37, Riccardo Cuor di Leone, si trova incluso tra gli alvernati per via dello scambio di sirventes con Dalfin d'Alvernia.

²⁸ 69, 70, 71, 72, 73, 74.

²⁹ 68.

³⁰ 2, 4, 8, 9, 15 (con postilla), 16, 17, 18, 21, 22, 23, 25, 27, 28, 29, 30 (con postilla), 31, 32, 34, 38, 45, 46 (con postilla), 48 (con postilla), 51, 53, 55, 58, 59, 61, 62, 63, 64, 69, 74.

³¹ 3.

³² Il giullare che sfida Arnaut Daniel (8, *razo*); Papiol, il giullare «que cantava per» Bertran de Born (10, *vida*); Olivers, il giullare con cui «acompaignet se» Elias de Barjols (21, *vida*); il giullare cui Peire Cardenal affidava il canto dei «sos sirventes» (42, *vida*); i due giullari che «violaven» la *stampida* «a las notas» della quale Raimbaut de Vaqueiras compose *Kalenda maia* (58, *razo*).

Trentatré volte (il 31% ca. di Riquer; il 7% ca. di Frank) vengono menzionate le loro caratteristiche vocali («saup ben cantar») l'espressione più ricorrente; in tre soli casi si registrano giudizi negativi:³³

- 25 volte nelle *vidas* (con l'aggiunta di 4 postille);³⁴
- 2 volte nelle *razos*;³⁵
- 2 volte nelle postille.³⁶

Inoltre:

- 13 volte si tratta di soli trovatori (di cui 1 trovatrice; il totale delle menzioni sale a 17 con l'aggiunta di una doppia citazione e di 3 postille);³⁷
- 12 volte di trovatori-giullari (13 per l'aggiunta di una postilla);³⁸
- 3 volte di semplici giullari.³⁹

Tre di essi (il 3% ca. di Riquer; irrilevante in Frank) sono presentati, nelle *vidas*, specificatamente come cantori («chantanz», «cantaire», «chantaire»);⁴⁰

Quattro (il 4% ca. di Riquer; irrilevante in Frank) sono gli strumenti musicali attestati⁴¹ (replicati per un totale di 14 volte):

- viola (10 volte: 3 nelle *vidas*,⁴² 1 nelle *razos*,⁴³ 2 nelle postille,⁴⁴ 4 nelle miniature);⁴⁵

³³ Gaucelm Faidit «cantava peiz d'ome del mon» (15, *vida*); Elias Cairel «mal cantava» (30, *vida*); Aimeric de Peguilhan «molt mal cantava» (51, *vida*).

³⁴ 1, 5 (+ postilla), 6, 10, 13, 15, 21, 24, 25, 28, 30, 32, 33 (due volte; + postilla), 34, 39, 42 (due volte), 45, 47, 51, 53, 58, 62 (+ postilla), 72 (+ postilla).

³⁵ 8, 68.

³⁶ 36, 57 (trovatrice).

³⁷ 1 (*vida*), 5 (*vida*, + postilla), 6 (*vida*), 13 (*vida*), 24 (*vida*), 33 (*vida*, due volte, + postilla), 36 (postilla), 39 (*vida*), 42 (*vida*), 47 (*vida*), 57 (trovatrice [postilla]), 68 (*razo*), 72 (*vida*, + postilla).

³⁸ 15 (*vida*), 21 (*vida*), 25 (*vida*), 28 (*vida*), 30 (*vida*), 32 (*vida*), 34 (*vida*), 45 (*vida*), 51 (*vida*), 53 (*vida*), 58 (*vida*), 62 (*vida*, + postilla).

³⁹ 8 (*razo*), 10 (*vida*), 42 (*vida*).

⁴⁰ 44, 60, 70.

⁴¹ Non si tiene conto delle trombe citate in Bertran de Born (10) in quanto non pertinenti al presente studio (vd. nota 119).

⁴² 30, 39, 48.

⁴³ 58.

⁴⁴ 30, 48.

⁴⁵ 30 (A, fol. 50v [Appendice II, miniatura n. 1]), 48 (A, fol. 158v [Appendice II, min. n. 2]; I, fol. 49 [Appendice II, min. n. 3]; K, fol. 36 [Appendice II, min. n. 4]).

- arpa (2 volte, nelle miniature);⁴⁶
- mandura⁴⁷ (una volta, nelle miniature);⁴⁸
- galoubet e tabor⁴⁹ (una volta, nelle miniature).⁵⁰

In due casi gli strumentisti sono solo trovatori;⁵¹ in quattro casi, invece, si tratta di trovatori-giullari.⁵²

DEDUZIONI IN AMBITO FILOLOGICO-LETTERARIO

Nel trarre le conclusioni, sulla base dei dati fin qui registrati,⁵³ due risultati, sopra tutti, meritano particolare attenzione: la considerevole percentuale di trovatori-giullari (il 33% ca.) e l'esigua presenza di strumenti musicali (il 4% ca.) a fronte di una soverchiante attestazione del canto a solo (il 31% ca.). Entrambe le questioni costituiscono da sempre fertile terreno d'indagine per gli studiosi, ma, nonostante gli evidenti punti di contatto, in ambiti separati: la prima in quello filologico-letterario, la seconda in quello specificamente musicologico. Le figure del trovatore e del giullare⁵⁴ sono state sottoposte a un'analisi estremamente minuziosa.

⁴⁶ 37 (A, fol. 203 [Appendice II, min. n. 5]), 67 (I, fol. 124 [Appendice II, min. n. 6]).

⁴⁷ Dall'esame della miniatura almeno tre caratteristiche evidenti spingono ad individuare quasi con certezza nello strumento di Albertet il noto cordofono a pizzico: la somiglianza con il liuto, la cassa a mandorla che si prolunga direttamente nel manico, il cavigliere a falchetto.

⁴⁸ 64 (I, fol. 133v [Appendice II, min. n. 7]). In *Portraits de troubadours. Initiales des chansonniers provençaux I & K* cit., p. XLV, viene identificata come citola.

⁴⁹ La coppia costituita da un piccolo flauto e un piccolo tamburo in rapporto di complementarità e adoperati simultaneamente è da considerare come un solo strumento.

⁵⁰ 16 (I, fol. 123 [Appendice II, min. n. 8]).

⁵¹ Riccardo Cuor di Leone (37; A, fol. 203) e Guilhem de Montanhagol (67; I, fol. 124), entrambi arpisti.

⁵² Aimeric de Sarlat suona galoubet e tabor (16; I, fol. 123); Elias Cairel (30; A, fol. 50v) e Perdigon (48; A, fol. 158v; I, fol. 49; K, fol. 36) entrambi la viola; Albertet de Sestairon la mandura (64; I, fol. 133v).

⁵³ Da questo momento in poi le percentuali prese in considerazione per la stima degli elementi utili di conoscenza saranno solo quelle calcolate sul testo di Riquer.

⁵⁴ Ritengo accessorio, oltretutto inattuabile in questa sede, fornire indicazioni sulla sterminata bibliografia riguardante i trovatori. Non così per i giullari, per i quali si segnalano in particolare i seguenti contributi: EDMOND FARAL, *Les jongleurs en France au Moyen Age* cit.; RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *Poesía juglaresca y juglares. Aspectos de la historia literaria y cultural de España*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1924 (ed. aumentata: *Poesía juglaresca y juglares. Orígenes de las literaturas románicas*, Madrid, Espasa Calpe, 1991); VALERIA BERTOLUCCI PIZZORUSSO, *La supplica di Guiraut Riquier e la risposta di Alfonso X di Castiglia*, «Studi mediolatini e volgari», XIV, 1966, pp. 9-135; EMILIO VUOLO, *Per il testo della Supplica di Guiraut Riquier ad Alfonso X*, «Studi medievali», Serie terza, IX, 1968, pp. 729-806; *Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle origini*, Atti del II convegno del "Centro di stu-

sa ed esauriente da Giuseppe Noto.⁵⁵ Lo studioso esordisce ponendo una serie di domande-chiave:

Nelle *vidas* si disegna uno scenario che vede alcuni *joglar*s diventare *trobadors* (o viceversa), oppure si parla di *trobadors* che sono anche *joglar*? Ancora: nelle "biografie" trobadoriche la categoria *joglar*s si caratterizza principalmente per il fatto di essere composta da esecutori di liriche altrui o per il fatto di trarre sostentamento dai proventi della propria arte? E, se è valida la seconda ipotesi, di quale "arte" si tratta? Per rispondere a tali domande è necessario, a mio avviso, liberarsi dalle pastoie rappresentate da categorie critiche acquisite, le quali rischiano di tramutarsi in pre-giudizi, ed interrogare direttamente le *vidas*. Troppo spesso, invece, da un lato si è attribuita ad esse un'opposizione terminologica e funzionale *trobador/joglar* che non deve essere postulata ma individuata e provata e, dall'altro, non ci si è posti il problema di chiarire quale sia l'esatto significato dei due termini e delle due funzioni ad essi correlate all'interno del sistema di segni e di valori intorno al quale sono costruite le antiche "biografie".⁵⁶

Nelle *Conclusioni provvisorie*, al termine del suo lavoro, Noto, analizzando le principali posizioni della storiografia specialistica, rileva che «si è finito per accreditare una figura di *joglar* che altro non è se non una sorta di "male necessario" derivante dalle particolarità del circuito di produzione/fruizione della lirica trobadorica, *esaltando* tacitamente, per opposizione, il *trobador*-artista creatore e soddisfacendo, così, una concezione della letteratura che troppo spesso è – seppur in modo inconfessato – fondamentalmente romantica». ⁵⁷ In definitiva:

Nelle "biografie" trobadoriche il *joglar* è sì a volte l'esecutore [...] o il lato (esecutore) [...] ma è soprattutto il compositore, il creatore che fa dell'attività

di sul teatro medievale e rinascimentale di Viterbo" (Viterbo, 17-19 giugno 1977), a cura di Federico Doglio, Roma, Bulzoni, 1978; WALTER SALMEN, *Der Spielmann im Mittelalter*, Innsbruck, Helbing, 1983; WILLIAM D. PADEN, *The role of the Joglar in Troubadour Lyric Poetry*, in *Chrétien de Troyes and the Troubadours. Essays in memory of the late Leslie Topsfield*, ed. by Peter S. Noble and Linda M. Paterson, Cambridge, St. Catherine's College, 1984, pp. 90-111; LUIGI ALLEGRI, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 1988; *Il teatro medievale*, a cura di Johann Drumbl, Bologna, Il Mulino, 1989; MARIA LUISA MENEGHETTI, *Giullari e trovatori nelle corti medievali*, in *Passare il tempo. La letteratura del gioco e dell'intrattenimento dal XII al XVI secolo*, atti del convegno di studi (Pienza, 10-14 settembre 1991), Roma, Salerno, 1993, I, pp. 67-89; RUTH E. HARVEY, *Joglar's and the professional status of the early troubadours*, «*Medium Aevum*», LXII, 1993, pp. 221-241; SANDRA PIETRINI, *Il disordine del lessico e la varietà delle cose. Le denominazioni latine e romanze degli intrattenitori*, «*Quaderni Medievali*», n. 47, giugno 1999, pp. 77-113; PAUL ZUMTHOR, *Una cultura della voce*, in *Lo spazio letterario del Medioevo*, 2. *Il Medioevo volgare* cit., I/1, *La produzione del testo*, 1999, pp. 117-146; JOSEPH J. DUGGAN, *Modalità della cultura orale*, *ivi*, pp. 147-177.

⁵⁵ GIUSEPPE NOTO, *Il giullare e il trovatore nelle liriche e nelle 'biografie' provenzali*, Alesandria, Edizioni dell'Orso, 1998.

⁵⁶ *Ivi*, pp. 37-38.

⁵⁷ *Ivi*, p. 225.

poetica la propria professione: dal punto di vista delle funzioni all'interno del circuito di produzione/esecuzione della lirica, [...] non sembrano esistere, come più volte ho sottolineato, differenze tra la figura del giullare e quella del trovatore. Se nelle liriche trobadoriche l'essere professionista del *joglar* è tratto giudicato negativamente, nelle "biografie" tale caratteristica non comporta alcuna *diminutio*, sia essa etica, culturale o artistica.⁵⁸

DEDUZIONI IN AMBITO MUSICOLOGICO

Sul versante musicologico, invece, si offre l'opportunità di approfondire l'indagine e azzardare qualche deduzione. Secondo quanto enunciato all'inizio del presente studio, l'uso del linguaggio figurativo della miniatura (assieme alle istruzioni per il miniatore contenute nelle 44 postille del ms. A) in rapporto e in combinazione con il linguaggio verbale delle *vidas* e delle *razos* introduce ulteriori importanti elementi di conoscenza e di chiarificazione nel tessuto generale della materia trobadorica. A proposito del corredo iconografico che adorna i codici della lirica provenzale, afferma Maria Luisa Meneghetti:

Spesso le immagini dipinte forniscono proprio il ritratto dei diversi trovatori, un ritratto non importa quanto fedele, però, in ogni caso, statutariamente ritenuto veridico, oppure presentano piccole scene, anch'esse considerate autentiche rappresentazioni di episodi della vita di tali poeti. Le figure rivestono insomma una funzione didattica analoga a quella delle *vidas* e delle *razos*.⁵⁹

Così, per esempio, i dati essenziali tratteggiati nello schizzo biografico di Giraut de Bornelh (n. 7)⁶⁰ trovano conferma nella rappresentazione pittorica del trovatore offerta dai canzonieri A (fol. 11 [Appendice II, min. n. 9]), I (fol. 14 [vd. Appendice II, min. n. 10]) e K (fol. 4 [vd. Appendice II, min. n. 11]). Non solo. Dal momento che i tre manoscritti sono di provenienza italiana (furono compilati in area veneta, e I e K, canzonieri 'gemelli'),⁶¹ addi-

⁵⁸ *Ivi*, p. 229.

⁵⁹ M. L. MENEGHETTI, *Il pubblico dei trovatori* cit., p. 246.

⁶⁰ M. DE RIQUER, *Vidas y retratos de trovadores* cit., p. 23: «[...] E fo hom de bas afar, mas savis hom fo de letras e de sen natural. E fo meillier trobaire que negus d'aquels qu'eron estat denan ni foron apres lui; per que fo apellatz maestre dels trobadors [...] Fort fo honratz per los valenz homes e per los entenz e per las dompnas qu'entendian los sieus maestrals ditz de las soas chansos. E la soa vida si era aitals que tot l'invern estava en escola et aprendia letras, e tota la estat anava per cortz e menava ab se dos cantadors que cantavon las soas chansos».

⁶¹ Così WALTER MELIGA, *I canzonieri trobadorici I e K*, in *La filologia romanza e i codici*, atti del convegno (Messina, 19-22 dicembre 1991), a cura di Saverio Guida e Fortunata Latella, Messina, Sicania, 1993, I, p. 60: «[...] la rilevanza dei due canzonieri nella tradizione trobadorica (ma si potrebbe dire anche romanza) sta soprattutto nella loro strettissima affinità, tale da farli considerare come veri e propri *chansonniers jumeaux*. Una gemellarità indica-

rittura nello stesso *scriptorium*),⁶² si potrebbe ipotizzare un disegno deliberatamente studiato (beninteso all'interno di una sorta di 'programma illustrativo' generale, per così dire, pianificato per i tre codici) al fine di tradurre in immagine proprio i due aspetti salienti evocati nella *vida*: quello riguardante la posizione di Giraut nell'ambito della poesia provenzale e quello relativo alla sua mera attività pratica. Infatti, mentre il miniatore di A, nell'illustrare le doti di «savis hom de letras» e il «sen natural» del poeta, lo rappresenta, come «maestre dels trobadors»⁶³ (e «j. maistro [e(n)] jn caregà» recita la relativa postilla),⁶⁴ assiso secondo tradizione con un libro tra le mani e provvisto di barba (particolare, quest'ultimo, che aggiunge un tocco di ieraticità al personaggio), i miniatori dei 'gemelli' I e K lo immortalano nel ben più noto quadretto che lo ritrae assieme ai suoi «dos cantadors que cantavon las soas chansos».⁶⁵ La presenza dei due «cantadors» merita una riflessione particolare. Mariantonia Liborio, sulla base della III *cobla* di *Cantarai d'aqestz trobadors* (vd. nota 28) di Peire d'Alvernha (n. 33) – «E:l segoz, Guirautz de Borneill, / qe sembl'oire sec al soleill / ab son chantar magre dolen, / q'es chans de vieilla porta-seill; / que si-s mirava en espeill, / nos presari'un aiguilen» –, legittimamente arguisce: «Ovvio allora che preferisse far cantare i suoi bei testi da professionisti del canto».⁶⁶

Non è tanto la decisione di affidare i suoi componimenti a due 'professionisti' (scelta obbligata del resto, dettata da evidenti motivi di necessità) ad assumere speciale rilevanza, quanto il fatto di avere optato per due rappresentanti di quella che potrebbe configurarsi come una categoria spe-

ta da tempo e ben riassunta da AVALLE, che li dichiara sostanzialmente "identici [...] non solo quanto a lezione ma anche per quel che riguarda la costituzione materiale".

⁶² Sull'argomento, D. S. AVALLE, *La letteratura medievale in lingua d'oc nella sua tradizione manoscritta* cit., ma anche *Storie di dame e trovatori di Provenza*, a cura di M. Liborio cit.

⁶³ Per coloro che, come Giraut, erano di «paubra generacion», il raggiungimento – e il mantenimento – di un 'posto al sole' grazie al «sen natural» e al «ben trobar e chantar» non doveva di certo costituire impresa da poco. Nondimeno, seppure con alterna fortuna, undici trovatori del nostro elenco (il 15% circa, una percentuale non priva di rilievo) vi riuscirono: Marcabrú (3), Bernart de Ventadorn (5), Arnaut de Maruelh (6), Giraut de Bornelh (7), Uc de Sant Circ (29), Guilhem Ademar (46), Perdigon (48), Cadenet (62), Falquet de Romans (63), Albertet de Sestaïron (64), Ferrari di Ferrara (74).

⁶⁴ D. S. AVALLE, *La letteratura medievale in lingua d'oc nella sua tradizione manoscritta* cit., p. 179.

⁶⁵ In K, il poeta, riccamente abbigliato secondo il suo *status* di «maestre dels trobadors», precede e sopravanza in statura, non solo fisica, i due «cantadors» (questi ultimi, naturalmente, con indosso una *mise* decisamente più sobria), mentre in I, a tergo di Giraut si scorge la linea, notevolmente assottigliata, di un solo «cantador». Scrive al riguardo M. L. MENEGHETTI, *Il pubblico dei trovatori* cit., p. 261: «Nel ms. I le figurine dei due cantori dovevano essere state ricoperte con l'oro del fondo, forse nel corso di un antico, poco accurato restauro, ma ora risucano fuori, grazie (!) al cattivo stato di conservazione del codice».

⁶⁶ *Storie di dame e trovatori di Provenza*, a cura di M. LIBORIO cit., p. 239, nota 7.

cifica di esecutori dediti esclusivamente all'arte del canto (vd. p. 12), specialisti, insomma, distinti dagli ordinari e generici *joglars*.⁶⁷ Di conseguenza, in quest'ottica è lecito ipotizzare che la scelta di due «cantadors» – e, dunque, del canto a solo – voglia proprio significare il rifiuto di Giraut per un'esecuzione accompagnata da strumenti, eventualità tutt'altro che remota in caso di prestazione d'opera da parte di due *joglars*. In generale, dunque, il dato iconografico si rivela una componente di particolare rilevanza nell'ambito della problematica riguardante la effettiva esecuzione della lirica trobadorica, in considerazione della sua dimensione performativa di poesia cantata, rivolta a un uditorio.

Pertanto, a eccezione dei sei personaggi ritratti con uno strumento,⁶⁸ le rimanenti sessantotto figure del *corpus* iconografico danno vita alla tipica *mise en scène* di un'esibizione contraddistinta dal canto a solo – come del resto avevano già rispettivamente attestato e confermato Meneghetti⁶⁹ e Ziino⁷⁰ –, e le istruzioni per il miniatore espresse nelle postille del ms. A altro non sono se non un'ulteriore conferma di quello che le immagini già di per sé stesse esprimono palesemente.

⁶⁷ Anche Liborio, più sfumatamente, è dello stesso avviso: «Cantaire sembra avere un significato più specifico di "giullare"», *ibid.*

⁶⁸ Cfr. note 51 e 52.

⁶⁹ M. L. MENEGHETTI, *Il pubblico dei trovatori* cit., p. 250: «[...] le figurine ferme all'impiedi rappresentano dei poeti ben determinati, fissati mentre si esibiscono nel rituale del canto cortese. Del resto, altri piccoli particolari confermano che l'intento di chi ha concepito e di chi ha eseguito queste immagini era proprio quello di mostrare i trovatori nell'esercizio della loro attività: le figure dei diversi poeti sono infatti fissate nel testo artistico in una gamma di gesti già tradizionalmente connotati come gesti performativi di tipo retorico-rituale. La varietà di questi gesti è abbastanza limitata: gli arti superiori del soggetto sono coinvolti in misura modesta, le sue mani più ampiamente. Entrambe le braccia appaiono infatti solo flesse, con diverso grado d'ampiezza l'una dall'altra, e protese verso l'ascoltatore [Appendice II, min. nn. 12-19]; più di rado, il gioco gestuale è affidato a un unico braccio e l'altro rimane nascosto dalle pieghe della veste [Appendice II, min. n. 20]. È alle mani, si diceva, che viene invece affidata la vera carica espressiva dell'immagine: tutte le sfumature di quel linguaggio retorico che già Quintiliano vedeva veicolato dalla "manus loquax" appaiono qui sapientemente messe in luce; si va dalla palma aperta, segno di preghiera appassionata e di invocazione di pietà [Appendice II, min. n. 21], all'indice e medio uniti e tesi, indicazione dell'eloquio solenne [Appendice II, min. n. 22], al cosiddetto *digitus argumentalis*, l'indice proteso in segno di discorso polemico e serrato [Appendice II, min. n. 23]. Non infrequente è poi la presenza della mano aperta, appoggiata sul cuore, simbolo chiarissimo di sincero coinvolgimento sentimentale [Appendice II, min. n. 24]».

⁷⁰ AGOSTINO ZIINO, *Caratteri e significato della tradizione musicale trobadorica*, in *Lyrique romane médiévale: la tradition des chansonniers*, Actes du Colloque de Liège, 1989, Éditions par Madeleine Tyssens, Liège, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, 1991, pp. 85-218: 154: «Che i trovatori cantassero le loro canzoni (o anche quelle di altri poeti, nel caso si tratti di un trovatore-giullare) risulta non solo dalle *vidas*, ma anche dalle miniature presenti nei canzonieri. Normalmente essi sono raffigurati o nell'atto di cantare [...] o in quello di suonare».

In conclusione, l'esecuzione della lirica trobadorica s'incentrava *di norma* sul canto a solo,⁷¹ come dimostrano – se ci si vuole attenere senza forzature ai dati risultanti dall'esame del *corpus* bio-iconografico – proprio le miniature, nelle quali la presenza degli strumenti incide in ragione del 4% appena, percentuale che non può essere di certo assunta come determinante a favore di una prassi esecutiva fondata sull'accompagnamento strumentale, largamente e indiscriminatamente applicata dagli odierni interpreti da circa cinquant'anni a questa parte.

L'ODIERNA 'IMMAGINE SONORA' DELLA MUSICA MEDIEVALE E L'IDEA DI MEDIO-EVO

Prima di proseguire, occorre soffermarsi su un problema che, per quanto concerne la musica medievale, non sembra sia mai stato posto nella giusta luce né tenuto nella dovuta considerazione. L'enorme sviluppo dell'industria discografica nella seconda metà del Novecento ha giocato un ruolo determinante non solo nella promozione e nella diffusione a tutti i livelli della musica antica in generale, ma anche e soprattutto nel costituirsi di un'idea di musica medievale sulla quale è venuta edificandosi in un breve lasso di tempo una tradizione interpretativa mantenutasi sostanzialmente intatta sino a oggi.

Non può passare inosservato come la fortuna discografica di questa riesumazione (uno dei tanti aspetti, sicuramente non marginale, di quel sorprendente, straordinario fenomeno di costume degli ultimi decenni del XX secolo, rappresentato dalla riscoperta del Medioevo come periodo storico) sia andata di pari passo, in una sorta di reciproco effetto trainante, con il notevole incremento degli studi di medievistica in generale (compresa, naturalmente, quella musicale). Un'indagine campione effettuata da chi scrive sulla bibliografia fornita da alcuni testi di varia natura e provenienza riguardanti specificamente il Medioevo musicale⁷² (tranne uno, di

⁷¹ A questo proposito, dovremmo supporre che ciò risiedesse negli ordinari intendimenti dei trovatori e avvenisse, all'atto pratico, fintantoché essi fossero stati in grado di esercitare il loro diretto controllo sull'esecuzione, come attesta il caso sopracitato di Giraut de Bornelh. Che poi, al di fuori del dominio di questi, i giullari, sciolti da ogni vincolo, per i più svariati motivi e a seconda delle opportunità, potessero disporre ovviamente della piena facoltà di intendere diversamente e realizzare la loro personale esibizione con l'impiego di strumenti, è tutt'altra questione.

⁷² HARTMUT MÖLLER-RUDOLF STEPHAN (Hg.), *Die Musik des Mittelalters*, Laaber, Laaber, 1991; GÉRARD LE VOT, *Vocabulaire de la musique médiévale*, Paris, Minerve, 1993; CLAUDE RIOT, *Chants et instruments. Trouveurs et jongleurs au Moyen Age*, Paris, Rempart, 1998; DANIEL LEECH-WILKINSON, *The Modern Invention of Medieval Music. Scholarship, Ideology, Performance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002; DOMINIQUE BILLY-PAOLO CANET-

carattere generale)⁷³ ha dato il seguente risultato: escludendo dal computo enciclopedie, opere generali e canto gregoriano, e accogliendo invece lavori di ambito filologico-letterario contigui, ovviamente, alla monodia, i titoli apparsi tra il 1970 e il 2005 ammontano a circa 600 contro i circa 350 pubblicati tra il 1910 e la fine degli anni Sessanta, facendo registrare un incremento del 300% circa.

A conferma di quanto appena detto, nel corso degli anni Settanta acquista contemporaneamente consistenza la felice avventura discografica della musica medievale, per toccare il picco di consensi (e di vendite) nel ventennio successivo (da qualche anno, invece, la parabola si mostra in fase discendente). Il fenomeno della musica riprodotta e del suo rapporto con la storiografia, nonché la verifica dei loro effetti sulla storia della musica e la storiografia contemporanea ha costituito materia di studio di un saggio – il primo del genere in Italia – di Roberto Giuliani:

La storia della musica del Novecento è, soprattutto negli ultimi decenni del secolo, storia della musica riprodotta, sia per l'influenza dei mezzi tecnici di produzione e riproduzione sull'attività degli esecutori e dei compositori, sia soprattutto per il fatto che il consumo della musica dal vivo occupa ormai meno del dieci per cento della nostra fruizione. Il grammofo, la radio, la tecnologia digitale, con dinamiche diverse, si affiancano, ricoprono il ruolo di concorrenti e infine sostituiscono l'esecuzione; il nostro panorama sonoro, visto sotto questo aspetto, appare rovesciato rispetto all'inizio del XX secolo, quando era raro l'ascolto dei primi dischi a 78 giri e la realtà sonora era quella dell'esecuzione amatoriale se non del concerto; ora l'orizzonte d'attesa, ciò che l'ascoltatore ha fatto proprio e si aspetta di riascoltare, è plasmato dal compact disc e il concerto è presente in misura sempre più marginale nell'esperienza musicale.⁷⁴

E ancora:

Ancora in tema di prassi esecutive, oltre [...] a documentarne le modificazioni, gradualmente o improvvisate, la diffusa presenza sul mercato di registrazioni discografiche provoca degli effetti di ritorno sui modi di interpretazione, nel momento in cui alcune di queste diventano modelli di riferimento per i nuovi esecutori, sostituendosi di fatto alla fonte originale o precedente. Al di là del limitato impatto che può avere la *performance* in sedi concertistiche o teatrali, l'esempio cui ispirarsi, o sul quale riflettere, diventa soprattutto nel secondo Novecento il disco, a partire appunto dalla diffusione del 33 giri [...] Questo per quanto riguarda l'impatto sugli esecutori, ma ben più pervasivo è quello operante sugli ascoltatori, i quali,

TIERI-CARLO PULSONI-ANTONI ROSSELLI, *La lirica galego-portoghese. Saggi di metrica e musica comparata*, Roma, Carocci, 2003.

⁷³ ALBERTO BASSO, *Storia della musica*, III, Torino, UTET, 2005.

⁷⁴ ROBERTO GIULIANI, *Le fonti sonore e audiovisive e la storiografia contemporanea*, «Rivista italiana di musicologia», XXXV, 2000, nn. 1-2, p. 539.

generalmente non in possesso delle capacità di lettura musicale, hanno nell'ascolto, attraverso la radio o il disco (quest'ultimo riascoltabile all'infinito), la loro unica chiave di accesso alle composizioni [...] Il disco forma di una composizione l'immagine sonora che accompagnerà l'ascoltatore, e ciò può avvenire attraverso la diffusione, reiterata dalle case produttrici, di brani che diventano emblematici; non è raro il caso in cui la fortuna di un autore, o di un suo lavoro, siano frutto di scelte editoriali che tendono commercialmente a riproporre se stesse.⁷⁵

Per effetto della registrazione discografica, un'esecuzione viva, evento dinamico ed effimero destinato a esaurirsi e svanire in un breve arco di tempo, viene a mutarsi in un'«immagine sonora» statica, immutabile e permanente, un surrogato suscettibile di assumere grado a grado un valore paradigmatico e di modello.⁷⁶ Sostanzialmente analoga è, al riguardo, la posizione di Tess Knighton:

A recording quickly and stealthily – almost without our realizing it – becomes a document, one all the more potent and influential for being perceived by the senses as well as by the intellect. [...] Any recording is essentially an audio-sculpture: the end result has been shaped, finely chiselled and honed so that it is gratifying to the ear in terms of sound quality and balance and so that it can bear repeated hearings. In short, a recording is – or at least it can be if it is a successful one – a work of art in itself.⁷⁷

«L'immagine sonora» della musica medievale fissata su disco, in ordine alla costituzione dell'odierna prassi esecutiva ha rappresentato dunque, più che per ogni altro repertorio della tradizione colta occidentale, l'imprescindibile punto di riferimento per gli interpreti (oltre che per gli ascoltatori); un fenomeno intimamente connesso con l'assenza, proprio per il Medioevo, di un ampio dibattito critico, che invece ha interessato sino ad oggi altre epoche della storia della musica, quella barocca sopra tutte.⁷⁸ In effetti, il dibattito sulla musica medievale in generale – e sulla sua interpreta-

⁷⁵ *Ivi*, pp. 582-583.

⁷⁶ In tale prospettiva, già trent'anni addietro, nella prefazione a OTTAVIO MATTEINI, *La discoteca classica. 1200 autori dal medioevo a oggi*, Firenze, Sansoni, 1979, Leonardo Pinzauti affermava: «[...] il disco è oggi specchio degli orientamenti mutevoli del gusto e della cultura, è sintomo di scelte commerciali e di concorrenza industriale, è consumismo e divismo; ma è anche documentazione inarrestabile del nostro viver quotidiano e ineliminabile mezzo di conoscenza e d'informazione» (p. VIII).

⁷⁷ TESS KNIGHTON, *Going down on record*, in *Companion to Medieval and Renaissance Music*, edited by Tess Knighton and David Fallows, New York, Schirmer Books, 1992, pp. 30-35: 30-31. L'articolo si segnala inoltre, e soprattutto, per le questioni concernenti l'«autenticità» nella musica antica proprio in relazione al fenomeno discografico nella seconda metà del Novecento.

⁷⁸ Cfr. nota 18.

zione, in particolare – è ristretto sostanzialmente alla cultura anglosassone, e oscilla tra due polarità: il lascito dell'«Arabic style», o meglio, dell'«Arabic medieval style» del pioniere Thomas Binkley e le «Impossible authenticities» di Margaret Bent,⁷⁹ per adoperare un'espressione emblematica. Si tratta, purtroppo, di un dibattito sterile sul piano pratico. Nonostante che, a partire da Gustave Reese (la cui opera costituisce una compiuta sintesi degli studi musicologici sino allora prodotti sul Medioevo e, al tempo stesso, il momento d'avvio della moderna storiografia), la maggior parte degli studiosi si sia generalmente attestata su posizioni più o meno saggiamente caute ed equilibrate, quasi settant'anni di ricerche non sono serviti infatti a sciogliere i nodi del problema e a distogliere gli esecutori dai ben noti convincimenti e atteggiamenti di cui si è già discusso.

Neppure le recenti, drastiche prese di posizione da parte di musicologi come Taruskin⁸⁰ o la stessa Bent⁸¹ nei confronti del movimento «autenticista» (o dell'interpretazione «filologica» che dir si voglia) hanno sortito risultati significativi. Insomma, l'idea dell'odierna restituzione del repertorio monodico medievale fondata su una sorta di «restauro interpretativo»⁸² – pla-

⁷⁹ MARGARET BENT, *Impossible Authenticities*, «Il Saggiatore musicale», VIII, n. 1, 2001, pp. 39-50.

⁸⁰ RICHARD TARUSKIN, *Text and Act. Essays on Music and Performance*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1995, p. 102: «I hold that "historical" performance today is not really historical; that a specious veneer of historicism clothes a performance style that is completely of our own time, and is in fact the most modern style around; and that the historical hardware has won its wide acceptance and above all its commercial viability precisely by virtue of its novelty, not its antiquity».

⁸¹ M. BENT, *Impossible Authenticities* cit., pp. 41 e 50: «All reconstructions are necessarily modern creations, sometimes serving particular political agendas or exploiting commercial ends». «Perception of the past is of course altered by the present, and we are right to acknowledge our own inescapable presence in our relationship to that past; but that doesn't rule out all historical truth or the effort to do justice to the past. It doesn't rule out the inescapable notes on the pages of the manuscripts; nor should it rule out the traditions that go with them, the software that unlocks their secrets to make them intelligible. One challenge for the next generation, the next century, is to accept the futility and limitations of authentic sound-quests, and rather to refine our command of the individuality of past musical languages, particularly those elements that survive the vicissitudes of changing performance fashions».

⁸² Cfr. M. SCHEMBRI, *Medievale o Neomedievale?* cit., pp. 86-87: «Clemencic e Binkley [...] in controtendenza rispetto al movimento dell'*early-music revival* e della sua ricerca di "autenticità" attraverso il metodo filologico – che impone il massimo rispetto del testo originale –, avevano fondato il loro lavoro su una sorta di "restauro interpretativo", per usare una definizione riguardante l'operato dell'architetto parigino Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879) nei confronti dei monumenti di epoca medievale. Tra i massimi esponenti del Neogotico in Francia, Viollet-le-Duc mirava a riportare gli edifici da restaurare al loro stile originario servendosi di procedimenti della relativa epoca. I suoi interventi di ricostruzione, però, viziati dalle libere e ipotetiche interpretazioni che egli diede dello stile gotico, condussero sovente ad arbitrarie e antistoriche alterazioni dei complessi artistici sottoposti a restauro, risultando in sostanza proiezioni nel passato del gusto del XIX secolo. Sicché la sua determinazione di riproporre scientificamente un'integrità perduta finì per avallare licenze ed eccessi, soprattutto



smata e lasciata in legato da Binkley sin dalle sue prime storiche incisioni discografiche baciata da immediato successo⁸³ – rimane a tutt'oggi, a quasi mezzo secolo dai suoi esordi, ancora ben salda ed essenzialmente intatta, appena scalfita dalle stringenti argomentazioni degli oppositori.

LA MEDIEVISTICA MUSICALE: NODI IRRISOLTI

Sessantatré anni intercorrono tra gli studi di Gustave Reese e Antoni Rossell, i due poli di una serie di sedici studiosi, qui presi in considerazione, che si sono cimentati nello studio dell'interpretazione della monodia medievale con particolare riferimento ai trovatori e all'uso degli strumenti. Un'Idra di Lerna che neppure Eracle, contraddicendo il celebre mito, riuscirebbe a vincere. L'insieme delle loro riflessioni riesce a circoscrivere e definire gli snodi problematici dell'argomento, pur rivelando una sorta di isolazionismo speculativo. Infatti, diversamente da quel che accade nella romanistica, per menzionare la disciplina con la quale la medievistica musicale dovrebbe sempre vivere e operare in contiguità, si avverte la mancanza, da parte di ciascuno di essi, della debita osservazione e valutazione dei risultati conseguiti e delle posizioni assunte dai predecessori, mentre non si può fare a meno di rilevare la tenace persistenza di una serie di mere

da parte dei discepoli. Analogamente Clemencic e Binkley, persuasi della necessità di integrare l'insufficiente tradizione manoscritta (i codici, com'è noto, non offrono niente più che una linea melodica posta sul testo poetico, senza alcuna indicazione di carattere esecutivo), procedettero dunque al "restauro" del repertorio monodico dei secoli XII e XIII, ciascuno a proprio modo. Il primo, conscio dell'impossibilità di una "soddisfacente ricostruzione della prassi esecutiva medievale su basi puramente scientifiche", propose "una prassi esecutiva della musica medievale nel XX secolo", attuata attraverso una maniera "popolareggiante", se così si può definire, che non trovò largo seguito fra i musicisti delle generazioni successive. Il secondo, invece, nel ritenere le semplici melodie tramandate dagli antichi codici soltanto "una guida o perlomeno un punto di partenza per l'interpretazione", propugnò "un'esecuzione supposta storicamente plausibile", e muovendo dalla congettura che "l'importanza dell'influenza dell'Islam sulla cultura europea dal X al XIII secolo si applica alla musica non meno che alla poesia", pervenne alla realizzazione di quel suggestivo *Arabic style* che avrebbe segnato in modo decisivo le sorti della musica medievale fino a oggi. Non fu difficile per Binkley, infatti, innestare sull'originale patrimonio melodico occidentale modelli e tecniche di esecuzione di musica "classica" e popolare orientali – fondati sull'ornamentazione improvvisata della melodia – assimilati nel corso dei suoi viaggi in India, Turchia e Nord Africa (soprattutto in Marocco). [...] Ulteriori contaminazioni operate in progresso di tempo dagli interpreti successivi (si va dalla musica etnica a quella "celtica", dal *rock* alla *new age*), finirono poi per plasmare definitivamente un'immagine idealizzata della musica medievale, la cui comprensibilità, determinata proprio da questa alchimia di generi musicali diversi, familiari al pubblico dei cultori, è la causa motrice del suo straordinario successo.

⁸³ Nel 1964 il musicista, alla guida del suo Studio der Frühen Musik, registra per la Teldec (SAWT 9455-A) il primo di due LP (il secondo, Teldec, SAWT 9522-A, è del 1967) dedicati ai *Carmina Burana*, riuniti poi in cofanetto nel 1968 (Telefunken, 6.35319 EK).

congetture, ormai rapprese in luoghi comuni, che si trascinano *ab initio* quasi per forza d'inerzia.

Nell'esaminare gli studiosi chiamati in causa, per semplice utilità sarà opportuno ripartirli in tre categorie essenziali, da considerare niente affatto rigidamente chiuse o prive di punti di contatto o di condivisione.

Nella prima si possono riunire quelli che, fondatamente scettici circa l'intervento incondizionato e generalizzato degli strumenti nell'esecuzione della monodia sulla base delle testimonianze letterarie e iconografiche, propendono, in maniera più o meno decisa, per il canto a solo: Reese,⁸⁴ Werf 1972⁸⁵ e 1984,⁸⁶ Stevens,⁸⁷ Page.⁸⁸ Werf (1972) afferma:

Next to nothing is known about the circumstances under which the chansons were performed, yet there is a persistent theory that the chansons were always performed to instrumental accompaniment. I have been able to find neither the origin of this theory nor any substantial evidence for it.⁸⁹

Per concludere giustamente che:

Considering the complete absence of documentary evidence of instrumental accompaniment, it seems unwise to maintain that as a rule the chansons were accompanied. Perhaps the chansons were accompanied but, in all truth, we can find no reason for this assumption other than our own wishful thinking.⁹⁰

Stevens pone al centro del suo conciso discorso su quella che egli definisce «the instrumental assumption», uno dei sillogismi più cari ai sostenitori del canto accompagnato, da essi esibito come prova inoppugnabile:

Medieval literature and art contain thousands of references to, and depictions of, instruments and players. The musical sources of the period contain hundreds of songs without any performance instructions whatever. Therefore the songs were accompanied by the instruments.⁹¹

⁸⁴ GUSTAVE REESE, *Music in the Middle Ages*, New York, Norton & Company, 1940 (trad. it., *La musica nel Medioevo*, Firenze, Sansoni, 1960 [1980², p. 249]).

⁸⁵ HENDRIK VAN DER WERF, *The chansons of the troubadours and trouveres. A study of the melodies and their relation to the poems*, Utrecht, Oosthoek, 1972, pp. 19-21.

⁸⁶ Id., *The Extant Troubadour Melodies. Transcriptions and Essays for Performers and Scholars*, New York, published by the author, 1984, pp. 79-80.

⁸⁷ JOHN STEVENS, *Words and Music in the Middle Ages. Song, Narrative, Dance and Drama, 1050-1350*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, p. 9.

⁸⁸ CHRISTOPHER PAGE, *Voices and instruments of the Middle Ages. Instrumental practice and songs in France 1100-1300*, London-Melbourne, Dent & Sons, 1987, pp. vii-39.

⁸⁹ H. VAN DER WERF, *The chansons of the troubadours and trouveres* cit., p. 19.

⁹⁰ *Ivi*, p. 21.

⁹¹ J. STEVENS, *Words and Music* cit., p. 9.

L'inevitabile osservazione conseguente non può che essere: «But were they?».⁹² L'indagine di Page muove da un diverso presupposto. Tralasciando l'interrogativo-chiave di tutta la materia in questione – «The task is not to establish "whether medieval singers ever sang to instrumental accompaniment»⁹³ –, destinato a rimanere in eterno nel limbo delle domande senza risposta, lo studioso dichiara: «My purpose is to distinguish the kinds of songs which were considered more appropriate for instrumental accompaniment from those considered less suitable for performance in that way»⁹⁴ la qual cosa riesce a demarcare realisticamente i confini della ricerca rendendo più concreta l'opportunità di conseguire risultati attendibili e soddisfacenti.

La seconda categoria può comprendere quegli studiosi che si collocano su posizioni più 'possibilistiche', per così dire, più inclini cioè dei precedenti a sostenere la causa del canto accompagnato: Westrup,⁹⁵ Fernández de la Cuesta,⁹⁶ Cattin,⁹⁷ Hameline - Le Vot - Beltrando - Patier - Pétilot,⁹⁸ Le Vot,⁹⁹ Dronke,¹⁰⁰ Aubrey 1996¹⁰¹ e 2000,¹⁰² Switten,¹⁰³ Rossell.¹⁰⁴ Avventu-

⁹² *Ibid.*

⁹³ C. PAGE, *Voices and instruments of the Middle Ages* cit., p. xi.

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ JACK ALLAN WESTRUP, *Medieval Song*, in *Early Medieval Music up to 1300 (The New Oxford History of Music, II)*, London, Oxford University Press, 1954 (trad. it., *Il canto solista nel Medioevo*, in *Musica medioevale fino al Trecento [Storia della musica, II]*, Milano, Feltrinelli, 1980⁴, p. 261).

⁹⁶ ISMAEL FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, *Las cançons dels trobadors*, Tolosa, Institut d'Estudis Occitans, 1979, p. 14.

⁹⁷ GIULIO CATTIN, *Il Medioevo I (Storia della musica, a cura della Società Italiana di Musicologia, II)*, Torino, E.D.T., 1979, p. 150.

⁹⁸ JEAN-YVES HAMELINE - GÉRARD LE VOT - MARIE-CLAIRE BELTRANDO - PATIER - CLAUDE PÉTILLOT, *Il mondo medioevale (AA.VV., Histoire de la musique. La musique occidentale du Moyen Age à nos jours, sous la direction de Marie-Claire Beltrando-Patier, Paris, Bordas, 1982 [trad. it., Storia della musica, sotto la direzione di Marie-Claire Beltrando-Patier, I, Dal Medioevo al Rinascimento. Il mondo medioevale, a cura di JEAN-YVES HAMELINE - GÉRARD LE VOT - MARIE-CLAIRE BELTRANDO - PATIER - CLAUDE PÉTILLOT, Roma, Lucarini, 1986, p. 96])*.

⁹⁹ GÉRARD LE VOT, *Les chansonniers musicaux des troubadours et leur transcription*, in GÉRARD ZUCHETTO, *Terre des troubadours. XII^e-XIII^e siècles*, Paris, Les Éditions de Paris, 1996, p. 425.

¹⁰⁰ PETER DRONKE, *The Medieval Lyric*, Cambridge, Brewer, 1996³, p. 23.

¹⁰¹ ELIZABETH AUBREY, *The music of the troubadours*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1996, pp. 255-257.

¹⁰² EAD., *Occitan Monophony*, in *A Performer's Guide to Medieval Music*, edited by Ross W. Duffin, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2000, pp. 131-132.

¹⁰³ MARGARET SWITTEN, *Music and versification*, in *The troubadours. An introduction*, edited by SIMON GAUNT and SARAH KAY, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp. 149-150.

¹⁰⁴ ANTONI ROSELL, *Una nuova interpretazione intermelodica e intertestuale della lirica galego-portoghese*, in DOMINIQUE BILLY - PAOLO CANETTIERI - CARLO PULSONI - ANTONI ROSELL,

rarsi in ipotetici esempi di pratica esecutiva, però, può dare luogo a interpretazioni forzate e poco convincenti. Se, come riferisce Westrup, citando Johannes de Grocheo, «un buon esecutore può suonare qualsiasi tipo di canto sulla *vièle*»,¹⁰⁵ perché mai ne dovrebbe conseguire «che il cantore si accompagnasse all'unisono» o, parimenti, secondo Cattin, «che in certi casi la viella o altri strumenti abbiano doppiato la voce del cantante?»¹⁰⁶ Sarebbe come ritenere – cosa alquanto improbabile – che Perdigon (n. 48), il quale «saw trop ben violar», si limitasse a un elementare e banale raddoppio all'unisono o all'ottava della melodia che si trovava ad accompagnare con il suo strumento. Deduzioni del genere, improntate a una considerazione pessimistica (o pessima?) delle capacità degli antichi artisti, oltre a essere scarsamente plausibili in linea di principio, appaiono incompatibili con le attestazioni di alto magistero strumentale che non di rado si incontrano in tutta la letteratura medioevale.¹⁰⁷ Più verosimilmente, Fernández de la Cuesta obietta in proposito:

Evidentament, las miniaturas numerosas que representan de joglars que tòcan un instrument nos fan supausar que las cançons èran acompanhadas d'efièch amb

La lirica galego-portoghese. Saggi di metrica e musica comparata, Roma, Carocci, 2003, pp. 202-208.

¹⁰⁵ J. A. WESTRUP, *Medieval Song* cit., p. 261.

¹⁰⁶ G. CATTIN, *Il Medioevo* cit. p. 150.

¹⁰⁷ A tale riguardo, in ambito germanico, un esempio assai interessante è costituito dalla suggestiva e icastica descrizione dell'esibizione di Tristano, straordinario virtuoso d'arpa, alla corte di re Marke nel grande romanzo consacrato da Gottfried von Strassburg nel primo ventennio del XIII secolo al celebre eroe del ciclo arturiano. L'episodio appare troppo doviziosamente e minuziosamente descritto per essere soltanto frutto, nell'esposizione dei dettagli 'tecnici', di pura immaginazione o costruzione poetica. Tra l'altro, sarebbe anche opportuno tenere nella dovuta considerazione il fatto che Gottfried, oltre a essere uno dei massimi poeti epici del Medioevo, attraverso anche l'esperienza lirica, seppure minoritaria, come autore di *Lieder* e *Spruchdichtungen* (il codex Palatinus Germanicus 848, il 'Grande canzoniere' della Biblioteca Universitaria di Heidelberg noto maggiormente come *Codex Manesse*, redatto agli inizi del XIV secolo, tramanda un esiguo corpus di sue poesie). Un *Minnesänger*, dunque, e in quanto tale presuntivamente perito nell'arte della poesia come della musica, perfettamente qualificato per fornire 'resoconti' del genere con cognizione di causa; GOTTFRIED VON STRASSBURG, *Tristano*, a cura di Laura Mancinelli, Torino, Einaudi, 1985, pp. 92-93 [vv. 3545-3606]: «Prese l'arpa nelle mani / che sembrò fatta per esse; / tali eran le sue mani / che non v'era cosa al mondo / che di lor fosse più bella, / lunghe morbide e sottili, / bianche come un ermellino; / preludiò, toccò con esse, / e suonò delle arie belle, / nuove, dolci e ben composte. / Poi gli vennero alla mente / canti noti di Bretagna. / Prese il plectro, avvìto permi, / provò ben tutte le corde, / ne allentò, altre tirò, / proprio come le voleva. / Presto fu ogni cosa a posto: / e Tristan, novello arpista, / iniziò la nuova impresa / con impegno ed entusiasmo. / E preludi e melodie, / ed accordi mai uditi / suonò tanto dolcemente / sopra l'arpa con tant'arte / e con bei tocchi di corde / che accorsero a lui tutti / richiamandosi l'un l'altro. / Venne pur la corte tutta / ed a tutti pur correndo / non pareva giunger presto. / Marke vide tutto questo / e sedeva molto attento; / riguardando il suo Tristano / si chiedeva con stupore / come si cortese scienza / e perfetta maestria, / quale in lui ora scorgeva, / si

d'instruments. Çò qu'es de creire es qu'aqueles instruments se limitavan a reproduire la melodia nusa, en doblant la votz del cantaire. Lor versatilitat plan mai granda que la de la votz umana, devia menar a un accompagnement pus ric en ritme e en elements armonics e melodics, benlèu pas tant estudiats coma aqueles que trobam dins los discants dels manuscrits polifonics, mas es possible que los efèches foguèsson similars.¹⁰⁸

L'ipotesi e negativo di Aubrey (1996) appare interessante e non priva di attendibilità:

Narrative and lyric poetry refer more specifically to the use of instruments in social situations. [...] Because these references are infrequent and often ambiguous, and in any case they appear in manuscripts that cannot be dated much earlier than the middle of the thirteenth century, they are now viewed with some skepticism as clues to performance practices for the entire repertoire. However, their infrequency means that they do not constitute a topos in the literature (or in the manuscript illustrations either, for that matter), and since they refer to the presence of instruments in a variety of situations, without suggesting any impropriety, they surely suggest a widespread acceptance of instruments in the *art de trobar*.¹⁰⁹

Degna di nota, è poi la sua posizione circa il modo in cui potrebbe essere reso ai giorni nostri un eventuale accompagnamento strumentale al canto.¹¹⁰ Sembrirebbe una banalità, ma se per le ragioni addotte poc' anzi, l'ipotesi di una pratica esecutiva fondata sul semplice raddoppio strumentale della voce è da riconsiderare, la medesima (posta in atto con strumenti musicali 'compatibili', che rispondano cioè alla specifica funzione per la quale sono chiamati in causa) potrebbe invece rappresentare l'opzione più assennata oggi, una sorta di male minore che consenta di ricreare un suono 'medievale' – beninteso, sempre congetturale – scongiurando al tempo stesso le improbabili versioni propinate, *more solito*, dagli odierni interpreti. Rossell, dal canto suo, censura con ineccepibili argomenti l'attuale costume interpretativo e mostra di avere ben individuato i principali

potesse in lui celarsi. / Poi Tristano cominciò / a suonare un dolce canto / della amante assai superba / del bellissimo Graland. / Suonò tanto dolcemente, / toccò l'arpa con tanta arte / con i modi di Bretagna, / che sedevano là molti / che il lor nome avean scordato. / Cuori e orecchi incominciarono / a sentirsi strani e folli / né potevan dominarsi; / e pensieri assai diversi / variamente ognun pensava. / Molti d'essi si dicevano: / "Benedetto quel mercante / che ebbe figlio sì cortese!" / E le candide sue dita / si muovevano con arte / scivolando sulle corde. / Ne traevan melodie / di cui piena era la reggia. / Gli occhi non si risparmiarono, / che in gran numero guardavano / e osservavan le sue mani».

¹⁰⁸ F. I. FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, *Las cançons dels trobadors* cit., p. 14.

¹⁰⁹ E. AUBREY, *The music of the troubadours* cit., pp. 256-257.

¹¹⁰ E. AUBREY, *Occitan Monophony* cit., pp. 131-132: «The most felicitous accompaniment, one that has the potential of being as elegant and expressive as anything more decorative, might be simply playing the melody with the singer».

nodii della questione; tuttavia cade in contraddizione quando, per esempio, dice: «L'assenza di partiture per strumenti ci obbliga a considerare come solo ipotetica la presenza di qualsiasi forma di accompagnamento»,¹¹¹ per affermare, poco dopo:

Come abbiamo già accennato parlando degli strumenti, le trascrizioni della musica dei trovatori raramente possiedono la partitura dell'accompagnamento strumentale ed è per questo che assume grande importanza l'articolo sull'interpretazione del direttore dello *Studio des* [sic, n.d.a.] *frühen Musik*, Thomas Binkley.¹¹² La sua estetica si è generalizzata e, nonostante le continue critiche al suo sistema privo di un fondamento musicologico, direttori come Clemencic o Jordi Savall continuano a imitare questo modello. Alcune valide alternative sono, tra molte altre, le interpretazioni di *Sequentia*, o *Discantus*, *Ensemble Gilles Binchois*, o della *Boston Camerata* o *Boston Mediterranea* diretta da Joel Cohen con l'interpretazione di Anne Azéma.¹¹³

In prima istanza occorre precisare che Clemencic non ha mai imitato Binkley (cfr. nota 82); inoltre, ancora più importante, i gruppi musicali citati subito dopo da Rossell come «valide alternative», ben lungi dall'essere tali, discendono tutti dalla costola del musicista americano, seppure ciascuno a proprio modo.¹¹⁴

Gli studiosi della terza categoria, infine, indagano più approfonditamente le possibilità di una pratica esecutiva plausibile, ancorché congetturale. Parker,¹¹⁵ McGee¹¹⁶ e Arlt¹¹⁷ hanno piena cognizione dell'argomento e sono anche al corrente della tradizione interpretativa instauratasi quasi mezzo secolo addietro e tuttora in pieno vigore. Osserva Parker in proposito:

The particular pitfall to which we are prone today is that of an indiscriminate use of the instrumental forces now readily available. The orchestration of large-scale forces, hardly ever without percussion, with large-scale introductions, often with no stylistic relevance to the piece in hand, has become something of a set pattern. Given the immensely confused area in which this subject is operating, the specific

¹¹¹ A. ROSELL, *Una nuova interpretazione intermelodica* cit., p. 205.

¹¹² THOMAS BINKLEY, *Zur Aufführungspraxis einstimmigen Musik des Mittelalters - ein Werkstattbericht*, «Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis», I, 1977, pp. 19-77.

¹¹³ A. ROSELL, *Una nuova interpretazione intermelodica* cit., p. 207.

¹¹⁴ A titolo d'esempio, la formazione artistica di Benjamin Bagby e Barbara Thornton († 1998), ossia *Sequentia*, avvenne "in linea diretta" proprio con Binkley a Basilea, all'epoca dell'attività didattica svolta dal musicista presso la Schola Cantorum Basiliensis dal 1973 al 1977.

¹¹⁵ IAN PARKER, *The performance of troubadour and trouvère songs. Some facts and conjectures*, «Early Music», V, 1977, pp. 184-207.

¹¹⁶ TIMOTHY JAMES MCGEE, *Medieval and Renaissance Music. A performer's guide*, Toronto, University of Toronto Press, 1985 (Aldershot [England], Scolar Press, 1990, p. 88).

¹¹⁷ WULF ARLT, *Secular Monophony in Performance practice. Music before 1600*, edited by HOWARD MAYER BROWN and STANLEY SADIE, London, Macmillan Press, 1989, pp. 72-73.

reference to a 12th-century performance of *Kalenda maya* by two fiddles might be supposed to be the basis of modern interpretations. On the contrary there is not one single recording of it available in this form.¹¹⁸

Tutti e tre, riferiscono i diversi modi in cui è possibile rendere un'odierna esecuzione: a voce sola, o doppiata all'unisono o all'ottava da uno strumento, o accompagnata eterofonicamente o contrappuntisticamente da due o tre strumenti che interverrebbero, tra l'altro, con bordoni, realizzando anche preludi, interludi, postludi e via dicendo. Ma, ritornando a Parker, ferma restando l'oggettività dei *facts* riportati nel suo studio, qualche obiezione va mossa alle *conjectures*, le quali, piuttosto che speculazioni ipotetico-deduttive intorno alle antiche pratiche esecutive, si presentano nel complesso come una sorta di *Performer's Guide to Medieval Music*, per citare il titolo di uno di quei *vademecum* che pretenderebbero di fornire agli attuali interpreti tutte le possibili soluzioni agli impossibili problemi posti dalla spinosa materia.¹¹⁹ Avventurarsi in sterili e fruste congetture non è soltanto inutile, ma anche dannoso in quanto vengono offerti agli esecutori – se mai se ne avvertisse il bisogno – sia il 'presupposto ideologico', sia ulteriori pretesti e stimoli per le loro già abbondantemente fantasiose invenzioni. A tale riguardo, sempre nello studio di Parker, si legge:

A suitable instrumentation [a proposito di un possibile accompagnamento della *canço Ab joi mou lo vers* di Bernart de Ventadorn, *n.d.a.*] would be harp for the

¹¹⁸ I. PARKER, *The performance of troubadour* cit., p. 207.

¹¹⁹ Sempre in tema di *vademecum*, un'esemplare testimonianza è offerta dal manuale di TIMOTHY JAMES MCGEE, *Medieval and Renaissance Music. A performer's guide*. Nella prefazione, alle pp. XIX e XX, si legge (e si commenta da sé): «This book is addressed to those who are interested in performing early music [...] as it was performed when first composed. Over the last few decades enough information has come to light to allow us to believe that we are able to approach the historical performance practices with a degree of authenticity, and it is to that end that this work has been undertaken. [...] Although this book is devoted entirely to historically authentic interpretation, I do not insist upon that as the only approach to the early music repertory. Much early music can be performed successfully in the style of later centuries, and performing musicians should feel able to play the music of any century with or without concern for period style. [...] It is unfortunate that performers do not feel free to approach the early repertory with the same free spirit allowed for the rest of the repertory. Is the music of Machaut or Lasso so lacking in intrinsic beauty, so much more fragile than Bach or Vivaldi, that it cannot survive a musical but stylistically inauthentic performance? I think not, and this book is not intended to support the view that there is only one way – the historical way – to present early music. My objective is to present information that will permit historically accurate performance of the early repertory, and for those who share my interest in the subject it should be of some assistance. But the primary attraction is the music itself, and performers interested in the music rather than in historical performance practice should feel free to present the repertory in whatever way their musical instincts dictate. There is an aspect of music that transcends style and period, and the early repertory is much too worthwhile to be considered the exclusive performance property of the few».

drone and fiddle for the heterophonic line but portable organ, hurdy gurdy, rebec and recorder would make suitable alternatives.¹²⁰

Dove e quando mai si è letto, per esempio, che l'organo portativo sia stato impiegato dai giullari o dagli stessi trovatori per accompagnare il canto? Ma quella che appare davvero inammissibile è l'affermazione successiva, che nel suo tentativo di riprodurre costumi esecutivi antichi, equivale a dare l'avallo a quella tradizione interpretativa sottoposta poco sopra a critica da parte dello stesso studioso:

If variation, to the extent of not only ornamenting but also departing temporarily from the received material was a part of early performance practice, then it is right that a similar freedom should be incorporated into present-day renderings.¹²¹

CANTO A SOLO VS. CANTO ACCOMPAGNATO

Chiusa l'ampia ma, ritengo, necessaria digressione, alla luce di tutto quanto fin qui considerato, riprendendo il filo del discorso riguardante l'oggetto del presente studio, i risultati relativi alle attestazioni di strumenti musicali e del canto a solo nel *corpus* bio-iconografico dei trovatori da un lato, e «l'immagine sonora» della monodia medievale consegnataci dalla tradizione discografica dall'altro, vengono manifestamente a trovarsi in stridente conflitto. Se infatti «l'immagine sonora» invalsa della musica trobadorica è quella (nota persino ai frequentatori occasionali o distratti della musica del Medioevo) di un universo ricco di strumenti d'ogni tipo (provenienti da epoche, culture e latitudini non sempre inerenti al momento storico in questione), che esprime e afferma la *necessità* del canto accompagnato, per converso la certificazione documentaria del 31% circa del canto a solo contro appena il 4% circa degli strumenti non sembrerebbe concedere spazio a dubbi di sorta: l'esecuzione della lirica trobadorica, pur contemplando l'*eventualità* di interventi strumentali a sostegno della voce, era intrinsecamente fondata sul canto a solo.

A questo punto, questo intervento potrebbe dirsi concluso. Non risulterà invece del tutto ozioso il tentativo di disegnare uno scenario diverso da quello sin qui rappresentato. Memori degli ammonimenti di Rychner, si riprenda in esame la questione. Rivolgendo di nuovo l'attenzione alla notevole percentuale di trovatori-giullari (il 33% ca.) risultante dalla disamina del *corpus* biografico dei poeti occitanici, confermata dalla sostanziale indifferenziazione funzionale delle due figure acclarata da Noto, un'osser-

¹²⁰ I. PARKER, *The performance of troubadour* cit., p. 203.

¹²¹ *Ivi*, p. 205.

vazione potrebbe portare a infirmare e, per conseguenza, a capovolgere le deduzioni appena esposte. Infatti, poiché il giullare è istituzionalmente e necessariamente un esecutore, ne deriverebbe in automatico che il trovatore-giullare *dovrebbe* (o *potrebbe*) operare allo stesso modo, facendo deviare la percentuale del 31% del canto a solo su quella del 4% del canto accompagnato.

Evitando di addentrarci in un terreno estremamente incerto come quello della definizione di caratteristiche e funzioni dei giullari – «coloro che si guadagnavano la vita agendo davanti ad un pubblico» –¹²² non sarà tuttavia inutile rammentare *en passant* come questi, soprattutto gli appartenenti alla categoria degli intrattenitori di corte (che pertiene più d'ogni altra a questa trattazione), in quanto essenzialmente musicisti, dovevano per forza di cose essere in grado di suonare *almeno* uno strumento. Un'interessante riprova al riguardo si può ravvisare nel *Boncompagnus* (noto anche come *Rhetorica antiqua*) di Boncompagno da Signa.¹²³ Nell'ottavo capitolo (*De remuneracionibus ioculatorum*) del *Liber sextus* del celebre trattato di *ars dictandi* (pubblicamente letto, «approbatus et coronatus lauro»¹²⁴ a Bologna «anno domini MCCXV septimo kalendas aprilis [il 26 marzo], *coram universitate professorum turis canonici et civilis*»¹²⁵ e 'pubblicato' a Padova «anno domini MCCXXVI, ultimo die mensis marci»),¹²⁶ l'illustre grammatico riporta alcune commendatizie con le quali i nobili ricompensavano i giullari per i servizi loro resi ove viene specificata la specializzazione strumentale, la professionalità specifica di ogni singolo intrattenitore. Vale la pena di leggerne qualcuna:

De violatore.

Latorem presentium H. qui violam scit tangere in dulcore ad vox duximus destinandum, rogantes ut eum remunerare nostre dilectionis intuitu debeatis.

De liratore vel symphonatore.

Litteras nostri sigilli munitine roborates vestre duximus amicizie destinandas, rogan-

¹²² È la definizione dei giullari proposta in MENÉNDEZ PIDAL, *Poesia juglaresca y orígenes de las literaturas románicas. Problemas de historia literaria y cultural*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1957, p. 3 (edizione rimaneggiata di *Poesia juglaresca y juglares* cit.), riportata in L. ALLEGRI, *Teatro e spettacolo nel Medioevo* cit., p. 62.

¹²³ Boncompagno da Signa (Signa, 1165/75 - Firenze, dopo il 1240), il maggiore dei maestri di retorica del XIII secolo, operò soprattutto a Bologna dove era attivo in quell'Università già nel 1215.

¹²⁴ Da LUDWIG ROCKINGER, *Briefsteller und Formelbücher des elften bis vierzehnten Jahrhunderts*, I, p. 174, «Quellen und Erörterungen zur bayerischen und deutschen Geschichte», IX, München, Franz, 1863 (rist. New York, Burt Franklin, 1961).

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ *Ibid.*

tes ut latori presencium E. remuneracionem vice nostra sicut expedit conferatis, scientes quod hic novit cantare cum lira et tangere mirabiliter simphoniam.

De zitharedo.

Ad vos hunc transmittimus citharedum, rogantes ut si cordas iocunde fecerit consonare iocundum sibi premium tribuatis.

De arpatore vel rotatore.

Virum curialem pariter et famosum, qui arpam vel rottam super omnes in omnimoda varietate sonorum tangere conprobatur, vestre nobilitati attentius commendamus, rogantes quatinus munus vestrum eius operi et sciencie coequetur.¹²⁷

Se poi si volesse dar credito a Guiraut de Calanson (n. 22), sarebbero ben quattordici gli strumenti che il suo versatile giullare è chiamato a padroneggiare nel noto *sirventes-ensenhamen Fadet juglar*. Fadet, infatti, deve saper *taboreiar* (v. 16), *tauleiar* (v. 17), *far simphonia brogir* (v. 18), *citolar* (v. 25), *mandurar* (v. 26), suonare la *manicorda ab una corda* (vv. 28-29) e la *sedra* (v. 30) e la *rota ab detz e ot cordas* (vv. 32-33), *arpur* (v. 34), suonare la *guiga* (v. 36), far del *salteri* [...] *detz cordas estampir* (vv. 38-39), far le *estivas ab votz pivas* e la *lira retentir* (vv. 43-44 e 45), far del *temple* [...] *totz los cascavels ordir* (vv. 46-48), anche se, puntualizza il trovatore, ne bastano nove per essere in grado di destreggiarsi in ogni circostanza («nou esturmenz, si be-ls aprenz, ne potz a totz obs retenir», vv. 40-42).¹²⁸ Sulla base di tali considerazioni, il costume esecutivo di oltre un terzo dei poeti del nostro elenco, *dovrebbe* (o, se si preferisce, *potrebbe*) essere fon-

¹²⁷ Queste quattro lettere si trovano, con traduzione italiana a fronte, in *Le origini. Testi latini, italiani, provenzali e franco-italiani*, a cura di Antonio Viscardi-Bruno e Tilde Nardi-Giuseppe Vidossi-Felice Arese (*La letteratura italiana. Storia e testi*, I), Milano-Napoli, Ricciardi, 1956, pp. 756-759.

¹²⁸ I versi sono riportati da FRANÇOIS PIROT, *Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XII^e et XIII^e siècles. Les 'sirventes-ensenhamens' de Guerau de Cabrera, Guiraut de Calanson et Berrand de Paris*, Barcelona, Real Academia de Buenas Letras, 1972 (Memorias de la Real Academia de Buenas Letras, XIV), pp. 565-567. Guiraut de Calanson, trovatore-giullare guascone attivo all'incirca tra il 1202 e il 1212, sotto il pretesto di istruire il suo giullare Fadet, in realtà fa sfoggio della propria erudizione menzionando, oltre agli strumenti musicali, un importante e vasto repertorio di opere e temi letterari. Per ciò che riguarda specificamente il numero degli strumenti, altre attestazioni si leggono in: G. REESE, *Music in the Middle Ages* cit., p. 398: «[...] dieci strumenti che il giullare provetto doveva suonare, secondo assicura [sic, n.d.a.] Guiraut de Calanson nei suoi *Conseils aux Jongler*, scritto nel 1210»; *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, XIV, ed. by Stanley Sadie, London, Macmillan, 1980, p. 375: «As Giraut de Calançon wrote in his *sirventes*, *Fadet Joglar* (1210): 'Jongleur, you should be able to handle nine instruments (vielle, bagpipe, pipe, harp, hurdy-gurdy, gigue, decachord, psaltery and rote); and when you have mastered these, you will be equipped to deal with every eventuality. And do not neglect the lyre or the cymbals'; P. DRONKE, *The Medieval Lyric* cit., p. 23: «The *trobador* Guiraut de Calanson demands of a *joglar* that he be able to play no fewer than nine instruments».

dato sul canto accompagnato, ipotizzando che eventuali riferimenti più o meno manifesti a un'attività strumentale riguardante i trovatori-artisti creatori distinti dai giullari potevano non venire espressi semplicemente perché la prassi vocale-strumentale era talmente diffusa o addirittura connaturata nella cultura dell'epoca da renderli del tutto superflui, laddove le sparute esplicitazioni bio-iconografiche relative agli strumenti altro non avrebbero significato se non l'intento di conferire rilievo a determinati personaggi meritevoli di essere affidati alla memoria dei posteri *anche* come valenti suonatori di *quei* determinati strumenti. In definitiva, sotto questo nuovo profilo il capovolgimento innanzi prospettato si può considerare cosa fatta: nonostante le attestazioni a favore del canto a solo derivanti dall'esame dei dati bio-iconografici dei trovatori, una diversa lettura di essi – da accogliere, beninteso, come postulato – mostra chiaramente come la bilancia penda quasi del tutto dalla parte del canto accompagnato. In conclusione, è estremamente improbabile venirne a capo.

Con eguale forza di argomenti sarebbe possibile sostenere e 'dimostrare' quasi tutto e il suo contrario al tempo stesso, ma almeno una certezza appare salda e consente di trarsi d'impaccio: per quanti elementi 'oggettivi' di conoscenza siano rintracciabili nelle fonti dell'epoca e per quante ipotesi più o meno lecite o credibili sull'esecuzione con strumenti possano essere formulate, rimane il fatto, incontrovertibile, dell'assoluta impossibilità di accesso a quell'antica prassi esecutiva (o forse, meglio, prassi esecutive), trattandosi in ogni caso di testimonianze che, pur nella migliore delle ipotesi, all'atto pratico «si rivelano affatto prive di rilievo, restando sempre e comunque di qua dalla soglia del dato concreto».¹²⁹ Lapidariamente: a sette-otto secoli di distanza da quell'epoca sapremmo, oggi, *cosa* e *come* fare? L'unica soluzione [im]possibile al problema è quella prospettata da Page. A proposito della *quaestio* riguardante il ritmo delle canzoni dei trovatori e dei trovieri (ma essa va estesa a tutte le altre componenti dell'interpretazione), lo studioso afferma:

Despite an enormous amount of scholarly effort, the question of their rhythm will remain a matter of controversy until the great day when musicologists will have the opportunity to consult the troubadours in person.¹³⁰

Donde la scelta *obbligata*, per l'interprete odierno, del canto a solo (questa, almeno, è la posizione dello scrivente). Orbene, se il profondo sbilanciamento a favore della pratica vocale nei confronti di quella strumentale porterebbe a concludere che presso i trovatori la prassi esecutiva

¹²⁹ M. SCHEMBRI, *Interpretare i trovatori: una quaestio da aprire* cit., pp. 644-645.

¹³⁰ C. PAGE, *Voices and instruments of the Middle Ages* cit., p. vii.

del repertorio lirico era fondata primieramente sul canto a solo, la discografia, di contro, riflette un'immagine speculare e capovolta di tale stato di cose, costituendo le incisioni a voce sola l'eccezione rispetto alla norma – caratterizzata invece dal sostegno strumentale nelle forme e nelle espressioni più disparate –, a conferma, tra l'altro, di quella «frattura netta fra filologia musicale e "prassi esecutiva"» di cui si è già detto.¹³¹ Che l'obiettivo primario dell'industria del disco sia il conseguimento del massimo profitto possibile è cosa talmente ovvia da reputare persino banale il ripeterlo, sicché appare logico che una linea interpretativa più 'popolare', più accattivante venga privilegiata a netto discapito di un'altra meno 'facile', ancorché degna della massima attenzione e più valida della prima sul piano della credibilità (è così che si creano i «modelli di riferimento» e «l'orizzonte d'attesa» enunciati da Roberto Giuliani).¹³² Ma questa sorta di «principio del tornaconto» cui sembrano ispirarsi in egual misura e l'industria del disco e il mondo degli interpreti, non giova alla causa della correttezza storica della musica medievale.

MARCELLO SCHEMBRI

¹³¹ Cfr. nella nota 18.

¹³² R. GIULIANI, *Le fonti sonore e audiovisive* cit., pp. 582-583, 539.

APPENDICE I

L'elenco che segue reca, al di sotto dei nomi dei singoli trovatori, le citazioni di specifico ed esclusivo interesse musicale tratte dalle *vidas* e dalle *razos* che li riguardano, oltre all'indicazione delle miniature contenute nei canzonieri A, H, I, K, in cui i poeti si trovano effigiati in maniera significativa sotto il rispetto della rappresentazione di un esercizio performativo della poesia cantata. Per completezza d'informazione, si dà una quadruplice numerazione. La prima e la seconda, a sinistra dei nomi dei trovatori, sono di chi scrive (dove ogni numero è riferito al singolo trovatore) e, in corsivo, quella di Riquer (che indica invece ogni singolo testo, o anche più testi relativi a un solo poeta, a eccezione del n. 122, comune a due poetesse); la terza e la quarta, in parentesi a destra dei nomi (sempre riferite a ogni singolo trovatore), quelle dell'inventario completo del *corpus* poetico compilato da Pillet e Carstens¹³³ e, in numeri romani, dell'edizione critica corrente del *corpus* biografico curata da Boutière e Schutz.¹³⁴

TROVATORI AQUITANI

1. 1. EL CONDE DE PEITIEU (183. I)
vida: «saup ben [...] cantar»¹³⁵
 K, fol. 128

¹³³ ALFRED PILLET e HENRY CARSTENS, *Bibliographie der Troubadours*, Halle, Niemeyer, 1933 (ripresa da KARL BARTSCH, *Grundriss zur Geschichte der provenzalischen Literatur*, Elberfeld, Friderichs, 1872).

¹³⁴ JEAN BOUTIÈRE e ALEXANDER H. SCHUTZ, *Biographies des Troubadours. Textes provençaux des XIII^e et XIV^e siècles publiés avec une introduction et des notes*, adiu. Irénée-Marcel Cluzel, Paris, Nizet, 1964².

¹³⁵ Non sarà superfluo far rilevare che, data la natura meramente musicale del presente studio, nell'estrappare dalle notizie biografiche i passaggi contenenti il verbo «chantar» (e sue forme varie) mi sono limitato ai soli casi in cui esso esprime in maniera esclusiva e inequivocabile l'atto di modulare la voce, il cantare nella sua accezione più propria e ristretta. Ho tralasciato per conseguenza gli usi figurati, come il celebrare in versi, o comunque ambivalenti o incerti. Un esempio per tutti, in tal senso, il seguente passo della *razo* di *Tant ai soferi longamen grand afan* di Gaucelm Faidit (il riferimento è a Maria de Ventadorn): «E cantava d'ela e fasia sas chansos d'ela, e la preguava en cantan, e en cantan precizava e lauzava sa gran valor».

2. 2. CERCAMON (112. II)
vida: «si fo uns joglars»
 K, fol. 119
3. 3. MARCABRÚ (293. III)
 A, fol. 27, con la postilla «j. homo jugular sença strume(n)te»
4. 5. PEIRE DE VALERIA (362. IV)
vida: «Joglars fo»
 K, fol. 108
5. 7. BERNART DE VENTADORN (70. VI)
vida: «saup ben chantar»
 A, fol. 86, con la postilla «j. home a pe ca(n)tador»
 I, fol. 26v
 K, fol. 15v
6. 10. ARNAUT DE MARUELH (30. VII)
vida: «cantava ben»
 I, fol. 46
7. 12. GIRAUT DE BORNELH (242. VIII)
vida: «menava ab se dos cantadors que cantavon las soas chansos»
 I, fol. 14
 K, fol. 4
8. 19. ARNAUT DANIEL (29. IX)
vida: «fetz se joglars»
20. *razo* di *Anc ieu non l'aic, mas elba m'a*: «E'l joglars cantava tota nueg sa canso»¹³⁶
 A, fol. 39, con la postilla «j. maestro cu(n) capa crespà»
 I, fol. 65
 K, fol. 50
9. 21. SALH D'ESCOLA (430. X)
vida: «fez se joglar»
 I, fol. 107v
10. 23. BERTRAN DE BORN (80. XI)
vida: «aquei que cantava per el avia nom Papiols»¹³⁷
38. *razo* di *Pois als baros enoia e lor pesa*: «En Richartz [...] fai sonar las trombas»¹³⁸

¹³⁶ In questa *razo* si narra della sfida, alla corte di Riccardo Cuor di Leone, lanciata da un giullare ad Arnaut su chi dei due fosse stato capace di comporre una canzone «en pus caras rimas». In palio, i rispettivi palafreni. L'indispettito trovatore, non riuscendo a mettere insieme «un mot ab autre», nondimeno si rivelò molto astuto nel mandare a memoria la canzone che il rivale aveva portato rapidamente a termine e cantava, appunto, «tota nueg [...] per so que be la saubes». Ottenuto di esibirsi per primo, Arnaut eseguì «mot bes» il componimento del giullare, confessando tuttavia la beffa al re che, divertito, annullò la scommessa largendo «bels dos» ad entrambi i contendenti.

¹³⁷ Papiol è il giullare a cui Bertran affidava i suoi componimenti per la pubblica esecuzione.

¹³⁸ Le trombe sono qui citate, come strumenti bellici, per dare il segnale della battaglia (poi rientrata) che nel 1187 Riccardo Cuor di Leone si appresta a muovere contro Filippo

11. 44. PEIRE DE BUSSINHAC (332. XIII)
I, fol. 190^v
12. 45. JORDAN BONEL (273. XIV)
I, fol. 121^v
K, fol. 107
13. 47. RIGAUT DE BERBEZILH (421. XVI)
vida: «ben cantava e disia sons»
14. 49. RAIMON JORDAN (404. XVII)
K, fol. 66
15. 51. GAUCELM FAIDIT (167. XVIII)
vida: «cantava peiz d'ome del mon [...]. fetz se joglars»
A, fol. 70, con la postilla «j. iogolar cun vna femena»
I, fol. 33
K, fol. 22
16. 57. AIMERIC DE SARLAT (11. XIX)
vida: «fez se joglars»
I, fol. 123
K, fol. 108^v
17. 58. GIRAUT DE SALANHAC (249. XX)
vida: «Joglars fo»
I, fol. 195
18. 59. UC BRUNENC (450. XXI)
vida: «fez se joglars»
I, fol. 102^v
19. 60. GUI D'USSEL (194. XXII)
A, fol. 110^v, con la postilla «j. calonego et una dona»¹³⁹
20. 64. MARIA DE VENTADORN (295. XXIII)
H, fol. 53
21. 65. ELIAS DE BARJOLS (132. XXIV)
vida: «cantet miels de negun home que fos en aquella sason; e fetz se joglars et acompaingnet se com un autre joglar que avia nom Olivers»
I, fol. 130^v
K, fol. 116
22. 66. GUIRAUT DE CALANSON (243. XXV)
vida: «si fo uns joglars»
I, fol. 142^v
K, fol. 128
23. 67. UC DE LA BACALARIA (449. XXVI)
vida: «Joglars fo»
I, fol. 154
K, fol. 140

Il Augusto a Châteauroux nell'ambito dei difficili rapporti intercorrenti in quell'epoca fra le corone d'Inghilterra e Francia.

¹³⁹ La miniatura ritrae soltanto il «calonego» Gui, senza alcuna «dona».

24. 69. SAVARIC DE MAULEON (432. XXVIII)
vida: «Plus li plac [...] de chanz»
25. 72. GAUSBERT DE POICIBOT (173. XXIX)
vida: «E saub [...] ben cantar [...]. Savaric de Malleon [...] li det arnes de joglar¹⁴⁰ [...]». *laisset* [...] ·l cantar»
I, fol. 80
K, fol. 64^v
26. 73. DAUDE DE PRADAS (124. XXX)
vida: «fez cansos [...] ni non foron cantadas»
I, fol. 111^v
27. 74. ELIAS FONSALEDA (134. XXXI)
vida: «fo joglars»
I, fol. 140
28. 75. GUILHEM DE LA TOR (236. XXXII)
vida: «si fon joglars [...]. chantava e ben e gen»
K, fol. 117^v
29. 76. UC DE SANT CIRC (457. XXXIII)
vida: «s'ajoglari»
30. 80. ELIAS CAIREL (133. XXXV)
vida: «fetz se joglars [...]. Mal cantava [...] e mal violava»
A, fol. 50^v, con la postilla «j. iogolar cu(n) una uiola»
I, fol. 106
K, fol. 91
31. 82. AIMERIC DE BELENOI (9. XXXVI)
vida: «fez se joglars»
I, fol. 125^v
K, fol. 111
32. 84. UC DE PENA (456. XXXVIII)
vida: «fez se joglars; e cantet ben»
I, fol. 140^v
K, fol. 126^v

TROVATORI ALVERNIATI

33. 85. PEIRE D'ALVERNHA (323. XXXIX)
vida: «cantet ben [...]. Peire d'Alverne a tal votz / que canta de sobr'e de sotz»¹⁴¹

¹⁴⁰ Savaric, nobile signore del Poitou, gran protettore di trovatori («la providence des troubadours» lo definisce Jeanroy) e trovatore egli stesso, fornisce al «monges» Gausbert, passato dalla vita monastica a quella mondana «per voluntat de femna», «li arnes de joglar».

¹⁴¹ Sono i primi due versi dell'ultima *cobla* (la XIV, riportata per intero da Riquer) del sirventese *Cantarai d'agestz trobadors*, la celebre 'galleria' satirica di trovatori che Peire compose intorno al 1170.

- A, fol. 9, con la postilla «j. maistro cu(n) capa q(ue) cante»
 I, fol. 11
 K, fol. 1
34. 86. PEIRE ROGIER (356. XL)
vida: «cantava [...] ben. [...] fetz se joglars»
 I, fol. 12^v
 K, fol. 2^v
35. 87. GUILHEM DE SANT LEIDIER (234. XLI)
 K, fol. 62
36. 90. DALFIN D'ALVERNHA (119. XLII)
 A, fol. 203, con la postilla «j. baron ka cante dana(n)ti lo re»¹⁴²
37. 94. [RICCARDO CUOR DI LEONE]¹⁴³ (-. -)
 A, fol. 203, con la postilla «j. re d'Englat(er)ra ke parle te(n)çona(n)do c(on) j. baron»¹⁴⁴
38. 97. PEIROL (366. XLV)
vida: «venc joglars»
39. 99. PONS DE CAPDUELH (375. XLVII)
vida: «sabia ben [...] violar e cantar»
40. 101. GUILHEM DE BALAUN (208. XLVIII)
 I, fol. 111^v
 K, fol. 96^v
41. 102. CASTELLOZA (109. XLIX)
 I, fol. 125
 K, fol. 110^v
42. 103. PEIRE CARDENAL (335. L)
vida: «saup ben [...] chantar. [...] anava per cortz de reis e de gentils barons, menan ab si son joglar que cantava sos sirventes»
 I, fol. 164
 K, fol. 149

TROVATORI LINGUADOCIANI

43. 105. AZALAIS DE PORCAIRAGUES (43. LII)
 I, fol. 140
 K, fol. 125^v

¹⁴² Dalfin non è qui ritratto nell'atto di cantare «dana(n)ti lo re» (Riccardo Cuor di Leone), ma da solo e nel suo *status* di «coms d'Alverne»: a cavallo e con la sua insegna.

¹⁴³ Non si tramanda la *vida* del monarca inglese.

¹⁴⁴ Nello stesso fol. 203 di A, che contiene la *vida* e la miniatura postillata di Dalfin, sono riportati i sirventesi *Dalfins, je-us voill de raisnier* (che Riccardo Cuor di Leone indirizza, probabilmente nell'estate del 1194, a Dalfin e Gui, conti d'Alvernia, rimproverandogli il mancato appoggio nella sua lotta contro Filippo II Augusto di Francia) e *Reis, pois vos de mi chantatz* (la risposta di Dalfin). Nella miniatura posta all'inizio del primo componimento, complementare a quella di Dalfin, il monarca inglese è ritratto da solo e nell'atto di suonare l'arpa.

44. 107. GUIRAUDÓ LO ROS (240. LIV)
vida: «fon [...] ben chantanz»
 I, fol. 84
45. 108. PEIRE RAIMON DE TOLOSA (355. LV)
vida: «fetz se joglar [...] saub ben [...] cantar»
 I, fol. 85
46. 109. GUILHEM ADEMAR (202. LVI)
vida: «fez se joglar»
 A, fol. 108^v, con la postilla «j. iogolar a caual»¹⁴⁵
 I, fol. 104
47. 110. PEIRE VIDAL (364. LVII)
vida: «cantava meilz c'ome del mon»
 I, fol. 39
 K, fol. 27
48. 118. PERDIGON (370. LIX)
vida: «si fo joglars e saup trop ben violar»
 A, fol. 158^v, con la postilla «j. jogolar cu(n) uiola»
 I, fol. 49
 K, fol. 36
- 49 e 50. 122. ALMUEIS DE CASTELNOU E ISEUT DE CAPIÓ (20 e 253. LXII entrambe)
 H, fol. 45^v e 46
51. 123. AIMERIC DE PEGUILHAN (10. LXIII)
vida: «molt mal cantava. [...] ·N Guillems de Berguedan [...] fetz lo joglar»¹⁴⁶
 I, fol. 50^v
52. 124. ADEMAR LO NEGRE (3. LXIV)
 I, fol. 138^v
 K, fol. 124
53. 125. GUILHEM FIGUEIRA (217. LXV)
vida: «saup ben [...] cantar; [...] fez se joglars»
 I, fol. 109^v
 K, fol. 95
54. 126. PEIRE GUILHEM DE TOLOSA (345. LXVI)
 I, fol. 110
 K, fol. 95
55. 127. ALBERTET CALHA (14. LXVII)
vida: «si fo uns joglars»
 I, fol. 189^v

¹⁴⁵ Guilhem non viene qui ritratto come «iogolar», ma come cavaliere quale era, secondo la *vida*, prima di farsi giullare per l'impossibilità di «mantener cavalaria».

¹⁴⁶ Aimeric vien fatto giullare da Guillems, nobile trovatore catalano, presso il quale era stato costretto a riparare per aver ferito il marito di una sua concittadina tolosana, una borghese «soa visina», di cui si era innamorato.

TROVATORI PROVENZALI

56. 128. RAIMBAUT D'AURENGA (389. LXVIII)
I, fol. 143v
K, fol. 130
57. 129. LA COMTESSA DE DIA (46. LXIX)
A, fol. 167v, con la postilla «vna dona q(ue) cante»
H, fol. 49v (prima miniatura)¹⁴⁷
I, fol. 141
K, fol. 126v
58. 130. RAIMBAUT DE VAQUEIRAS (392. LXX)
vida: «se fetz joglar [...]. Ben sabia chantar»
134. *razo di Kalenda maia*: «En aquest temps vengeron dos joglars de Franza en la cort del marqes, qe sabion ben violar. Et un jorn violaven una stampida [...]»¹⁴⁸
A, fol. 160v, con la postilla «j. caualler a pe»
59. 141. GUILHEM AUGIER NOVELLA (205. LXXIII)
vida: «si fo uns joglars»
I, fol. 190
60. 143. PISTOLETA (372. LXXV)
vida: «si fo cantaire de N'Arnaut de Maruoill»
I, fol. 137v
K, fol. 123
61. 144. GUILHEM MAGRET (223. LXXVI)
vida: «si fo uns joglars»
62. 148. CADENET (106. LXXX)
vida: «saup ben cantar [...] fez se joglars»
A, fol. 143v, con la postilla «j. bel homo a pe cantador»
I, fol. 113v
K, fol. 98v
63. 149. FALQUET DE ROMANS (156. LXXXI)
vida: «bons joglars»
I, fol. 189v
64. 151. ALBERTET DE SESTAIRON (16. LXXXIII)
vida: «ben fo bons joglars»
A, fol. 54, con la postilla «j. home a pe»

¹⁴⁷ Lo stesso foglio contiene una seconda miniatura che ritrae la «comtessa» con un falcone.

¹⁴⁸ È nota l'origine della celebre «stampida» di Raimbaut. Alla corte del marchese Bonifacio I di Monferrato, il trovatore cade in «gran tristessa» per la perdita del favore dell'amata «ma dompna Biatrrix» (figlia, non sorella – come affermano la *vida* e la *razo* – del marchese) a causa della «denga dals lausengiers». In seguito all'intervento pacificatore dello stesso Bonifacio, Biatrrix prega Raimbaut, «per lo so amor», di fare «de nou una chanson», e questi, riacquistata la voglia «de chantar et de rire», compone *Kalenda maia* «a las notas de la stampida qe-l joglars fasion en las violas».

- I, fol. 133v
K, fol. 119
65. 152. RAIMON DE LAS SALAS (83. LXXXIV)
I, fol. 108v
K, fol. 94
66. 157. BERTRAN D'ALAMANON (76. LXXXIX)
A, fol. 126v
67. 158. GUILHEM DE MONTANHAGOL (225. XC)
I, fol. 124
K, fol. 110

TROVATORI CATALANI

68. 163. GUILLEM DE CABESTANY (213. XCIV)
razo di Lo dous cossire: «A totz era d'asautz, e plus a lei per cui el cantava»¹⁴⁹

TROVATORI ITALIANI

69. 166. PEIRE DE LA MULA (352. XCVII)
vida: «si fo uns joglars»
70. 167. SORDEL (437. XCVIII)
A, fol. 125v, con la postilla «j. caualler a pe»
I, fol. 123
K, fol. 109
168. *vida*: «fo bons chantaire»
71. 169. LANFRANC CIGALA (282. XCIX)
I, fol. 91v
K, fol. 75
72. 171. BERTOLOMÉ ZORZI (74. C)
A, fol. 172, con la postilla «j. ge(n)til homo ka cante i(n) prisone»
I, fol. 98v
K, fol. 82
172. *vida*: «saup ben [...] cantar»¹⁵⁰

¹⁴⁹ Alla corte del barone Raimon de Castel Rossillon, Guillem, infiammato d'amore (contraccambiato) per la moglie del suo signore, «ma dopna Margarida» (ma nella *vida* il nome della nobildonna è Seremonda [de Peiralada], personaggio storicamente accertato, che effettivamente sposò Raimon nel 1197), prende a comporre – e a cantarle – «cobletas avinenz e gaias, e danzas e cansos d'avinent cantar».

¹⁵⁰ Nel testo di Riquer questa *vida* (la seconda delle due pervenute di Bertolomé) è data come *razo di Ges no m'es greu s'eu non sui ren preztatz di Bonifaci Calvo e di Mout fort me sui d'un chant meravillatz di Bertolomé*.

73. 172. [BONIFACI CALVO]¹⁵¹ (101. -)
 I, fol. 95v
 K, fol. 79
74. 173. FERRARÍ DE FERRARA (150. CI)
vida: «fo giullar»

APPENDICE II

Le 24 miniature dei canzonieri **A**, **I**, **K** qui menzionate sono tratte da Martín de Riquer (ms. **A**) e Jean-Loup Lemaitre & Françoise Vielliard (mss. **I** e **K**). I relativi rimandi, nel corso della trattazione o anche all'interno delle citazioni, sono dati tra parentesi quadre.

1. Elias Cairel (30); **A**, fol. 50v
2. Perdigon (48); **A**, fol. 158v
3. id.; **I**, fol. 49
4. id.; **K**, fol. 36
5. Riccardo Cuor di Leone (37); **A**, fol. 203
6. Guilhem de Montanhagol (67); **I**, fol. 124
7. Albertet de Sestairon (64); **I**, fol. 133v
8. Aimeric de Sarlat (16); **I**, fol. 123
9. Giraut de Bornelh (7); **A**, fol. 11
10. id.; **I**, fol. 14
11. id.; **K**, fol. 4
12. Peire Vidal (47); **K**, fol. 27
13. Peire d'Alvernha (33); **K**, fol. 1
14. Uc de la Bacalaria (23); **I**, fol. 154
15. Lanfranc Cigala (71); **I**, fol. 91v
16. Guilhem Figueira (53); **I**, fol. 109v
17. id.; **K**, fol. 95
18. Guilhem de la Tor (28); **K**, fol. 117v
19. Raimbaut d'Aurenga (56); **I**, fol. 143v
20. Castelloza (41); **K**, fol. 110v
21. Salh d'Escola (9); **I**, fol. 107v
22. Peire Cardenal (42); **K**, fol. 149
23. Uc Brunenc (18); **I**, fol. 102v
24. Guilhem de Sant Leidier (35); **K**, fol. 62

¹⁵¹ Per la ragione esposta nella nota precedente Riquer assegna a Bonifaci lo stesso n. 172 di Bertolomé Zorzi.



1 ioyos. mas tant mplantz. Jon



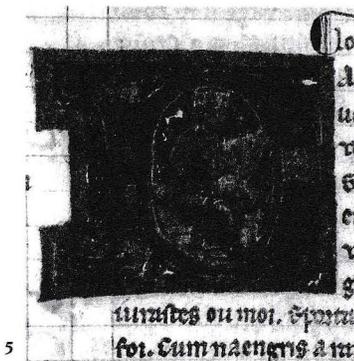
2 son esruital telas soas c
toy a entro com lo ressi ba



3 faulh mon. Soe la l ne deu



4 perdigonç.
mi fail opodert per fauo.



5 curistes ou moi. Sportu
for. Cum naengris a im



6 curaressi deu es
mal rensar co del dir te



7 Et ester louc temps en
Epous se anco adstaron



8 cuiet trobare. mas si fez
compra cu ue sui dai



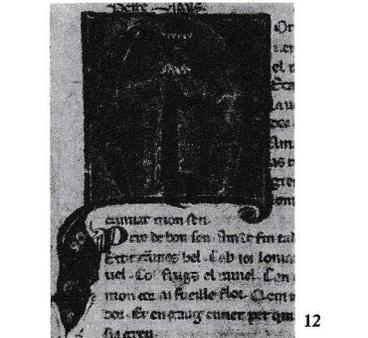
9 nom et a ancarras saint
Gion nescamparai ses d'



10 aua nom iair venias
gnumen de las soas cha
Aeus p faire.



11 Suman de loineill.
Sodum chantara. son li re



12 Dere de bon seu. Amet fin tal
Dere d'unes bel. Cab ter lonu
uel. Co' fuyge et amel. Len
mon en ai fucille flor. Com
toy. Et en sang cunet per qu
ha eren



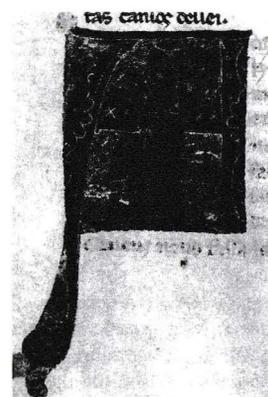
13



14



19



20



15



16



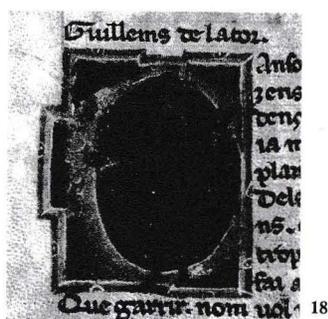
21



22



17



18



23



24