

The image features a dark harp in the foreground on the left, with a person's legs and feet visible, suggesting they are playing it. The background is a dark, textured surface with a faint, light-colored illustration of a man in a crown and armor, possibly a historical figure. A vertical red bar is on the left side of the page.

TROVATORE AMANTE SPIA

Otto secoli di cronache
attorno al celebre favorito
che salvò re Riccardo

In realtà non così celebre...
E neanche tanto favorito...

A dirla tutta non si è nemmeno
sicuri della sua esistenza

Una storia ostinatamente inseguita da
DAVIDE DAOLMI

LIM | MMXV

© 2015 Libreria Musicale Italiana srl · Via di Arsina, 296/f · 551000 Lucca
lim@lim.it · www.lim.it

Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione potrà essere riprodotta, achiviata in sistemi di ricerca e trasmessa in qualunque forma elettronica, meccanica, fotocopiata, registrata o altro senza il permesso dell'editore.

ISBN 978-88-7096-798-2

DAVIDE DAOLMI

TROVATORE AMANTE SPIA

Otto secoli di cronache
attorno al celebre favorito
che salvò re Riccardo

Libreria Musicale Italiana
MMXV

a Eugenio

AVVERTENZA: La bibliografia dettagliata dei testi ricordati in questo volume è *on line* alla pagina: www.examenapium.it/cantastorie/tas.html — Le citazioni, quando tradotte in italiano, sono riportate in blu; le traduzioni, dove non altrimenti indicato, s'intendono mie. — Il lettore che notasse con preoccupazione la mancanza di note a piè pagina troverà qualche argomento a p. 200. — Quando necessario ho distinto le siglature dei canzonieri premettendo * ai provenzali e ° ai francesi (chi ignorasse il senso di questa avvertenza veda a p. 203).

GRAZIE DI CUORE ad Anna Radaelli (Università La Sapienza di Roma), Federico Saviotti (Università di Pavia) ed Elisabetta Lonati (Università di Milano), che per motivi diversi hanno contribuito a migliorare questo lavoro. Ringrazio i miei studenti ed ex studenti per i numerosi suggerimenti e consigli; e soprattutto per la passione e l'entusiasmo che costantemente infondono nella ricerca, vero antidoto al cinismo dell'accademia italiana. Fra loro ricordo Alexandros Hatzikiakos, Bianca De Mario, Carlo Lanfossi, Cecilia Malatesta, Chiara Tarabotti, Davide Stefani, Davide Verga, Federico Lazzaro, Ferdinando Sulla, Francesco Fusaro, Francesco Stringhetti, Giulia Albertario, Giulio Minniti, Livio Giuliano, Maurizio Corbella...

PARTE I **In principio era il dubbio**

- 3 Ivànoe Aivanó Ivanoè | Per evitare un'introduzione
- 11 Blondel e Google | Postilla
- 15 Il leone in gabbia
- 25 Un anonimo romanzetto
- 27 Grétry canta Riccardo | Prologo
- 31 Pausa metodologica
- 37 Due secoli di edizioni
- 55 Altre versioni
- 63 Altri racconti

PARTE II **Un cuore mangiato in tre parti**

- 73 Il tema del 'cuore mangiato' | Parte I
- 85 Quel birichino del fratello di Nostradamus
- 97 La *cour d'amour* | Da tribunale dei sentimenti ad alcova *soft-core*
- 101 Blondel la terza fonte?
- 111 Ancora sul 'cuore mangiato' | Parte II
- 115 Il castellano evanescente
- 157 Ballata per il 'cuore mangiato' | Parte III e ultima

PARTE III **Indagini su Blondel**

- 195 Introduzione (al testo)
- 203 Sigle tanto amate
- 213 Il re poeta?
- 235 Ipotesi su Blondel
- 251 Antropologia della Barfom
- 257 Una torre per Blondel

PARTE IV **Il ritorno del cantastorie**

- 273 Favole per bambini
-
- 289 Storie inglesi
- 299 Troubadour e Neogotico | Una convivenza difficile (ma neanche tanto)
- 311 La creatività dell'erudizione | In attesa del 'Richard' (I)
- 321 Falsari di professione | In attesa del 'Richard' (II)
- 327 Grétry canta Riccardo | Epilogo
- 337 Lo strumento di Blondel
- 341 Amanti prigionieri
- 353 Assolo mistico | Cadenza prima del finale
- 365 Dal cinema al musical

In principio era il dubbio



« ... Il campione del giorno, forse perché indeciso, forse perché reso esitante da altri motivi, rimase fermo per più di un minuto, mentre gli occhi del pubblico silenzioso rimanevano inchiodati sui suoi movimenti. Poi, lentamente

e con eleganza abbassò la punta della lancia e depose la piccola corona che vi era appesa ai piedi della bella Rowena. Subito le trombe suonarono e gli araldi proclamarono Lady Rowena regina della bellezza e dell'amore ... »

Ivànœ Aivanó Ivanoè

Per evitare un'introduzione

La prima volta che sentii parlare di Walter Scott avevo una decina d'anni, prima media, e quel nome si associò subito a qualcosa di sgradevole.

– Mamma, la prof d'Italiano vuole che leggiamo *Aivanó*.

– Cosa?

– È un libro di Walter Scott – adoravo esibire erudizione.

– Vuoi dire *Ivanoè*. Bello, l'ho letto. Mi pare di averlo ancora da qualche parte. – L'entusiasmo della mamma garantiva la noia del romanzo. Sapere poi che il temuto agglomerato di pagine fosse già fra il mobilio di casa uccideva l'unica emozione felice che riuscivo ad associare a un libro, ovvero: farmelo comprare. Mi restava una sola speranza: che quel suo *Ivanoè* non c'entrasse nulla con il mio *Aivanó*.

– Eccolo! – Per un attimo soppesai l'ipotesi di negare l'evidenza, ma sembrava proprio quello giusto, polveroso e sporco, in una brossura molliccia e con un'acca di troppo nel titolo, certamente origine dei vari modi con cui gli adulti vi si riferivano. Io, per protesta, decisi di chiamarlo *Ivànœ*.

Sono certo di averlo letto perché ero un bambino ubbidiente, ma non ne ricordo parola. Le figure invece mi colpirono eccezionalmente. Furono all'origine di un'improvvisa quanto fuggevole complicità con quell'antipatica di Alice – tale suo malgrado, forse perché vittima delle bave erotiche di Lewis Carroll – Alice che sentenziava, curiosando fra le letture della sorella: «Deve essere un libro ben noioso quello che non ha né figure, né dialoghi». Bimba insolitamente colta, dal momento che per me, accanito lettore di fumetti, un libro era noioso perché pieno di parole. O forse aveva ragione la mamma: a quell'età le femmine sono più mature.

– Ma queste figure sono disegni o fotografie? – Era questo interrogativo imprescindibile l'unico interesse suscitato dal libro. Non ricordo la risposta, ricordo che mi rimase il dubbio. Erano troppo precisi e dettagliati per essere disegni, ma quei colori, così accesi e piatti, non potevano essere veri. Forse il dipinto di un iperrealista ottocentesco? All'epoca neanche sapevo chi fossero. Purtroppo le didascalie latitavano, e solo molti anni dopo compresi che forse tanta colpevole reticenza serviva a surclassare diritti d'autore non riconosciuti. Per tutto quel tempo in un angolo del cervello giacquero contemporaneamente irrisolti la natura di quelle immagini e il dubbio di come si dovesse pronunciare il titolo del più noioso dei grandi romanzi dell'Ottocento.

Fra parentesi: la mia versione 'accorciata' di Scott – non più di un centinaio di pagine (all'epoca si diceva «per ragazzi») – poco avrebbe avuto presa su un adolescente, ma penso rimanga l'unico modo per ridare vita a un romanzo altrimenti bulimico. Evviva quindi le vecchie pubblicazioni *abridged*, invece dell'ipocrisia di romanzi integralissimi destinati solo a portar via qualche centimetro in più a librerie inutilmente ingolfate (la mia lo è). Del resto anche le opere liriche – figlie di quello stesso passato

Le righe che accompagnano l'immagine a fianco sono tratte dal passo dell'*Ivanhoe* di Walter Scott (cap. IX) da cui Frank W. Warwick Topham (1828-1924) trae il soggetto per il dipinto riprodotto (© collezione privata).

Il titolo – *The queen of the tournament: Ivanhoe* – sembra obbligare Ivanhoe, quasi rilettura *transgender*, a diventare regina del torneo. Il ruolo privilegiato concesso allo stallone (mi riferisco al cavallo) lascia in effetti il dubbio su chi fosse per Topham il protagonista del quadro.



Due scene da *Ivanhoe* di Richard Thorpe (© Metro Goldwin Meyer, 1952). Sopra la misteriosa figura che si scoprirà essere (supponendo uno spettatore particolarmente intuitivo) Riccardo Cuor di Leone. Sotto Robert Taylor nei panni improbabili del protagonista.



slow food – ormai si tollerano solo se scorciate (da intendersi come chiave di lettura, non mutilazione); persino la filologia più accorta ha dovuto ammettere che non c'è altro modo per confrontarsi col melodramma.

Poi qualche anno fa i miei dubbi svanirono. In genere non guardo vecchi film ma per l'insipienza della programmazione TV, o forse per scongiurare un *reality* di troppo, m'intrattenni con un passaggio RAI del colossale ► *Ivanhoe* (1952), interpretato dall'ammiccante Robert Taylor (da cui il volto di *Diabolik*), nelle tinte un po' troppo sature di uno degli ultimi *technicolor* Metro Goldwin Meyer. Al suo fianco, ma in un ruolo più defilato, la ventenne Liz Taylor già al secondo matrimonio (non con Robert, l'omonimia è casuale) nei panni della malinconica Rebecca, l'ebrea.

Le figure del mio vecchio libro erano chiaramente tratte da quel film: nove fermo-immagine che avevano il realismo di Hollywood e l'artificio-

sità degli anni Cinquanta, i cui film usavano la cartapesta anche per i baffi posticci. Il volumetto era una prima edizione del 1953, pubblicata cioè all'indomani del successo cinematografico; l'editore era la casa milanese Sorgente, in quegli anni specializzata in libri per ragazzi. Le tavole fuori testo erano stampate in cromolitografia, procedimento che sarebbe stato abbandonato di lì a poco (contemporaneamente al *technicolor*) che faceva apparire ogni cosa un disegno.

Per mia grande soddisfazione il doppiaggio italiano della pellicola chiamava il protagonista «Ivànòe», ma i trent'anni passati dalla prima e unica volta in cui avevo formulato il dubbio di pronuncia mi obbligavano a non fidarmi (l'età rende sospettosi). Cercando su *YouTube* fra gli spezzoni di sceneggiati inglesi evocanti il Sassone m'accorsi che quel nome suonava più simile al wagneriano «Hojotoho», il grido di guerra delle valchirie, e poco c'entrava con la nobiltà di un cavaliere della Tavola Rotonda (con cui peraltro la vicenda non aveva nulla a che fare) – qualcosa insomma come «àivan-hóo», con esibita aspirazione dell'acca, ovvero di quell'unica lettera che per così tanti anni mi era parsa assolutamente inutile.

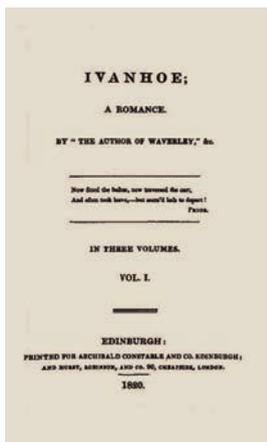
Sciolto un arcano, anzi due, ne sorse un altro. Non scaturì immediato, si generò quale respiscenza successiva, meditando sull'ingenuità di alcune soluzioni del film (taccio dei manichini del torneo o dei pennacchi in cartoncino). Mi aveva incuriosito il tipo che, liuto in braccio, nei primi fotogrammi girovagava l'Europa in groppa a un ronzino. Ma la scena più strana era questa: giunto ai piedi di una torre carceraria, il giovane canta uno stornello che, inaspettatamente, produce risposta in eco del prigioniero, il quale, felice, getta oltre le sbarre un pegno di riconoscenza. Ma queste cose non accadevano con le fanciulle dalle lunghe trecce? Il tipo a cavallo, lo si scopre poi, era Ivanhoe, e l'incarcerato nientemeno che il re d'Inghilterra Riccardo Cuor di Leone.

Che un cavaliere sapesse suonare ci stava, ma che Ivanhoe mostrasse un passato da menestrello, rendeva ai miei occhi il rigore altezzoso di Robert 'pizzetto' Taylor del tutto inefficace a impersonare un nobile esuberante quel tanto da apparire eclettico, addirittura enigmatico. Su re Riccardo non riuscivo a formulare ipotesi che avessero senso.

Il vero Ivanhoe doveva essere più interessante di quanto non rilevasse la regia di Richard Thorpe, già celebre firma di tanti *Tarzan* e forse non un mago nelle sfumature psicologiche. Dovevo rileggere Scott (le schede *on line* sul film confermavano la filiazione dal romanzo). Ripresi in mano l'abbreviato (e ormai consunto) incunabolo della Sorgente per accorgermi ben presto che delle abilità musicali del protagonista non v'era traccia. Non è che la sintesi «per ragazzi» le aveva eliminate? D'altra parte in più punti il libro sembrava discostarsi dalla pellicola. Ho appena dichiarato il mio favore per i tagli e già mi contraddico: ai miei scopi serviva un'edizione completa.

E l'*Ivanhoe* originale è molto completo. Troppo. Il frontespizio della ► prima edizione apparsa a Edimburgo nel 1820 recita «Un romanzo ... in tre volumi». Sottotitolo: «scritto dall'autore di *Waverley*». *Waverley*, la storia scozzese che rese celebre Scott, puntava sull'orgoglio territoriale, mentre ora si allargavano i confini, contrapponendo gli antichi sassoni ai

Frontespizio della prima edizione di *Ivanhoe* di Walter Scott (Edinburgh 1820).



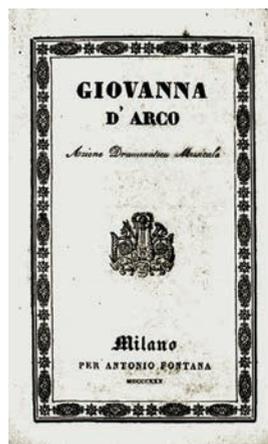
normanni dominatori. Ma l'ampliamento era anche volumetrico: tre volumi significava oltre un migliaio di pagine. Sarei riuscito a scandagliarle tutte per ritrovare l'episodio del liuto? E poi, quale versione adottare fra quelle pubblicate negli ultimi due secoli?

Dalle indagini scoprii che il successo del libro fu immediato: lo fu nell'Inghilterra in lutto per la morte di Giorgio III (il re della rivoluzione industriale, delle guerre d'indipendenza, della demenza senile), e lo fu nella Francia post-napoleonica, dove apparve con il titolo *Ivanhoè, il ritorno del crociato* – un modo efficace e sintetico per identificare l'epoca e insieme 'riportare' la vicenda in Europa.

La prima traduzione italiana arrivò un paio d'anni dopo e produsse qualche polemica. Aveva preso stanza a Milano l'avventuriero Gaetano Barbieri (†1853), la cui vita, nata fra studi classici e matematici nei lussi del patriziato, declinò inesorabilmente fino a una morte di stenti. Barbieri venne a Milano per fare il drammaturgo e il successo non gli arrise: il massimo della popolarità la ottenne con due libretti per la Scala, *Il talismano* (1829) e ► *Giovanna d'Arco* (1830) intonati dal richiestissimo Giovanni Pacini – un doppio insuccesso che incrinò la collaborazione fra i due, al punto che vi fu chi disse: «Barbieri non poteva più ferocemente vendicarsi di Pacini che scrivendo libretti per lui» – così almeno si legge nel *Dizionario* (1860) di Francesco Regli, poligrafo melomane.

Il drammaturgo in quegli anni faceva soprattutto il traduttore per la stamperia di Vincenzo Ferrario e nel '22 sfornò i quattro tomi di *Ivanhoe ossia il ritorno del crociato di Walter Scott volgarizzato dal professore Gaetano Barbieri con sue note*. Questa prima traduzione, presto seguita da molte altre, si stampava ancora nel primo Dopoguerra. Come mostra il titolo non era esemplata sulla versione originale, ma sulla traduzione francese, cosa che fece gridare allo scandalo i commentatori inglesi. I lettori italiani non se ne turbarono più di tanto: forse la patina gallicana in epoca di restaurazione austriaca era persino gradita. Del resto l'*Ivanhoe* che mise in musica Pacini nel '32 (abbandonato Barbieri per Gaetano Rossi) più che al romanzo guardava all'omonimo *opéra-comique* francese che lo stesso Pacini aveva voluto mettere insieme nel '26 riciclando musiche di Rossini. Insomma il pubblico, allora come oggi, è sempre stato poco sensibile ai rigori filologici.

Mi ero concentrato su questa prima traduzione perché «Il ritorno del crociato» è anche il titolo della ballata inglese che Scott fa cantare a ► Fra' Tuck per intrattenere il Cavaliere Nero: forse questo episodio aveva qualcosa a che fare con i trascorsi musicali di *Ivanhoe*. In effetti il Cavaliere Nero, che per Scott è Riccardo Cuor di Leone, nella pellicola è *Ivanhoe* stesso – la questione si complica, mi rendo conto, ma la circostanza è marginale – però forse proprio le annotazioni di Barbieri (il sottotitolo recitava «con sue note») potevano aiutarmi a capire. Non fu così. Le 'annotazioni' di Barbieri erano quelle stesse di Scott («sue» rimandava all'autore non al traduttore) e, a parte l'episodio canoro di Riccardo e Fra' Tuck, non v'era traccia dei trascorsi musicali di *Ivanhoe*.



Frontespizio del libretto di *Giovanna d'Arco* di Gaetano Barbieri, musica di Giovanni Pacini (Milano, Teatro alla Scala, 1820).

L'incontro di Riccardo con l'Eremita che si scoprirà essere Fra' Tuck (da un'incisione nella prima edizione inglese di *Ivanhoe*).



Arrivato a questo punto qualcuno dubiterà del mio equilibrio mentale: va bene essere appassionati di musica ma imbastire tanto ambaradan per una scena in cui un cavaliere, foss'anche il protagonista, canta una canzone insulsa, rischia di diventare ciò che un celebre giornale di satira dei primi anni Novanta avrebbe collocato nella rubrica «E chi se ne frega».

In realtà col senno di poi tanta caparbietà si rivelerà ben riposta ma, certo, nella prima fase di questa ricerca io stesso non ero sicuro portasse a qualcosa. Eppure mi affascinavano le vicende che venivo a scoprire: quando mai mi sarei messo a rileggere *Ivanhoe*? E chi si ricordava più di Fra' Tuck, l'amico sovrappeso di Robin Hood? (Del resto nemmeno ricordavo che il ribelle di Sherwood s'era infilato nelle pagine di Scott.) Riprendere in mano il romanzo, e verificare l'assenza dell'episodio musicale, non mi dissuase dal ritenere la scena un episodio chiave. Per farmi un'idea più precisa dovevo capire cosa aveva raccontato Scott nelle quasi mille pagine del suo *bestseller*. A vantaggio di chi confonde *Ivanhoe* con *Lancillotto* una rapida sintesi è nel ► box della pagina seguente.

Il film di Thorpe è abbastanza fedele a Scott, ad eccezione del ruolo di Riccardo Cuor di Leone. Se si toglie la prima scena (quella del liuto che m'impensieriva) re Riccardo compare solo alla fine, quasi *deus ex machina*: non partecipa al torneo, né affianca gli uomini di Robin Hood e, nella sua materializzazione *in extremis*, non emette verbo: guarda il fratello Giovanni – il celebre Senzattera – e lo obbliga a inginocchiarsi. Perché allora aprire il film con quella specie di avanspettacolo in cui Riccardo e *Ivanhoe* duettano fra loro?... Ma a questo punto, dal momento che non è quella che si dice una scena memorabile, varrà la pena ricordarla per bene.

DOPO I TITOLI DI TESTA una specie di Robin Hood – berretto di panno, piumetta e mantellina sfrangiata – passeggia a cavallo fra severi castelli apparentemente disabitati. Ma non è Robin Hood: sotto il braccio ha un liuto, non arco e frecce (il dubbio s'insinua perché il fuorilegge di Sherwood è uno dei personaggi del romanzo). Una voce fuori campo racconta di come *Ivanhoe* si sia messo in viaggio, fino a giungere in Austria, alla ricerca del suo re, Riccardo Cuor di Leone, che, pur conclusa la Terza Crociata, sarebbe dovuto tornare da tempo in Inghilterra, ma di lui si son perse le tracce. Non è chiarissimo cosa c'entri tutto ciò con il menestrello a cavallo, ma a quel punto il tipo si mette a cantare:

La prima sequenza
del film *Ivanhoe* (1952)

My Heart was a Li-on but now it is chained
Hard do I travel and with travel I'm stained
I travel, I travel in search of my Heart

Il mio cuore un tempo da
leone ora è in catene.

Il faticoso cammino
molto m'ha provato:

continuo il mio viaggio
alla ricerca del mio cuore.

Si potrebbe anche interpretare: 'Sono innamorato e inseguo l'amore che non trovo', ma qui evidentemente l'evocazione di Riccardo Cuor di Leone è esplicita e si dovrà intendere: 'Il mio re, un tempo eroe, ora è in catene, ed io mi sono messo in viaggio per ritrovarlo'. L'ambiguità di versi che tra-

Ivanhoe

Tentativo di un riassunto impossibile

La vicenda del cavaliere **Wilfred di Ivanhoe** si sarebbe potuta intitolare *Promessi sposi*, giacché la storia bene o male è quella (non a caso la critica riconosce il debito di Manzoni verso questo e altri romanzi di Scott).

In sintesi Ivanhoe è innamorato della bella Rowena ma non riuscirà a sposarla se non nelle ultimissime pagine. Impedimenti: a) papà non vuole; b) una decina di capitoli per un torneo-diversivo (in cui Ivanhoe rischia la vita); c) il normanno De Bracy ha messo gli occhi su Rowena; d) Ivanhoe perde tempo a salvare la solita pulzella indifesa (in questo caso l'ebrea Rebecca insidiata dal templare Bois-Guilbert).

Punto a: gioca la ragion di Stato (sempre meglio che le smanie del don Rodrigo di turno). **Cedric**, il padre d'Ivanhoe, vuole riportare i sassoni a capo dell'Inghilterra normanna (per giunta il trono del buon Riccardo Cuor di Leone è stato *in absentia* usurpato dal debosciato fratello, re Giovanni Senzatterra – come racconta indelebilmente il *Robin Hood* di Walt Disney). Il designato re sassone, tal **Athelstane**, dovrà sposare **Rowena**, donna amatissima dal suo popolo. Ciò malgrado lei ama riamata Ivanhoe. Questi, ferito nell'orgoglio, per elaborare lo smacco sentimentale (nel Medioevo scarseggiavano gli psicanalisti) se n'era andato crociato al seguito di re Riccardo.

Punto b: Ivanhoe, tornato in incognito in Inghilterra, vuole sfidare il templare **Bois-Guilbert** (per un vecchio rancore maturato in Terrasanta) durante il prossimo torneo indetto da re Giovanni. Ottiene cavallo e armatura dall'ebreo **Isaac** (riconoscente per essere stato difeso contro i soprusi gratuiti di Bois-Guilbert); partecipa come Cavaliere Diseredato – del resto presiedeva un



'Senzatterra' – e vince aiutato dal **Cavaliere Nero** (re Riccardo, anch'egli tornato in incognito); ferito e riconosciuto, è curato dall'innamorata Rebecca. Punto c: Cedric, Rowena, Isaac e sua figlia **Rebecca**, portando in salvo Ivanhoe, sono catturati dal nobile **De Bracy** che li rinchiude in un suo castello per convincere Rowena a sposarlo. Tutti liberati dai ribelli di **Robin Hood**, all'occasione comandati dal Cavaliere Nero, si lasciano sfuggire Rebecca, rapita da Bois-Guilbert i cui propositi fanno il paio con quelli di De Bracy per Rowena. Punto d: Rebecca, rifiutate le profferte del templare, è accusata di stregoneria (tanto per non farsi mancare nulla) ma viene salvata da Ivanhoe che, morto Athelstane, può sposare Rowena. A Rebecca rimane molto tempo per il ricamo (ma tanto lei è ebrea, avrà pensato Scott) e re Riccardo tornerà finalmente sul trono.

sformano la devozione del suddito nei languori dell'amante abbandonato – quasi una reinterpretazione delle chiacchiere sull'omosessualità di re Riccardo – appartengono a quel linguaggio in codice con cui gli sceneggiatori di Hollywood si facevano beffa dei vincoli moralistici della censura imposti dal Codice Hays (dismesso solo nel 1967). Il cantastorie in ogni caso è messo a tacere da una secchiata d'acqua in testa che lo spettatore italiano approva senza indugio, sia per le incapacità canore del doppiatore, sia per lo scempio di una traduzione metrica imbarazzante:

Ho un cuor di leone ma vorrei sapere
il mio vagare non lenisce le pene.
Lontano vo in cerca di questo mio cuor.

Roger Moore, appena trentenne, protagonista di *Ivanhoe*, la prima serie televisiva sul romanzo di Scott; 40 puntate prodotte in Inghilterra nel 1958 (© ITV) e poi tradotte ed esportate in tutto il mondo. In Italia furono trasmesse negli anni Sessanta nel palinsesto della «TV dei ragazzi».

Raggiunte le mura di un successivo castello, il nostro insiste (la musica è la medesima):

I vowed me a vow and I pledge this to be
Far will I travel until Thou art free.
I travel, I travel in search of my Heart

Ovvero: 'Ho fatto solenne promessa di non smettere di cercarti finché non sarai libero', versi che l'acume poetico del traduttore nostrano rende:

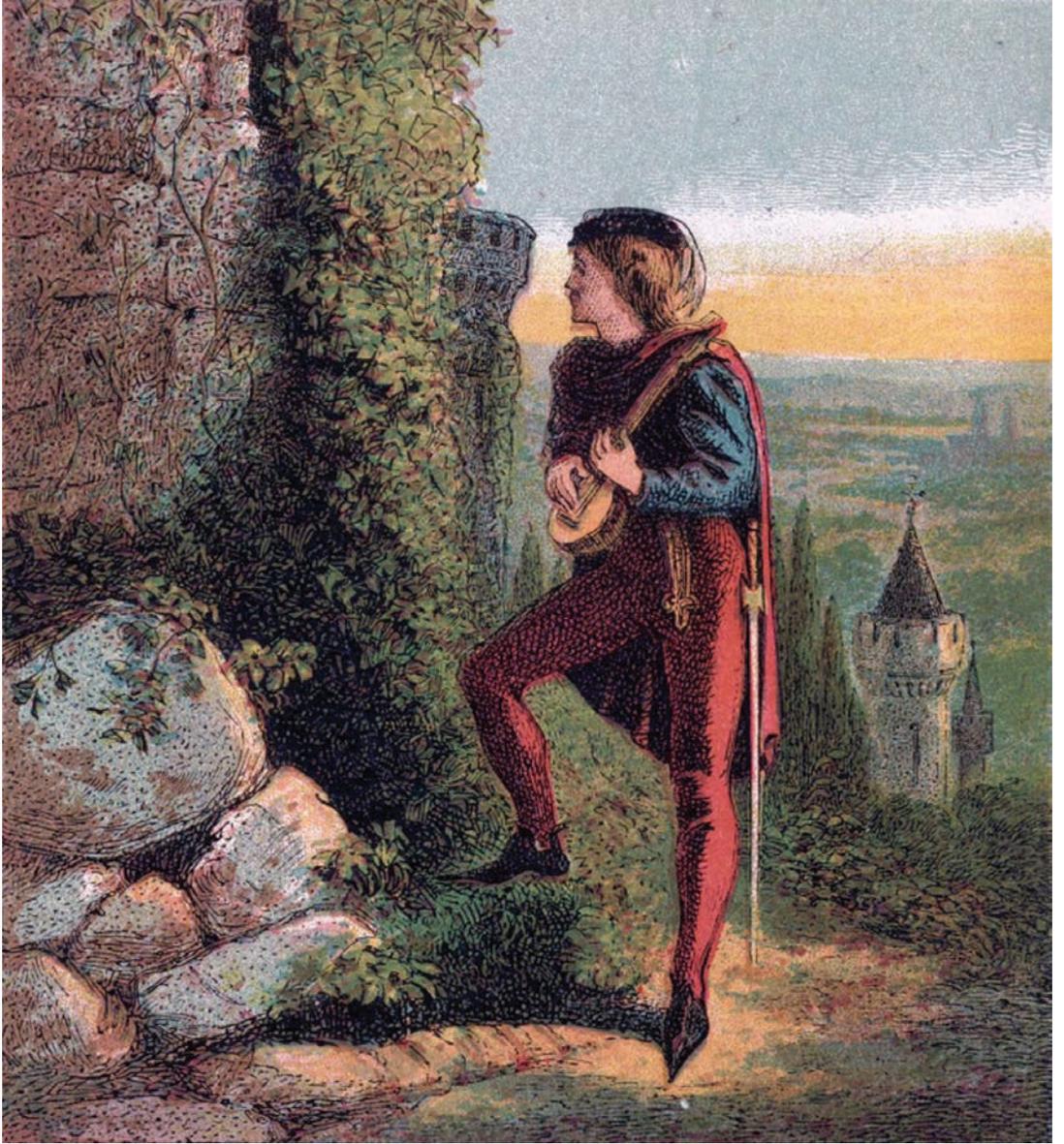
Un voto ho fatto: non c'è sosta per me
se liberato non avrò prima te.
Lontano vo in cerca di questo mio cuor.

La telecamera stacca su un interno di prigionia in cui un signore barbuto e benvestito, malgrado i rigori del carcere, reintono euforico la prima strofa della canzone appena ascoltata, quindi tira fuori una lettera dalla tasca, la mette in una borsa con uno stemma e la getta dalla finestra. Il musicista la raccoglie, riconosce lo stemma della corona d'Inghilterra ma dovrà rivolgersi ad altri per leggerne il contenuto: Ivanhoe non sa leggere? L'elemento è del tutto accessorio e lo sceneggiatore, Noel Langley, mitico autore del *Mago di Oz*, lo inserisce unitamente a un'infilata di idiozie da cinepanettone: – Ditemi che cosa c'è scritto, non leggo l'austriaco! – intima Ivanhoe ad un ignoto avventore d'una locanda nei pressi – Fortuna che comprendo l'inglese! – risponde il malcapitato.

Ora: Riccardo è un franco-normanno, quindi parla l'antico francese, perché lo sceneggiatore, che tanto cincischia sulla lingua, lo vuole anglofono? E soprattutto come può pensare che qualcuno che conosceva Riccardo possa supporre quella lettera scritta in tedesco (che Ivanhoe, colmo del capolavoro, dice «austriaco»)? Di quali strane sostanze si faceva Langley nel '52?

È chiaro che il tutto serve solo a informare lo spettatore della circostanza storica di cui Scott dirà nel cap. VII: re Riccardo è prigioniero di Leopoldo d'Austria e in Inghilterra il fratello Giovanni Senzaterra è un tantino reticente a pagare il riscatto, anche perché è molto più interessato a usurpargli il trono. L'episodio della prigionia è noto a noi musicologi perché l'unica *chanson* che la tradizione dice composta da re Riccardo, evoca proprio quell'episodio. Trae forse spunto da qui l'improbabile scena inserita a forza nel film di Thorpe? Che esigenze aveva Hollywood di aggiungere un elemento di fatto incomprensibile? C'è forse un legame fra Riccardo compositore e Ivanhoe cantastorie?

Sembra tutto troppo strampalato per non far riferimento a qualcosa che forse il pubblico dell'epoca già conosceva. E in effetti, come compresi poco a poco, quella era una delle ultime e più infedeli rivisitazioni di una storia che si raccontava da oltre ottocento anni e di cui gli sceneggiatori del secolo scorso altro non conoscevano che gli ultimi scampoli, ampiamente fraintesi (oggi peraltro definitivamente dimenticati). Una storia che, nelle sue mille rivisitazioni, ha profondamente segnato l'immaginario della narrativa occidentale e che, incapaci di ricondurla alla sua tradizione originale, l'abbiamo creduta nuova ogni volta.



Blondel e Google

Postilla

Blondel at Richard's prison, immagine pubblicata in *Pictures of English history* (London: Routledge & Sons, 1868), uno dei primi libiri che sperimenta l'uso del colore.

Tutto comincia da qui, da una curiosità passeggera su *Ivanhoe* trovatore e le doti canore di re Riccardo. Una scemenza da film in costume che avrei presto dimenticato se una rapida verifica in rete (la scheda di *Wikipedia* su «Cuor di Leone» tace l'episodio canoro) non mi avesse fatto incrociare per caso un disegno di metà ottocento, riprodotto qui a fianco e intitolato ► *Blondel at Richard's prison*. Il soggetto propone un trovatore che, con un secolo di anticipo, sembrava l'ispirazione per l'inizio di *Ivanhoe* (senza cavallo). «Richard's prison»? S'intendeva il re d'Inghilterra? E «Blondel» era l'*alter ego* di *Ivanhoe*? L'incisione era tratta da una raccolta di 24 tavole (4 immagini per tavola) pubblicata a Londra in una collana per ragazzi – di nuovo! – con il titolo *Pictures of English history* (Routledge & Sons, 1868). Del volume v'è qualche notizia – mi sono documentato – in *A history of Victorian popular picture books* (2006), che si sofferma sulle tecniche di stampa messe a punto da Joseph Kronheim (1810-1896) per le 24 tavole dei *Pictures*. Kronheim, dopo aver acquisito da George Baxter i diritti per l'omonima tecnica di colorazione, la prima utilizzata nell'editoria, sostituì al legno le matrici in zinco, applicando un sistema molto simile alla cromolitografia che in quegli anni stava muovendo i primi passi in Francia.

Ero insomma rimasto colpito da due immagini – oltre a questa, quella del mio *Ivanhoe* – entrambe stampate con una tecnica tipografica a colori colta prima sul nascere, poi al suo tramonto. Doveva significare qualcosa?

Nell'attesa di elaborare una risposta, il nome di Blondel, troviere di cui non conoscevo in effetti alcuna *chanson*, mi permise di scoprire – poteri di *Google* – che l'episodio di un cantastorie alla finestra della prigione di re Riccardo, quasi Romeo per la sua Giulietta, era ricorrente, malgrado la storiografia recente lo avesse relegato a pia leggenda e pertanto censurato.

Il seguito è raccolto in questo libro: una storia sorprendente, un cortocircuito fra realtà e finzione perpetrato per secoli, la cui sovrapposizione appare ormai inestricabile; circostanza esemplare del sapere-minestrone in cui la modernità tenta di galleggiare, che molto dice sulla precarietà della verità storica e la trasmissione delle informazioni.

Ma non basta. Perché se inseguire una storia-non-storia mi ha obbligato a riconsiderare i modi con cui indagarla, il percorrere nuove strade mi ha permesso di riavvicinarmi a coloro che dovrebbero essere i primi fruitori delle mie ricerche – in linea di massima i miei studenti, e con loro chiunque abbia curiosità per il mondo.

Un paio d'anni fa, da qualche anno ricercatore a Milano, mi chiesero lezioni di musica medievale per il triennio di Beni Culturali; si trattava di confrontarsi con studenti appena usciti dalle scuole superiori, il cui interesse per la musica del passato era paragonabile, come compresi in fretta, al coinvolgimento di un ateo alla messa domenicale. Il senso d'inadeguatezza fu sprone per cambiare il mio approccio.

Avevo in programma di parlare della Scuola di Notre Dame (1200), da sempre considerata culla della polifonia occidentale. Volevo rileggerne la storia quale conclusione della grande cultura cluniacense e quindi momento di crisi dell'epoca romanica, in antitesi perciò alla polifonia costruttiva gotico-cistercense di Francone. Ripassando l'intervento, mentre l'infernale macchinetta del caffè trasformava le mie monetine nel solito liquido imbevibile, captai uno scambio di battute fra due studenti anche loro in fila per avvelenarsi.

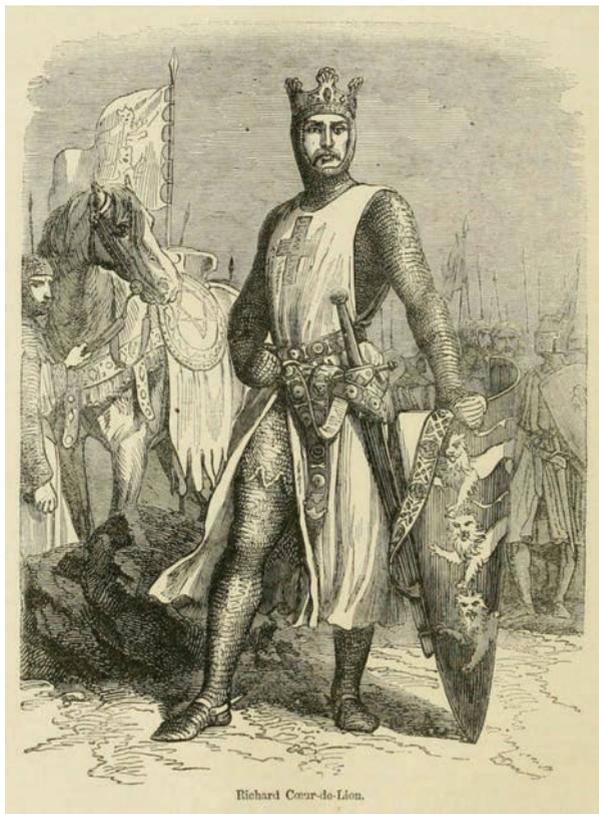
– Fai Medievale o Moderna? – Storia, letteratura, musica, arte, non mi fu possibile capire a quale disciplina si riferissero, ma la risposta rese superflua ogni curiosità.

– Per carità, niente muffa e parrucche! – parole non comprensibili – ...han fatto bene a tagliargli la testa.

Non mi era chiaro se la decapitazione evocata era quella dei rivoluzionari di Robespierre o un gergo di cui mi sfuggiva il contesto. Che c'entravano cipria e ghigliottina con il Medioevo? Mi voltai a guardare l'autore di tanto capolavoro, colui che concepiva il suo passato come un agglomerato miceliale infetto in cui forse Luigi XVI e Carlo Magno si confondevano, e vidi una faccia in fondo simpatica, più contigua all'acne che alla necessità di radersi. Pensai che aveva ancora tempo per redimersi. Ma avevo capito che le mie belle teorie su Notre Dame avrebbero avuto pochissimo presa su quel ragazzino con idee tanto confuse e definitive.

Quand'ero studente mi sentivo inadeguato perché non conoscevo la storia. E ora mi dovevo sentire inadeguato perché mi occupavo di «muffe»? (Non da micologo, ovviamente.) Credo sia una scorciatoia attribuire l'esaltazione dell'*hic et nunc* all'indolenza delle nuove generazioni, alla mancanza di curiosità, all'indifferenza non metabolizzata. Anche loro sono qui per capire il mondo che li circonda, anche loro cercano un 'sapere', quale che sia. Quel sapere è così diverso dal mio?

Per molti l'attenzione insistita all'oggi nasce dall'idea che quella sia la strada maestra per capire il mondo e quindi loro stessi. Per me non era diverso. Quand'ero studente il più delle volte ho patito gli esami imposti: mi stavano stretti perché m'apparivano distanti, e tuttavia studiare quei corsi noiosi mi sembrava l'unico strumento per entrare nel 'club dei grandi' e quindi riappropriarmi dell'oggi (perché quel 'club' era l'oggi). Anch'io ero interessato alla contemporaneità, solo credevo di poterla accostare per via diversa: i piani di studio, gli esami... In seguito ho capito che la conoscenza della Storia, acquisita con tanta fatica, essendo in qualche modo l'*etimolo-*



Riccardo Cuor di Leone in un disegno della fortunatissima *Illustrated history of England* (1864, I, p. 226) dell'editore John Cassell. Il modello di sovrano in armatura e corona trae spunto dal celebre dipinto (1841) di Merry-Joseph Blondel (1781-1853) ora al Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon. Non tutte le risposte di Google sono utili. Fra le immagini più ricorrenti, inserendo 'Richard' e 'Blondel' nella ricerca, vien fuori il celebre ritratto di Blondel pittore. La coincidenza del cognome non aggiunge informazioni alla storia dell'omonimo troviero, tuttavia proprio la ripetitività delle occorrenze rivela la fortuna del soggetto, preso poi a modello per le illustrazioni di pubblicazioni popolari come quella di Cassell.



Trovatore & troviere

L'etimologia di 'trovatore' è dubbia, probabilmente sintesi fra *trovare* (inteso come 'inventare') e comporre *tropi*, gli elementi poetico-musicali aggiunti al dettato liturgico dopo che fu stabilizzato dalla scrittura.

La distinzione fra 'trovatore' (sud della Francia, lingua d'oc) e 'troviere' (nord della Francia, lingua d'oïl) è stata introdotta dalla saggistica novecentesca: *Il trovatore* (1853) di Verdi in Francia diverrà *Le trouvère* (1857) malgrado l'ambientazione provenzale.

È a partire dai trovatori (e dalle raccolte di canzonieri divise per autori compilate dalla fine del XIII sec.) che si delinea una storia

della creatività focalizzata sull'autore-eroe (concetto che piacerà molto ai romantici).

Il trovatore, in quanto creatore e attore, diventa emblema dell'artista *tout court* e come tale permetterà a Giorgio De Chirico (1888-1978) di identificare se stesso con la precarietà del cantastorie, vittima (manichino) del ruolo d'artista. Dopo il suo primo *Trovatore* (1917, a fianco, © collezione privata) De Chirico ritornerà ripetutamente sul soggetto, in particolare nel '32 e nel '50; un rifacimento del dipinto del '17 è databile alla fine degli anni Cinquanta, cui farà seguito *Il trovatore stanco* (1960) e *Orfeo trovatore stanco* (1970), oltre a numerose altre litografie.

gia della mia cultura, parlava di me e del mondo che mi ospita, del mondo di oggi, non di ieri, non dell'altro ieri, parlava insomma del mondo che ora è dei miei studenti.

Blondel mi ha obbligato a riconoscere inoltre che, se i mezzi mutano, non è per la secolarizzazione del sapere, ma al contrario perché s'è aperta una strada potenzialmente più efficace. Io per tanti anni ho ignorato la storia di un trovatore che ha salvato la vita a re Riccardo. L'ho scoperto per caso con *Google*. La casualità della rete ha avuto la meglio su qualunque biblioteca. Non che le biblioteche non avessero quell'informazione, ma non l'avrei mai trovata seguendo i percorsi cui ero abituato.

So come accedere all'intera opera di qualunque musicista, magari in edizione critica, quella stessa che la rete non mi offre (almeno per ora), ma senza *internet* forse avrei continuato a ignorare la favola di Blondel. Posso provare a difendermi, come la volpe con l'uva, alzando le spalle e riconoscendo l'infondatezza di quella favola, ma la verità è che quella favola ha segnato gli ultimi ottocento anni, assai più di tutte le *chansons* che ha scritto Blondel o qualunque altro musicista medievale. E allora l'algoritmo di *Google*, che – quale orrore – privilegia la condivisione alla verità, crea gerarchie su base quantitativa e, come tutti i calcoli, è senz'anima; quell'algoritmo mi ha offerto un sapere altrimenti inarrivabile. Di più: mi ha offerto un terreno comune con cui parlare con i miei studenti.



Philipp Jakob de Loutherbourg, *il Giovane* (1740-1812), *Riccardo I in Palestina* (olio su tela, © collezione privata). Loutheburg fu anche scenografo del Drury Lane, celebre teatro di Londra. L'icona di Riccardo a cavallo che da solo sconfigge orde di musulmani è entrata nell'immaginario collettivo e

propagandata da un'incisione di Gustave Doré inserita nella celebre edizione 1877 dell'*Histoire des croisades* di François Michaud (*infra* p. 212). A partire da queste immagini il *topos* del crociato che, cavaliere solitario, fa scempio di musulmani sarà inequivocabilmente ricondotto a Riccardo Cuor di Leone.

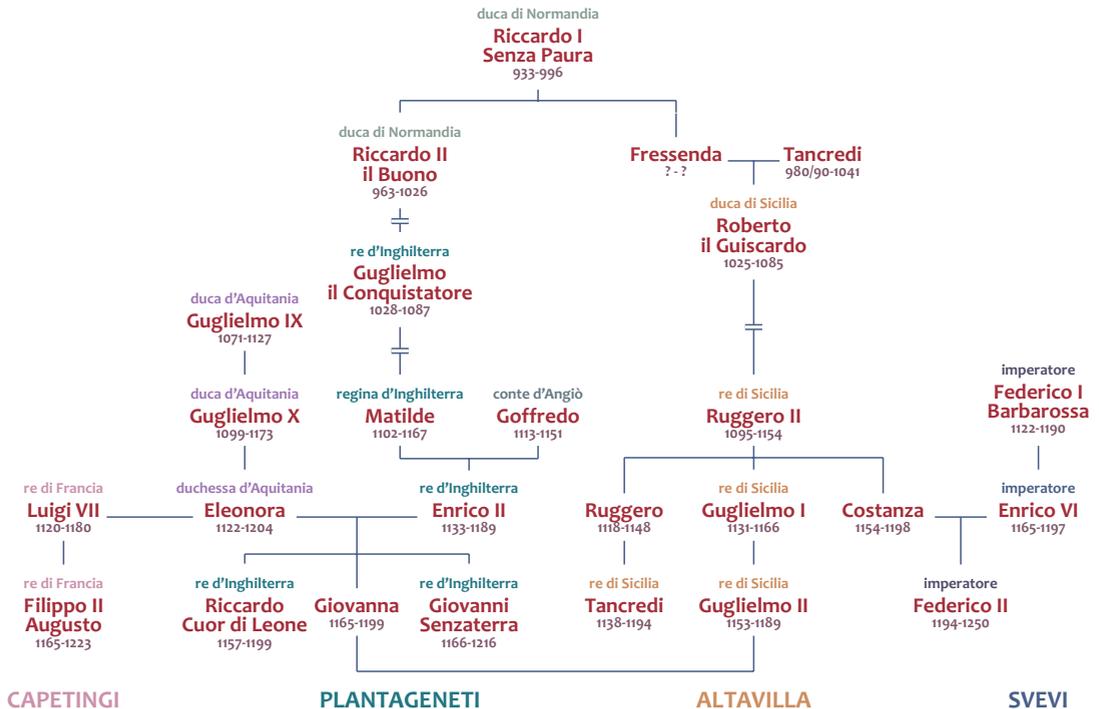
Il leone in gabbia

Cosa sapevo della prigionia di re Riccardo? Pochino, ma da qualche parte dovevo partire. L'episodio è in genere raccontato così: Riccardo Cuor di Leone abbandona la Terza Crociata poco prima della vittoria definitiva contro il Saladino; per qualcuno è una ritirata strategica, per altri il timore per i piani golpisti del fratello Giovanni Senzaterra (nel *Robin Hood* Disney è quello isterico con serpentello al seguito). Durante il viaggio di rientro (1192) Riccardo è fatto prigioniero da Leopoldo d'Austria. Motivo: un imperdonabile sgarbo avvenuto in Terrasanta. Il duca s'era offeso perché dopo la presa di Acri (1191) gli inglesi avevano abbattuto gli stendardi austriaci riconoscendo solo a Francia e Inghilterra i meriti della vittoria. Leopoldo consegna il prigioniero all'imperatore (Enrico VI) che pretende un ingente riscatto per la restituzione. Giovanni traccheggia (e ne aveva ben donde, l'usurpatore) ma poi con l'intervento della grande madre, Eleonora d'Aquitania, si trovano i soldi, Riccardo rientra in patria (1194), umilia Giovanni e nel giro di pochi anni si fa ammazzare in battaglia (1199).

Quello che non tornava in questa ricostruzione era l'arditezza di Leopoldo. Un sovrano che ha combattuto da crociato è quasi santo. Possibile che uno screzio induca Leopoldo, vassallo imperiale, a un gesto così sciagurato? Il papa stesso non tarderà a scomunicarlo, e i suoi contemporanei percepiranno la cattura come infausta opera del male. Nella sua *Chronica*, Ruggero di Hoveden (†1201) – uno dei più documentati storici coevi, seppur di parte inglese – descrive le 'piaghe' che si abatterono sull'Austria all'indomani di rapimento così poco cristiano: incendi di villaggi, tracimazione del Danubio, morti per inondazioni in numero di diecimila, sbalzi climatici, aridità del raccolto e, alla fine, malattie inguaribili a colpire le più nobili fra le famiglie del paese. Leopoldo stesso morirà di lì a poco fra atroci sofferenze a seguito di una cancrena alla gamba.

Ma alla base del rapimento, malgrado i divini castighi, c'è uno snodo politico ben più significativo della diplomazia disattesa: l'imperatore Enrico ha capito che il suo più pericoloso rivale non è il papa, ma questo condottiero normanno che s'è messo in testa di regnare sull'Europa e che in troppi chiamano «Cuor di Leone». Leopoldo non ha avuto timori a compiere il gesto efferato perché sapeva che l'imperatore avrebbe coperto (se non addirittura fomentato) l'ardimento del suo suddito. Ma perché Enrico pensa che il re d'Inghilterra possa essere un pericolo oltre il dovuto?

UN PASSO INDIETRO. Prima di raggiungere la Terrasanta, Riccardo fa sosta a Messina per risolvere il caso di sua sorella Giovanna, da poco vedova del re di Sicilia. Confesso che me l'ero persa questa cosa della regina inglese fra gli agrumi. Ma a pensarci bene non avrebbe dovuto stupirmi: anche i sovrani del sud Italia erano normanni come Riccardo, anzi la tradizione vuole che avessero un antenato in comune, Riccardo Senza Paura (► v. di seguito la genealogia).



È vero, la paternità di Fressenda non è proprio certissima ma non è improbabile che i *clan* più importanti del ducato di Normandia, appena costituito (anno 911), si sposassero fra loro. In ogni caso Fressenda – figlia presunta del bisnonno di Guglielmo il Conquistatore, primo re d'Inghilterra – fu seconda moglie di Tancredi, signore di Hauteville in Normandia. Il loro primogenito, Roberto il Guiscardo, sarà il primo Altavilla dei signori di Sicilia (i Capetingi, gli Svevi e tutti gli altri che ho aggiunto all'albero torneranno utili più avanti).

Ora, non è che re Riccardo fosse interessato semplicemente a rimiscelare il sangue che da tempo scorreva separato fra i cugini del nord e parenti del sud, aveva in mente un progetto ben più radicale: come il cattivo di qualche *B-movie*, voleva, come dire, conquistare il mondo. Ma lui, più che i cattivi di qualche pessima sceneggiatura, una *chance* l'aveva.

L'Inghilterra non era l'Inghilterra, almeno non quella che intendiamo oggi. Occupata dai normanni di Guglielmo il Conquistatore (1066), quell'isola freddina a nord del continente fu dapprincipio considerata un'estensione del ducato di Normandia. Invasa in seguito anche la Bretagna (1113), i possedimenti anglo-normanni raggiunsero la massima estensione con Enrico II, re d'Inghilterra, quando il re ottenne la mano di Eleonora d'Aquitania, signora della più vasta provincia d'Europa (Enrico aveva già ottenuto l'Anjou per eredità paterna). Nel 1154, anno del matrimonio, l'Inghilterra dominava un territorio immenso, comprendente più di metà dei possedimenti solo nominalmente della corona di Francia. Riccardo era erede di tutto questo e quando sua sorella Giovanna sposò Guglielmo



La Francia intorno al 1200 con in evidenza i possedimenti sotto il diretto controllo della corona inglese.

II di Sicilia (1177), gli balenò nella testa che, se non lui, almeno i suoi eredi avrebbero potuto riunire l'Europa tutta.

Purtroppo il progetto patì qualche inciampo. Appena Riccardo salì sul trono (1189), Guglielmo II di Sicilia morì senza eredi, lasciando il regno a sua zia Costanza, moglie dell'imperatore Enrico VI (si dia un occhio di nuovo all'albero genealogico). L'ipotesi che il sud dell'Italia potesse diventare degli Svevi terrorizzava il papa che si sentiva soffocare alla sola idea di essere circondato dall'Impero. Del resto nemmeno i siciliani vedevano di buon occhio il governo tedesco. Tancredi, figlio di un fratello di Costanza, con l'appoggio del papa riuscì a impadronirsi del regno, imprigionando la vedova Giovanna che avrebbe potuto creargli problemi se fossero stati avanzati dubbi di legittimità.

Riccardo prima si fa ben volere dal papa decidendo di partecipare alla crociata, poi sbarca a Messina con uno spiegamento di navi da *colossal* hollywoodiano – le cronache ricordano un centinaio di velieri normanni (e Riccardo in poppa con la chioma al vento)

e lo stupore dei siciliani paragonabile a quello che, qualche secolo dopo, gli indiani d'America avrebbero rivolto ai vascelli della flotta spagnola. Il «Leone» spaventa Tancredi occupando Messina, e si fa restituire la sorella con tanto di dote matrimoniale. Ma il suo piano è di lasciargli il trono in cambio di una sua figlia per Arturo di Bretagna, nipotino di Riccardo, nato due anni prima e successore *in pectore* al trono d'Inghilterra. Il nome del bimbo lo aveva suggerito lo stesso Riccardo, appassionato delle saghe della Tavola Rotonda.

Un progetto lungimirante, non c'è che dire, da grande statista, e come tale visto con grande preoccupazione da Enrico VI. Certo, il piano si sarebbe realizzato non prima di un ventennio, ma era bene concepito e, coinvolgendo il nipotino Arturo, non trascurava la scarsa disponibilità di Riccardo ai doveri coniugali. La sposa promessa, figlia del re di Francia, era stata congedata per interposta persona dopo anni di anticamera, poco prima che il rampollo d'Inghilterra partisse crociato (i maligni dicono l'abbia fatto apposta), mentre colei che diverrà sua moglie, Berengaria di Navarra, sarà trascinata dalla suocera Eleonora fino in Terrasanta per inchiodare ai doveri dinastici il figlio impunito, troppo impegnato a far bisboccia con i suoi soldati – e fors'anche con i menestrelli, come l'episodio di Blondel sembra suggerire (ne dirò poi).

IL PATTO CON TANCREDI è sancito con grande solennità, festeggiamenti e un dono tanto prezioso da rivelarsi una patacca. Riccardo consegna a Tancredi nientepopodimeno che Excalibur, la spada di re Artù. Come certamente avrà spiegato alla consegna del dono, quella era la *seconda* spada del re della Tavola Rotonda, donatagli dalla Dama del Lago, non la *prima*, quella 'nella roccia', che Artù spezzò in un feroce combattimento con-

Excalibur non è la ‘spada nella roccia’ di cui parla per la prima volta Robert de Boron nei frammenti superstiti del suo *Merlino* (ca 1200), e cui si riferisce Giraldo chiamando l’arma «Caliburnum». Come narrato nella *Post Vulgata* (ca 1240) la spada di Artù si spezzò combattendo contro Pellinor e un’altra gli fu donata dalla Dama del Lago. Sarà Thomas Malory (*Morte d’Artù*, 1485) a chiamare Excalibur la seconda spada, omettendo il nome della prima. Malory racconta infatti che, nell’ultima battaglia di Artù, quella combattuta a Camlann, il re morente consegnerà la spada al fido Bedivere perché la restituisca alla Dama del Lago. L’incisione riprodotta, in cui Bedivere saluta la Dama cui ha reso la spada, è tratta dalla sontuosa edizione del racconto di Malory pubblicato in 12 volumi dalla londinese Dent fra il 1892 e il 1893 (*The birth, life and acts of King Arthur, of his noble knights of the Round Table*) che si giova delle celebri incisioni di Aubrey Beardsley.



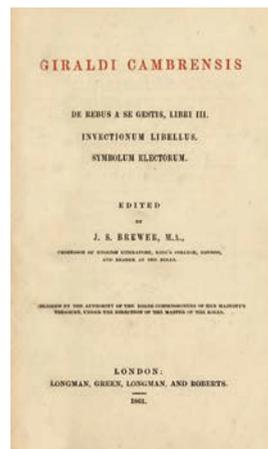
tro Pellinor, padre di Perceval. O forse non avrà spiegato nulla, dal momento che solo a partire dalla ► *Morte di Artù* (1485) di Thomas Malory si diffonderà il mito delle due spade. Invece si sarà vantato che l’arma-reliquia, persa da secoli, era stata da poco ritrovata presso una modesta abbazia del Galles del sud.

«I nostri timorati monaci di Glastonbury – avrà detto Riccardo – parteciparono al miracolo del segno divino comunicato da mio padre, il grande Enrico, morto neanche due anni or sono. Ed egli rivelò a quelle anime pie ciò che cantava un vecchio trovatore celtico: la loro abbazia era stata costruita sull’antica isola di Avalon, dove fu sepolto il nostro antenato. I bravi monaci immantinentemente scavarono e, sotto l’occhio vigile del dotto Giraldo, cappellano di mio padre, ritrovarono, con sommo stupore di tutti, la tomba e il corpo del nobile Artù, seppellito con la sua spada.»

Questa più o meno la scena. O almeno tale è ricostruita in una delle migliori monografie su Riccardo d’Inghilterra, quella dello storico francese Jean Flori (1999, tradotta in italiano nel 2002). Ma è andata proprio così? Nemmeno Flori sembra crederci più di tanto.

Giraldo Cambrensis (*alias* Gerald of Wales *alias* Giraldo del Galles, 1146-1223) è in effetti il primo testimone di questa sensazionale riesumazione. Ne parla nel *De principis instructione* (1192) e successivamente nello *Speculum Ecclesiae* (1217), testi pubblicati rispettivamente nell’VIII (pp. 126-129) e IV tomo (pp. 47-51) della ► *Giraldi Cambrensis Opera*, 8 volumi apparsi a Londra fra il 1861 e il 1891. Fu Giraldo a scrivere che re Enrico II, prima di morire (luglio 1189), aveva rivelato ai monaci la storia della tomba, esattamente come gliel’aveva raccontata un vecchio cantastorie celtico («sicut ab historico cantore Britone audierat antiquo», VIII, p. 128), riferendo del ritrovamento di una bara con due corpi e una croce

Il primo degli otto tomi dell’edizione moderna degli scritti di Giraldo Cambrense, edizione a cura di Brewer (tt.1-4), Dimock, (5-7) e Warner, (8); l’opera di Giraldo corrisponde al n. XXI dei *Rolls Series* (1861-1891).





L'unica riproduzione della croce di Giraldo apparve a p. 166 della VI edizione (1607) di *Britannia* di William Camden (qui a fianco). Vi si legge: «HIC IACET SEPULTUS INCLITUS REX ARTURUS IN INSULA AVALONIA».

con l'iscrizione: HIC IACET SEPULTUS INCLITUS REX ARTHURUS CUM WENNEVERIA UXORE SUA SECUNDA IN INSULA AVALONIA ('Qui, nell'isola di Avalon, giace sepolto il celebre re Artù con la sua seconda moglie Ginevra').

Seconda moglie? Quando mai Artù ebbe altra moglie? E Ginevra non era la prima? Gli storici si sono spaccati la testa sulla questione, arrivando a dire che ebbe due, anzi tre mogli, tutte di nome Ginevra. La cosa curiosa è che le varie cronache duecentesche si affrettarono a eliminare dall'epigrafe il riferimento all'«uxore sua secunda», forse accorgendosi che su questo punto la bufala era veramente poco difendibile (le stesse cronache tacquero inoltre del «cantastorie» di Enrico II, un tantino sopra le righe anche per un lettore medievale). E persino l'iscrizione della croce medesima, almeno quella che ancora si conservava fino a qualche secolo fa, sopravvive in ▶ un'incisione seicentesca già nella versione emendata, ovvero senza «secunda». Giraldo aveva letto male la prima volta?

La datazione degli scavi è fissata al 1191 a partire dal *Chronicon Anglicanum* (1223) del cistercense Rodolfo di Coggeshall († post 1227). Se l'anno fosse vero, renderebbe impossibile credere che Riccardo, essendo partito crociato prima degli scavi, si vantasse di aver trovato la spada nel sarcofago di Artù. Ma la data, fornita a trent'anni di distanza, potrebbe semplicemente collegarsi alla stesura del *De principis instructione* di Giraldo, testo da cui certamente Rodolfo trae la notizia. Se invece ci atteniamo a Giraldo, la scoperta poteva anche essere avvenuta con re Enrico in vita, quindi prima del 1189. Il dato certo è che nessuna cronaca parla di ritrovamenti di spade. Excalibur salta fuori solo in occasione del dono a Tancredi: «gladium optimum Arcturi ... quem Britones vocaverunt Caliburnum»; in questi termini l'episodio è infatti registrato nelle *Gesta regis Henrici* (post 1192) del sempre attento Ruggero di Hoveden (II, p. 159 dell'edizione di Stubbs del 1867). Ma forse Tancredi non si è fatto veramente infiocchiare. Se avesse riconosciuto in quel regalo la vera Excalibur, oggi l'arma di re Artù vanterebbe un filone siculo. Dal momento che se ne perdono subito le tracce immagino che, accettato il dono con studiata meraviglia, Tancredi l'abbia presto dimenticato in qualche credenza fra la paccottiglia che i mercanti arabi amavano regalargli.

Ebbe miglior fortuna la ben più incredibile panzana di Glastonbury, tutt'oggi meta immancabile dell'arturiano perfetto. Nel 1184 l'abbazia fu

- 1189 · morte di Enrico II, Riccardo diventa re d'Inghilterra
- 1190 · partenza di Riccardo per la crociata
- 1192 · *Principis instructione* di Giraldo (descrive il rinvenimento della tomba)
- 1223 · *Chronicon Anglicanum* di Rodolfo di Coggeshall (dice gli scavi del 1191)

Targa collocata presso Glastonbury nel luogo dov'era stata eretta la tomba di re Artù: Sito della tomba di re Artù. Nell'anno 1191 i corpi di re Artù e della sua regina, come fu detto, furono trovati a sud della Lady Chapel. Il 19 aprile 1278 i loro resti furono traslati alla presenza di re Edoardo I e della regina Eleonora nella una tomba di marmo nero che era qui. La tomba sopravvisse fino alla soppressione dell'abbazia nel 1539.

SITE OF KING ARTHUR'S TOMB.
IN THE YEAR 1191 THE BODIES OF
KING ARTHUR AND HIS QUEEN WERE
SAID TO HAVE BEEN FOUND ON THE
SOUTH SIDE OF THE LADY CHAPEL.
ON 19TH APRIL 1278 THEIR REMAINS WERE
REMOVED IN THE PRESENCE OF
KING EDWARD I AND QUEEN ELEANOR
TO A BLACK MARBLE TOMB ON THIS SITE.
THIS TOMB SURVIVED UNTIL THE
DISSOLUTION OF THE ABBEY IN 1539



distrutta dal fuoco ed è probabile che il rinvenimento di una nuova reliquia avesse lo scopo di accalappiare pellegrini e soldi per la ricostruzione. La vera novità è che questa volta le sante memorie trascurarono gli episodi biblici a favore di modernissime saghe cavalleresche. È anche possibile che i monaci di Glastonbury, chiesto un aiuto al re, abbiano ricevuto il suggerimento di rivolgersi a Giraldo, il sapientissimo cappellano di corte – sempre lui – e questi abbia fatto la bella pensata dell'esumazione poi da lui stesso propagandata in più occasioni. Ci voleva uno abituato a maneggiare libri e *romans* per collegare la tomba di re Artù con Glastonbury. Mezzo secolo prima, l'*Historia regum Britanniae* (1137) di Goffredo di Monmouth aveva 'inventato' la nobiltà della stirpe anglo-normanna incardinandola sull'eroismo cristiano di Artù e la magia celtica di Merlino; Goffredo tuttavia, pur raccontando della mitica isola di Avalon, dove muore il suo eroe, non cita mai Glastonbury. Bisogna rifarsi a una leggenda celtica di poco precedente, la *Vita Gildae* (1130) di Caradoc of Llancarfan, per trovare Artù a Glastonbury: qui compare anche Gwenhwyfar (o Gwennhwyuar), una variante celtica del nome 'Ginevra', che Goffredo trasforma in «Ganhumara» e che probabilmente fa supporre a Giraldo di trovarsi di fronte a

Particolare da La bella Rosamunda (1916, © collezione privata), dipinto di John William Waterhouse. Rosamunda, la cui bellezza fu cantata da molti trovatori, fu una delle amanti di Enrico II. Secondo la leggenda la moglie del re, Eleonora d'Aquitania (qui dietro la tenda), avvicinò Rosamunda con il pretesto di donarle un filo di seta e poi l'avvelenò. Waterhouse (1849-1917), celebre pittore vittoriano, fu particolarmente attratto dai soggetti femminili, per lo più inseriti in vicende mitologiche o cavalleresche.

due donne diverse: dunque due matrimoni. Che la condizione di ‘secondo letto’ compaia su un’iscrizione funeraria è persino imbarazzante; ma evidentemente serve a Goffredo per creare un aggancio con la storia, quella attestata nei libri (anche se *fraintesa*). E anche il riferimento ad Avalon è al limite del comico: quando mai su una tomba si precisa dove ci si trova? Un’indicazione stradale per chi s’è perso? Giraldo pativa il fatto che, per quanto avesse cercato, mai nessuno aveva collegato i due luoghi. A corto d’idee risolse l’inconveniente con una targa.

Prigioni austriache

HO UN PO’ DIVAGATO, lo ammetto, ma Excalibur meritava la sosta per comprendere quanto il gusto della favola non si abbandoni mai, anche nei cronisti più rigorosi; quegli stessi che tuttavia non fanno mai alcun accenno a un trovatore, o meglio troviera, al seguito di Riccardo, né qui in Sicilia, né durante i lunghi mesi in Terrasanta.

Ritorno alle ragioni del dissidio causa del rapimento del re d’Inghilterra. Se Riccardo, fino a quel momento, era solo una preoccupazione *in fieri* per l’imperatore, dopo i suoi successi in Terrasanta, i correlati piani espansionistici diventano motivo costante di ansia per lo Svevo. In realtà Riccardo non aveva stravinto contro il Saladino, anzi, da abile stratega, perlopiù si adeguò a compromessi. Ma le scaramucce da cui usciva indenne venivano celebrate in Europa come trionfi militari. Semmai, bisogna dargliene atto, l’attività di propaganda era il primo punto della sua strategia. Il suo rapimento invece fu del tutto estemporaneo.

Deciso a tornare in Inghilterra per rimettere al suo posto il fratello Giovanni che poco seguiva i consigli di mamma Eleonora, Riccardo s’imbarca nell’ottobre 1192. La neo-moglie è rispedita a casa con una flottiglia separata, non sia mai che s’annoiasse, la poverina, senza niente da fare. Al contrario il rientro di Riccardo è tutt’altro che noioso: dopo una sosta a Cipro la nave fa naufragio sulle coste africane. Circumnavigare la Spagna è troppo pericoloso in quella stagione, si decide di rientrare via terra, dopo aver raggiunto Corfù. Attaccato dai pirati, altri dicono Templari – giusto per non farsi mancare nulla – Riccardo riesce ad affascinarli con le sue storie di crociato e si fa scortare fino a Zara (fa un po’ romanzo d’appendice, lo ammetto, ma così riferiscono gli annalisti al soldo del re). Sulla terra è prima catturato da Mainardo di Gorizia, fedele a Enrico VI, che tuttavia si pente e lo lascia libero (sempre più romanzo); poi da uno sgherro imperiale, ma di stirpe normanna, che, forse nostalgico delle comuni origini, alla prima occasione gli regala un cavallo per farlo fuggire (l’apparizione d’un segno del Cielo ci è risparmiata). Riccardo ha quasi raggiunto Vienna (evidentemente vuole attraversare l’Europa risalendo il Danubio) ma qualche giorno prima di Natale è catturato da Leopoldo d’Austria che lo rinchiude a ► Dürnstein, 80 km a ovest sul Danubio. Il fratello usurpatore non poteva ricevere notizia migliore. Convinto che Enrico troverà una scusa per eliminare Riccardo, Giovanni dichiara il suo dolore per la morte del sangue-del-suo-sangue e si autoproclama re d’Inghilterra, ma la sceneggiata dura poco perché già nel febbraio del 1193 è ufficiale la notizia che il re non è morto, ma è prigioniero dell’imperatore.

Dopo tre mesi a Dürnstein – siamo a marzo – Riccardo è trasferito alla fortezza di ► Trifels presso Spira, dove rimarrà quasi un anno. Tanto nobile



Scorcio del borgo di Dürnstein sul Danubio. Inerpicato sulla collina i ruderi del castello dove sarebbe stato tenuto prigioniero re Riccardo fra il dicembre e il marzo 1192.



Alla fine degli anni Cinquanta, in Austria si promossero alcune iniziative per stimolare il turismo e valorizzare la storia locale. A un paio di chilometri da Dürnstein fu individuato uno dei percorsi usati nell'antichità per attraversare il Danubio. La vicinanza con la città in cui fu incarcerato Riccardo suggerì di erigere una statua, realizzata da Alois Lidauer (1908-1975), raffigurante Blondel con un liuto in mano e Riccardo a cavallo. Non si può dire sia un capolavoro memorabile ma l'inusolito posizionamento sulla riva del fiume suscita un fascino straniante.

Più di recente (2009) il governo austriaco ha anche coniato una moneta d'argento del valore di 10 euro raffigurante Blondel alle pendici del castello di Dürnstein.

soggiorno ha reso la rocca meta immancabile dell'escursionista renano. Inerpicato su un promontorio – 60 km sud-ovest di Mannheim – il castello fu ricostruito nell'Ottocento e riarredato con tutto quanto necessario a rievocare un onesto Medioevo da cartolina. La storia di Blondel – che ogni guida non manca di rievocare – non avrebbe potuto sperare in una *location* migliore. In verità anche i ruderi austriaci di Dürnstein (questi invece non restaurati) rivendicano a sé lo stesso episodio, avendo intitolato 'Sänger Blondel' uno dei due alberghi del paesino (l'altro si chiama 'Coeur-de-Lion'), ma vista la distanza – 660 km – in genere non capita che un turista inserisca nel suo itinerario entrambe le località.

Enrico predispone per Riccardo un imperiale processo che dovrebbe concludersi con la sua condanna a morte (per la gioia di mezz'Europa) ma i cronisti, quelli di cui sopra, raccontano di un'autodifesa da lasciare gli astanti così turbati che al confronto il *pro Caesare* di Marco Antonio fu roba da principianti, e Perry Mason un venditore di aspirapolveri. Enrico, alla fine, commosso fino alle lacrime, si pente di tanto immeritato lavoro nei confronti di un prode ingiustamente maltrattato e recede dalla condanna. Riccardo può tornare in Inghilterra, l'imperatore si accontenterà di 38 tonnellate d'argento per ospitalità e spese di rappresentanza, più o meno un quarto della liquidità monetaria di tutta la già povera Inghilterra. L'intervento di mamma non fu però influente.

Eleonora «per collera di Dio, regina degli inglesi» scrive al papa: «Se continuerete a fingere di ignorare le nostre continue sventure sarete giudicato criminale e infame». E ancora: «Per un nonnulla i cardinali con grande apparato si fanno legati in paesi lontani, ed ora Voi, malgrado la pietà della causa, non inviate nemmeno un sottodiacono?» Ma Celestino III, che pure



La fortezza di Trifels in Renania, altra prigione di re Riccardo, oggi trasformata in museo.



non aveva lesinato in scomuniche, non aveva un esercito per dare contro a un imperatore appoggiato dalla Francia e dal pur provvisorio governo di Giovanni, ed Eleonora non poté far altro che industriarsi a raccogliere la somma richiesta, inducendo il Parlamento a tassare persino le proprietà ecclesiastiche. Risultato: malcontento diffuso e gran popolarità per Robin Hood. Lo so che è una favola, ma registro la manipolazione dell'immaginario storico: contrastando gli esattori di corte, la combriccola di Sherwood ritardava la raccolta del riscatto e quindi il ritorno di Riccardo, tutto a vantaggio del malgoverno di Giovanni: insomma più che un eroe un fesso, il bravo Robin.

Il Natale seguente Eleonora, carica di lingotti, si reca in Germania lasciando mezzo mondo incredulo. Primo fra tutti Filippo di Francia. Come ha potuto raccogliere tanti soldi senza affamare i suoi sudditi? (In verità li ha affamati ma nel Medioevo ci si lamentava meno.) Filippo è preoccupato: convinto che Riccardo sarebbe stato tolto di mezzo, si era accordato con Giovanni; la Francia voleva riaffermare la sua autorità sui territori continentali, concedendo all'ultimo e più antipatico dei Plantageneti il trono d'Inghilterra benché destinato ad Arturo di Bretagna – Giovanni e Arturo si ameranno così poco che Shakespeare ci scriverà su una tragedia: *King John* (fra le sue *pièces* meno amate). Ora, pagato il riscatto, alla Francia non restava che un accordo di ripiego con Enrico che tuttavia produrrà solo una dilazione del rilascio di Riccardo – e le ire sempre più furibonde di Eleonora che, alleggerita dei lingotti, tanto s'annoiava fra i bifolchi delle valli renane.

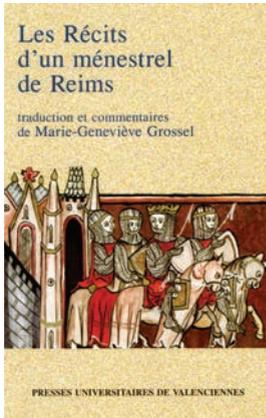
Riccardo, finalmente rilasciato, sbarca sulle coste inglesi nel marzo del 1194. Col proposito serissimo di farla pagare ai francesi ci lascerà le penne. Ma questa è un'altra storia.

Come Blondel salvò Riccardo Cuor di Leone

Dal 'Racconto dell'Anonimo remense' (ca. 1260)

77. Ma ora parliamo di re Riccardo imprigionato dal duca d'Austria e di cui nessuno, se non il duca e i suoi consiglieri, aveva più avuto notizia. Questo quanto è accaduto in seguito. Re Riccardo aveva allevato fin da piccolo un menestrello chiamato Blondel. Blondel decise che avrebbe cercato il suo re per tutte le terre finché non avesse ottenuto qualche notizia. Messosi in viaggio, e attraversato paesi stranieri, per un anno e mezzo non riuscì a raccogliere alcuna informazione sul suo re.
78. Arrivò in Austria per caso, portato dalla sua stella, giungendo proprio al castello dove il re era prigioniero. Trovò ospitalità presso una vedova e chiese a chi appartenesse quel castello tanto possente, bello e fieramente eretto. La padrona di casa rispose che era del duca d'Austria.
– Cara signora – disse Blondel – v'è al momento qualche prigioniero nel castello?
– Beh, sì – disse la buona signora – c'è un prigioniero da almeno quattro anni. Non è dato sapere chi sia, ma vi posso assicurare che è trattato con cura; pensiamo infatti si tratti di un nobile importante.
79. Blondel, udite queste parole, divenne incontenibilmente felice, sapeva in cuor suo di aver trovato ciò che cercava. Ma non volle rivelare nulla alla padrona. Passò felicemente la notte dormendo fino al mattino. Quando sentì la guardia annunciare il giorno si alzò e andò al convento a pregare Dio di dargli assistenza. Poi raggiunse il castello, conobbe il castellano che vi dimorava, e si presentò come menestrello: si sarebbe fermato volentieri se lui avesse voluto. Il signore, che era un cavaliere giovane e allegro, disse a Blondel che sarebbe stato molto felice d'ingagiarlo.
80. Blondel rallegrato, dopo aver recuperato la sua viella e i suoi strumenti, suonò per il suo signore che rimase molto contento. Presto riuscì a farsi un'idea precisa di tutti coloro che erano nel castello. Blondel si fermò tutto l'inverno, ma senza riuscire a conoscere l'identità del prigioniero. Un giorno, durante le vacanze di Pasqua, mentre camminava da solo in un giardino vicino alla torre, si guardò intorno e si chiese se, per caso, sarebbe riuscito a individuare il prigioniero. Mentre pensava a queste cose Riccardo guardò fuori da una feritoia, riconobbe Blondel e cominciò a cercare a un modo per farsi riconoscere. Si ricordò allora di una canzone che avevano composto assieme, essendo gli unici due a conoscerla.
81. Cominciò così, ottimo cantante qual era, a intonare i primi versi con voce forte e chiara.
- Appena Blondel lo sentì, fu sicuro che fosse il suo re e sentì nel petto una gioia infinita come mai prima d'allora. Lasciò il giardino e andò in camera sua e, imbracciata la viella, si mise a suonare la stessa melodia, rallegrandosi di aver trovato il suo signore. Blondel rimase fino alla Pentecoste evitando che alcuno nel castello potesse intuire le sue intenzioni.
82. Quindi Blondel si recò dal castellano e gli disse:
– Signore, vi prego, vorrei tornare al mio paese, perché da troppo tempo sono qui.
– Blondel, caro amico, non partite se credete in me. Se rimarrete ancora saprò ben ricompensarvi.
– Grazie, signore – disse Blondel – ma nulla mi può trattenero.
Quando il castellano vide che non avrebbe potuto fermarlo, lo lasciò partire, ma non prima di avergli donato un cavallo e un abito nuovo.
83. Blondel lasciò il castello e, viaggiando a tappe forzate, raggiunse l'Inghilterra. Lì, riferì agli amici del re e ai suoi baroni che aveva trovato Riccardo e disse loro dove si trovava. A questa notizia, furono tutti pieni di gioia, perché Riccardo era l'uomo più generoso che avesse mai indossato speroni. Insieme, decisero di mandare messaggeri al duca d'Austria per riscattare il re. Scelsero così d'inviare due cavalieri fra i più coraggiosi e i più saggi.
84. Questi cavalieri viaggiarono senza difficoltà fino in Austria, dove trovarono il duca in uno dei suoi castelli. Dopo averlo omaggiato portando il saluto dei baroni d'Inghilterra gli dissero:
– Signore, siamo venuti qui, inviati dai baroni d'Inghilterra, perché abbiamo saputo che avete re Riccardo nelle vostre mani. Signore, vi chiediamo e preghiamo di fissare per lui un riscatto. Pagheremo quanto chiedete.
Il duca d'Austria rispose che avrebbe domandato il parere del consiglio. E quando ciò fu compiuto, disse:
– Signori, se volete riavere il vostro re, dovrete pagare un riscatto di duecento mila marchi d'argento o, in caso contrario, rinunciare.
85. Allora i messi si congedarono dicendo che avrebbero riferito ai baroni e chiesto la loro opinione, e così ritornarono in Inghilterra. Informarono i baroni di quanto aveva chiesto il duca, e questi dichiararono che, in ogni caso, il re non sarebbe rimasto ancora in prigione. Così misero insieme il riscatto e lo fecero portare al duca che, liberato re Riccardo, gli assicurò che d'ora in poi non avrebbe più patito alcun danno da lui.

Un anonimo romanzetto



La traduzione in francese moderno del *récit* dell'Anonimo remense, pubblicata a cura di M. G. Grossel per le Presses Universitaires di Valenciennes (2002).

Fra i cronisti inglesi coevi alla prigionia di Riccardo – soprattutto il già citato Ruggero di Hoveden, ma anche Guglielmo di Newburgh, Riccardo di Devizes e Radulfo di Diceto – nessuno fa riferimento alla presenza di un trovatore nei mesi in cui il Leone era in cattività, né se ne trova traccia nelle storie inglesi di qualche decennio dopo, come, per esempio, in quelle di Rodolfo di Coggeshal (+ *post* 1224) e Matteo Paris (1200-1259).

L'episodio è narrato unicamente in una prosa francese del 1260, a mezza strada fra la cronaca e il racconto. Riscoperta nell'Ottocento, è raramente ricordata dalle odierne biografie di Riccardo Cuor di Leone. La cronaca suscita oggi scarso interesse fra gli studiosi perché troppo romanzesca.

Il testo del manoscritto, come si dice 'anepìgrafo', privo cioè di titolo e di autore, sopravvive in una quindicina di stesure (*v. infra* pp. 48-49) e racconta un secolo e mezzo di storia di Francia fino appunto al 1260. È detto *récit*, 'racconto', e il suo autore è noto come «Menestrello di Reims», non un'attribuzione felicissima, visto che non sappiamo se l'estensore sia stato o meno un menestrello. Per me rimane, come detto nel latino erudito di una edizione tedesca ottocentesca, il 'racconto dell'Anonimo remense'.

La versione più recente è quella in francese moderno di Marie-Geneviève Grossel (► Valenciennes 2002) da cui traggio l'episodio di Blondel (§ 77-85), tradotto nella ► scheda qui a sinistra. I nove paragrafi meriterebbero di esser letti integralmente visto che sono *la* storia di Blondel, quella da cui tutto ha origine, ma per i più irrequieti basterà la sintesi che segue.

Al rientro dalla Terza Crociata re Riccardo è fatto prigioniero e nessuno ne ha più notizia. Un suo affezionato «menestrello» di nome Blondel («Blondiaus») non si dà pace e lo cerca di castello in castello. Rintracciato in una fortezza austriaca, cerca di fare amicizia con il guardiano della prigione. Finalmente re Riccardo lo vede dalla sua cella e per farsi riconoscere canta una canzone composta insieme. Blondel, riconosciuto il canto, sa di aver ritrovato il suo signore; parte così per l'Inghilterra per riferire la scoperta e permetterne la liberazione.

Se l'individuazione del testo sembra, apparentemente, porre un punto fermo sull'origine dell'episodio, in realtà apre voragini di domande. È credibile? qual è la sua origine? chi è Blondel? Oggi si tende a considerare il tutto una bella favola, ma non ci si fa scrupolo d'identificare il «menestrello» (non l'autore della cronaca, il musico di cui si narra) con Blondel de Nesle, un troviere di cui non si sa nemmeno se ebbe mai rapporti con Riccardo.

Chiaramente qualcosa non torna. Quando lessi l'episodio per la prima volta non capivo perché fosse stato necessario riferirsi a un poeta realmente vissuto, se la storia era inventata. Ma soprattutto c'era un altro nodo da sciogliere. Il racconto dell'Anonimo remense era stato riportato alla luce solo nei primi anni dell'Ottocento, a cosa s'ispirava il soggetto di *Richard Coeur-de-Lion*, la più fortunata opera di André Grétry andata in scena per la prima volta a Parigi nel 1784, che racconta della storia di Blondel?



Il lamento di Ossian (1822, Budapest, © Galleria Nazionale Ungherese) è la copia che il drammaturgo e pittore Karoly Kisfaludy fece del dipinto *Ossian invoca i fantasmi* (1801, Hamburg, Kunsthalle) di François Gérard, allievo di David. Il quadro di Gérard sarà ispirazione del ben più celebre *Sogno di Ossian* (1812), la grande tavola commissionata da Napoleone a Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), oggi al Museo Ingres di Montauban.

Il mito di Ossian è la più esplicita manifestazione del fascino per le saghe nordiche che percorse il primo Ottocento. Il bardo del III sec., divenne popolare dopo

la pubblicazione dei *Canti di Ossian* (1762) di James Macpherson (1736-1796), nella cui finzione letteraria erano tradotte antiche poesie del mitico cantore, in realtà invenzione di Macpherson ispirata alla tradizione popolare gaelica. La traduzione italiana di Melchiorre Cesarotti (1763), che apparve a soli tre anni dalla pubblicazione, fu lettura amata da Alfieri, Foscolo, Pindemonte, Monti, Leopardi.

Il Blondel raccontatato nel *Richard* (1784) di Grétry, privato della gioventù e quindi di coinvolgimenti sentimentali, sembra ricalcare le fattezze del bardo di Macpherson.

Grétry canta Riccardo

Prologo



André Grétry come appare in un dagherrotipo ricavato da un'incisione ottocentesca. L'immagine è tratta da una collezione di oltre un centinaio di fotografie di artisti e musicisti raccolte in volume da Étienne Moreau-Nélaton (1859-1927) e oggi a Parigi (© Bibliothèque Nationale, Estampes et photographie, 4-NA-117).

Lo so che farei meglio a seguire un ordine cronologico, ma questa storia non è solo complicata, produce tentacoli come l'Idra, e io non sono Ercole. Avrei voluto fingere di scoprire il capolavoro di Grétry – miracoli della ricerca – quando il succedere degli eventi lo avesse permesso. Ma sarebbe ipocrisia far credere di non conoscere l'opera che ha mostrato al mondo la crisi aristocratica del dramma per musica. Meglio: l'esperimento che ha rilanciato la rivoluzione drammaturgica di Gluck, il modello ideale della *pièce à sauvetage*, la fabbrica dello stile troubadour, il *côté* popolare dello Sturm und Drang, l'origine dell'immaginario figurativo-musicale del Romanticismo. Insomma – come altrimenti dirlo – la ragione per cui Grétry gode di ben quindici righe sulla *Garzantina*.

Perché non molto altro si ricorda di lui, a parte la sua *pièce* su Riccardo d'Inghilterra. E a volte nemmeno quella: persino i consumati frequentatori di parole crociate cascano su *Richard Cœur-de-Lion* (18 caselle). Eppure André-Ernest-Modeste Grétry (1741-1813), compositore vallone, con frequentazioni vaticane, naturalizzato francese, fu celeberrimo in vita, nonché uomo per tutte le stagioni: a proprio agio con i reali di Francia, con i rivoluzionari repubblicani, con la corte imperiale di Napoleone. Fu soprattutto autore di *opéra-comiques*, genere nient'affatto 'comico' ma solo privo di recitativi – quasi una commedia musicale dell'epoca (cantata in francese) spesso malinconica o, come il *Richard* (1784), occasionalmente eroica – ed estensore di pagine di *Mémoires* che oggi nessuno legge più.

Non che *Richard Cœur-de-Lion* sia un'opera imperdibile, ma nemmeno merita l'oblio che le ha riservato il secondo Novecento.

Il monumento alla discografia operistica di Elvio Giudici, *L'opera in CD e video*, un tomone di quasi duemila pagine, neanche la nomina. E non per colpevole omissione, ma perché nel 1999, quando fu pubblicato il volume, la discografia del *Richard* nulla proponeva in CD; solo due vinili: EMI 1978 (direzione di Edgard Doneux, riversata su CD nel 2002), e Nuova Era 1990 (direzione Fabio Neri, su CD nel 2000). E la situazione oggi non è migliorata, quale che sia il supporto.

Per il momento non dirò come Grétry arriva a scrivere il *Richard*, né investigherò il clima culturale che l'ha accolto; ho una questione assai più insidiosa d'affrontare, persino azzardata. Devo raccontarne la trama.

Non che sia una vicenda scabrosa, tutt'altro, ma raccontare un'opera può far danni. Mi spiego. Mi sono avvicinato al melodramma tardi. Da piccolo, ogni volta che provavo a sorbirmi uno dei rari passaggi operistici che mamma RAI mandava in onda – una o due volte l'anno, niente di troppo appariscente – rimanevo segnato indelebilmente. Ricordo ancora con sgomento i riassunti che le amabili Signorine Buonasera facevano precedere alla «buona visione». Se mai fosse stato trasmesso il *Richard* – cosa che ovviamente non avvenne – avrei potuto ascoltare qualcosa del genere:

Gentili ascoltatori, ecco un breve riassunto di *Richard Cœur-de-Lion* di Andrea Ernesto Grétry. Durante i preparativi per la festa in cui gli anziani Mathurin, tenore, e sua moglie, soprano, apparecchiavano le loro nozze d'oro, Colette, soprano, si lamenta di non vedere l'amato Antonio, soprano *en travesti*, il quale, facendo da guida a Blondel, tenore, fintosi cieco ma in realtà scudiero di Riccardo d'Inghilterra, dopo aver raccontato che nella festa del giorno successivo si sarebbe sposato anche suo cugino, ed avendo cantato, in quanto innamorato di Colette, il *couplet* «La danse n'est pas ce que j'aime», vuol cercare ospitalità per Blondel, che si è dichiarato stanco del viaggio giacché da molti giorni...

E di seguito. La sintesi offerta al gentile pubblico durava interminabili lunghissimi minuti, obbligando l'ignaro spettatore, e la mia povera testolina di bambino cocciuto, a tenere a mente, con sforzo sovrumano, fatti e circostanze che sembravano non finire mai. Ma la frase che produceva in me una disperazione incontenibile, un senso di vuoto infinito e la percezione definitiva dell'inarrestabile caducità umana, giungeva solo al termine del compassato e meticoloso annuncio, cadendomi sulla testa – imperlata di sudore – come la mannaia del boia:

Fine del primo atto.

Fine del primo atto!? Quel popò di nomi, fatti, cantatine e balordaggini è un atto solo? Quella specie di Pentateuco di accadimenti con più personaggi che un elenco telefonico è solo un pezzo dell'opera? Già così sto per soccombere, anzi nemmeno mi ricordo più come inizia la storia, adesso vuoi mettermi a raccontarmi un altro intero atto? E magari poi un terzo? E poi un quarto? A quel punto, riconoscendo che fingere di fare il bambino diligente aveva un prezzo troppo alto da pagare, in genere spegnevo il televisore (all'epoca non si usava cambiare canale: di là c'era *Tribuna elettorale*).

Memore di questi primi devastanti approcci, sono ora nella necessità di tentare altre strade.

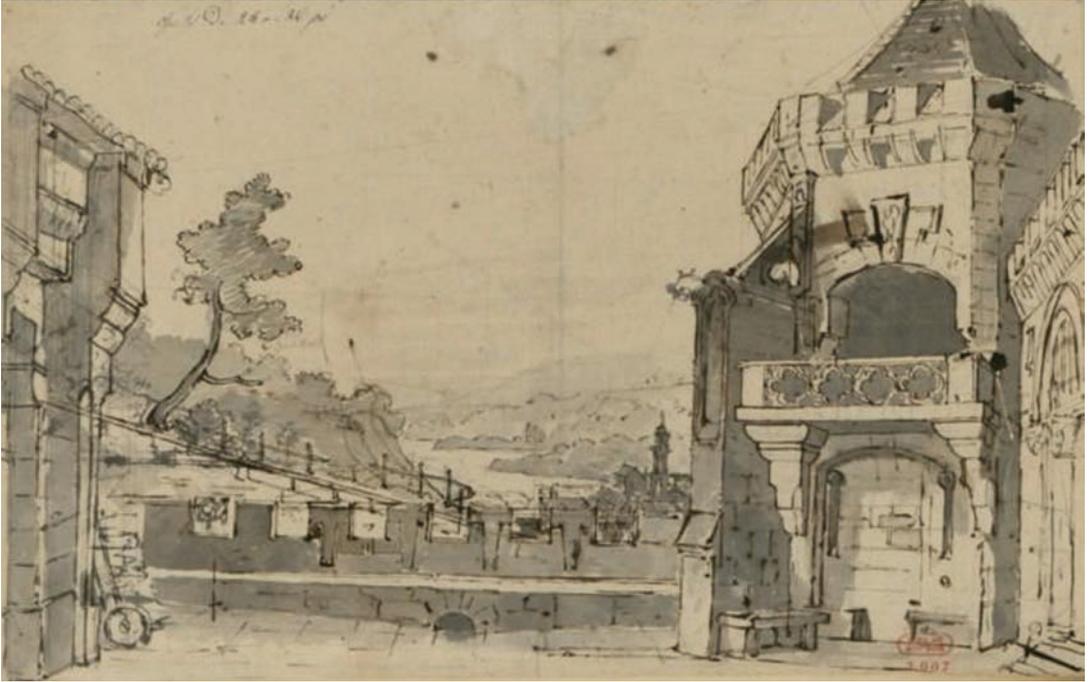
LA STORIA È QUELLA: Blondel, rintracciato re Riccardo con lo stratagemma della *chanson* condivisa, ha poi modo di farlo liberare. Subito appare una prima variante non secondaria: Blondel non è un giovane mensestrello ma un anziano cantastorie, una specie di bardo ossianico, che, per sviare sospetti, si finge cieco e si fa aiutare da Antonio, garzone del paese. Attorno a Blondel, come mostra il grafico qui sotto, si muovono ben tre coppie d'innamorati, tutte destinate a rallegrare con una festa di nozze la fine dell'opera: questo *surplus* di matrimoni sembra quasi voglia nascondere l'elemento politico della *pièce*.



I temi del Richard

Schema di relazione fra i personaggi principali di *Richard Cœur-de-Lion*. Sopra la generazione più anziana, sotto i più giovani.

A parte i paesani Antonio e Colette, la cui unione è solo di contorno, le altre due *liaisons*, come mostra lo schema, coinvolgono Laurette, figlia del padrone di casa, innamorata del guardiano del castello, e re Riccardo che,



Bozzetto per il II atto di *Richard Coeur-de-Leon* allestito il 27 maggio 1824 al Théâtre de l'Odéon (Paris, © Bibliothèque Nationale).

inaspettatamente, lo scopriamo *engagé* con Marguerite, contessa di Fiandra in gita.

In genere chi tenta di raccontare questa storia pensa che Margherita sia la moglie di re Riccardo, pur sapendo che l'unica sposa ricordata dalla storia, benché non amatissima, sia stata Berengaria di Navarra. In realtà il testo non parla precisamente di moglie, ma di «amica». Il non detto è che la *liaison* è altamente fedifraga, dal momento che anche Marguerite è sposata.

Michel-Jean Sedaine (1719-1797), che scrive la *pièce*, è l'autore più alla moda del momento. Dalla miseria di un orfanotrofio arrivò ad abitare le sale del Louvre (prima, ovviamente, che diventasse museo), a sostenere la carriera di Jacques-Louis David (prima che diventasse famoso), a conversare amabilmente con Maria Antonietta (prima che fosse decapitata). È poco probabile che si possa leggere un elemento eversivo nell'innesto della contessa di Fiandra. Inoltre il dato storico scricchiola: Margherita d'Alsazia (1145-1194), moglie di Baldovino di Fiandra, aveva quasi cinquant'anni nel '93, contro i 36 di Riccardo, né ci sono altre contesse di Fiandra sulla piazza. Ma alla fine è incongruenza da poco di fronte alle ragioni per cui Marguerite era arrivata fin lì: abbandonata la corte perché affranta dalla perdita di Riccardo, vuol ritirarsi in convento. Un convento proprio vicino alla prigione di Riccardo, nel momento stesso in cui, dopo lunga ricerca, arriva anche Blondel! Quando si dice il caso... Per la verità il libretto non parla di Austria, ma di Germania. Niente di troppo strano: il dato documentario come al solito soccombe alle urgenze drammaturgiche. L'Austria era troppo fuori strada per la povera Marguerite, né sarebbe stato opportuno far ritornare Riccardo in Inghilterra prima dei tripudi. Quindi, se Maometto non va alla montagna...

Per altri versi appare improbabile anche l'altra coppia, quella che coinvolge il carceriere. L'impianto è però consueto: Florestan, in comando al castello, ama la bella Laurette all'insaputa del padre. Ma perché il pubblico tolleri che abbia esito il concupimento consenziente di Laurette, ingenua ma di nobili natali, Florestan deve essere riconosciuto carceriere cortese, in buona fede, accondiscendente ai suggerimenti di Blondel e, soprattutto, stimato da Riccardo al punto da perdonarlo.

Accanto a improbabili coincidenze e buonismo spregiudicato, spicca la gratuità del passato di Williams, padre di Laurette e proprietario della casa che ospiterà Margherita. Anch'egli, come Riccardo e Blondel, è reduce dalla Terza Crociata; cavaliere di Riccardo, non a caso ha un nome (o cognome) anglofono, ma non si capisce come non riconosca Blondel, dal momento che entrambi erano nella stessa guarnigione inglese.

Il ruolo di Blondel non è quello di un semplice cantastorie, agisce da agente segreto in incognito. Probabilmente la trasformazione da giovinetto in vecchio bardo assolve all'inconveniente di non avere una controparte femminile, ma forse si lega anche alla lungimiranza del piano messo in atto. Non so dire se Blondel sia uno stratega da *intelligence* o sia trascinato dagli eventi. Il piano che architetta è complesso. Prima si finge cieco per ottenere informazioni da chiunque incontri, ma scopre soltanto la tresca fra il guardiano del castello (Florestan) e una fanciulla del posto (Laurette). Quindi s'intrufola nel castello, riconosce il suo re con lo stratagemma della canzone (Blondel canta per primo) ma, acciuffato dalle guardie, intorta Florestan: gli racconta di essere stato mandato da Laurette perché la possa incontrare nottetempo al ballo in casa di lei. Il ballo non esiste, e Blondel organizza un minuto dopo una festa proprio nella casa dove Williams ha accolto per quella notte la contessa di Fiandra. Presto vengono coinvolti anche Marguerite e Williams, entrambi desiderosi di salvare Riccardo. La contessa convince i suoi uomini a unirsi al popolo sobillato da Williams, e tutti assalteranno il castello quando il comandante l'avrà lasciato incustodito, proprio per recarsi al ballo.

C'è un po' di Robin Hood in quest'occupazione popolare del castello, e non è improbabile che scrivendo *Ivanhoe* Scott avesse in mente Grétry nel mettere in campo i ribelli di Sherwood che liberano Cedric e gli altri dalla fortezza di De Bracy. Non so invece quale possa essere stato lo spunto per Sedaine, dal momento che nel mito di Blondel non si fa parola di alcun assalto, ma non è chi non veda come la trovata sia azzeccatissima e anticipazione, affatto sconcertante, dell'imminente presa della Bastiglia. Ci ritornerò.

A destra, capolettera miniato della *chanson* attribuita a Thibaut de Navarre, *L'autre nuit en mon dormant*, presente nel celebre Chansonnier Cangé (© F-Pn, Fr. 846, f. 69v).

Pausa metodologica



Per fare il punto: *a*) la storia di Blondel era nota nel secondo Settecento tanto da indurre Sedaine e Grétry a scriverci un'opera; *b*) la più antica testimonianza di quella storia (o comunque di una storia molto simile) è il 'racconto dell'Anonimo remense', un manoscritto del Duecento; *c*) detto manoscritto anonimo fu riportato alla luce solo nell'Ottocento. Non ci vuole Sherlock Holmes per capire che, evidentemente, o quel manoscritto era già noto per altre vie, o la storia aveva origini diverse. Del resto, nell'arrovellarmi su questi temi non mi venivano in mente altre ipotesi, e *Wikipedia* non offriva soluzioni ai miei interrogativi.

Tentai di partire da Grétry, indagando sulle letture cui aveva attinto Sedaine per vedere cosa saltava fuori. Ma anche qui nessun risultato immediato. L'ipotesi di concentrarsi sulle numerose edizioni moderne dell'Anonimo remense mi sembrava più utile, almeno per scoprire eventuali ulteriori tradizioni della storia di Blondel. Pensavo sarebbe stata un'indagine facile, ma subito mi accorsi che mancavano studi recenti: l'unica citatissima edizione critica era vecchiotta, seconda metà dell'Ottocento. Mi lessi l'introduzione; niente, se non una gran quantità di riferimenti ad altre edizioncine precedenti. Avrei dovuto sciopparmele tutte? La sensazione che non ci fosse altra strada si faceva di giorno in giorno più pressante. In questi casi due sono le regole: non lasciarsi scoraggiare e, soprattutto, disdire impegni pregressi.

Va detto in tutta onestà che solo qualche anno fa questa ricerca avrebbe occupato settimane; oggi, sfruttando l'accesso diretto alle riproduzioni digitali messe in rete dalle grandi biblioteche (almeno dei libri fuori diritti), bastano poche notti insonni per mettere insieme il grosso delle informazioni.

Alla fine individuai cinque edizioni integrali dell'Anonimo remense, un'altra decina di citazioni parziali (solo in alcune c'era l'episodio di Blondel) e qualche decina di studi sul manoscritto fra cui una dozzina capaci di offrire informazioni di prima mano. E nella quantità di notizie saltò fuori anche un'apertura sulla pista settecentesca, non ancora una risposta precisa, ma un indizio molto molto succulento.

È difficile condividere la gioia dello studioso che dà risposte ai suoi dubbi: ogni volta ci si sente Champollion che scopre come leggere i geroglifici, Fleming con la penicillina, Poirot che guarda negli occhi colui che sa essere l'assassino. Spesso è già esaltante aver accertato che una strada non porta a nulla – le strade senza uscita, giacché meno frequentate sono meglio conservate e nascondono scorci imperdibili. Ma al di là degli indizi i problemi non erano ancora risolti.

Potere della musica



Il quadro, spesso detto *Tristano e Isotta*, s'intitola in realtà *Fine del canto* (© collezione privata) e ferma il corteggiamento che segue l'intrattenimento musicale (o anche la fine forzata dello stesso: il padre o il marito è alle spalle). Il soggetto, dipinto nei primi anni del Novecento da Edmund Blair Leighton (1852-1922), riprende la proverbiale 'altra' abilità dei trovatori raccontata in tanti romanzi medievali che ribadiscono l'ancestrale relazione fra musica e sesso. Il dettaglio abilissimo (forse coadiuvato da tecniche fotografiche?) permette uno studio organologico dell'arpa (Leighton collezionava antichi strumenti musicali) e nutre il linguaggio dei gesti: da un lato il corpo proteso di lui, col braccio che

attenta alle spalle della fanciulla, appare mosso più dal testosterone che dalla galanteria (una metafora lo strumento che svetta fra le gambe?); dall'altro le incertezze della fanciulla oscillano fra la difesa ritrosa che le impone il ruolo, rinchiusa nell'abbraccio del ginocchio, e la volontà di concedersi della testa morbidamente reclinata verso il giovane. Non a caso è raffigurato un trovatore, perché malgrado la fama equivoca, proprio l'alibi della musica permetteva loro, più facilmente che ad altri, di superare la cortina con cui la società antica proteggeva le fanciulle da marito; o, al caso, di penetrare le barriere di una fortezza protetta, come la prigioniera austriaca di re Riccardo.

Il racconto dell'Anonimo remense, seppur scritto negli anni Sessanta del Duecento, non è un *unicum*. Oggi si conoscono una quindicina di testimoni con quel testo: quale dovevo privilegiare? I manoscritti noti raccontano la stessa storia ma le stesure sono spesso diverse. Ad esempio: l'informazione per cui Riccardo aveva cresciuto un ragazzo poi diventato musicista è perlopiù trasmessa in questi termini:

Or avint que li rois avoit nourri un menestrel d'enfance qui avoit non Blondiaus	Ora accadde che il re aveva allevato fin da piccolo un menestrello chiamato Blondel
--	---

In altro manoscritto, il primo edito modernamente (*v. infra* p. 48), si legge:

Si avint qu'il avoit longuement tenu un menestrel qui nés estoit deviers Artois et avoit a non Blondiaus	Così accadde che da molto tempo aveva con se un menestrello nato dalle parti dell'Artois e chiamato Blondel
--	---

Se nel primo caso c'immaginiamo un ragazzo, da sempre al servizio di Riccardo, forse un trovatello che lo ha mosso a commozione, nel secondo, oltre a sapere che il musicista è originario dell'Artois, non siamo in grado di stabilirne l'età.

Copiare un testo significa generarne un altro nuovo, simile all'originale, ma con caratteristiche sue proprie. Le modifiche possono intervenire anche solo per distrazione, cattiva lettura («d'enfance», in due copie tarde, sarà letto «de France»), ma più spesso per intervento deliberato, dettato da ragioni diverse, di adeguamento dei contenuti, di gusto letterario, con finalità esplicative; tutti casi in cui è utile dare evidenza delle divergenze.

Ovvero: è veramente sufficiente rintracciare la redazione originale per avere un testo sicuro? Non sarà forse che le idee del copista, inserite anche surrettiziamente, proprio perché raccontano una storia appena un po' diversa, possono dare più informazioni della sola stesura originale? Soprattutto: che Blondel sia dell'Artois o un ragazzino devoto a re Riccardo, può influire sul modo con cui altri racconteranno quella stessa storia?

È il problema che tormenta da secoli la filologia. E dal momento che la scrittura trasmette la quasi totalità del sapere, almeno di quello lontano nel tempo, disinteressarsene non fa bene alla salute. Eppure molti credono ancora che la filologia sia disposta a registrare le varianti di un testo solo per stabilire quale sia la Stesura Originale, il Testo Definitivo. Se anche sopravvive un *côté* reazionario della disciplina che insiste a muoversi in questa direzione – segnatamente nella filologia musicale – i migliori filologi sanno commuoversi di fronte al mutare delle cose, e amano le differenze quale manifestazione di vitalità del mondo, della sua creatività.

Lo scopo non è ottenere un testo 'affidabile', né perpetrare la grigia liturgia accademica di edizioni illeggibili. La restituzione di un testo permette invece d'indigare le ragioni per cui il suo mutare nel tempo è l'unico modo per sopravvivere. E tutte le risposte che riuscirò a dare per spiegarne le trasformazioni sono la chiave per capire qualcosa del mondo che le ha prodotte, del mondo in cui vivo e delle sue strane regole. Di più: se devo descrivere un testo duecentesco, origine – come per l'Anonimo remense – di molte storie che circolano ancor oggi, dev'esser chiaro che anch'io ag-

giungerò un vagoncino al treno delle storie di Blondel. E pertanto – come sanno i filologi-che-si-commuovono – il mio ‘racconto’ interferirà con quelli che l’hanno preceduto, sarà un ulteriore tradimento, un’ulteriore corruzione, un ulteriore compromesso con il prodotto originale. In altre parole, l’unica boccata d’ossigeno che sono capace di offrire a una storia oggi dimenticata.

QUANDO SPIEGO cosa sia ‘filologia’ dico di solito che è quell’insieme di regole che non si riescono mai ad applicare. La provocazione ha lo scopo di eliminare l’idea che fare filologia sia una serie di atti meccanici tenuti in vita da una naturale predisposizione alla pignoleria. In genere i miei studenti pensano che un filologo sia un tipo strano, il che, tradotto, significa un ossessivo-compulsivo con regressioni masochistiche e qualche altra noiosissima eccentricità. Dal momento che a volte mi guardano in modo strano, mi sono chiesto se non sia il caso di cambiare abbigliamento.

Purtroppo, e forse è questo il problema, i filologi hanno troppo spesso abdicato all’idea di parlare a qualcun altro che non sia un filologo esso stesso e, per non rischiare che vi sia chi per sbaglio possa entrare nel club, hanno adottato un sistema di comunicazione incomprensibile e autoreferenziale. Il sistema diventa, nelle sue forme più sofisticate, vessatorio e punitivo, al punto che a volte viene il sospetto che l’artificio esibito voglia nascondere chissà quali sconcezze. In realtà, a parte l’elitarismo solitario, l’unico peccato della disciplina è considerare la restituzione di un testo scopo dell’indagine e non strumento di conoscenza.

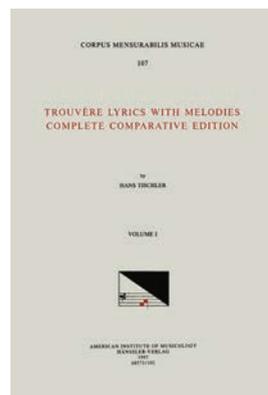
Cito un esempio che poi tornerà utile. Alla fine degli anni Novanta il meritorio American Institute of Musicology – fondato sul finire della Seconda guerra mondiale dal danaroso Armen Carapetyan (1908-1992), un armeno americano amante dell’Italia e della musica antica – aveva pubblicato, a cura di Hans Tischler (+2010), l’edizione critica dell’intera produzione trovierica, come ▶ n.107 della celeberrima collezione «Corpus mensurabilis musicae», detto fra gli amici CMM. Quella sezione ‘107’ comprendeva, da sola, 15 grossi tomi di almeno 400 pagine l’uno.

Visto che con il termine «mensurale» s’intende di solito la musica polifonica – così chiamata perché scritta con notazione ‘misurata’, ovvero capace di esprimere la durata delle note – avevo trovato almeno originale che la serie 107 pubblicasse musica *monodica* scritta con una notazione *prima* d’informazioni su ritmo e tempo.

I 15 volumi prodotti da Tischler – studioso appassionato di Mahler e Medioevo – hanno senz’altro un merito: dopo anni di prolungata attesa sono stati pubblicati. Offrono peraltro, come auspicato, un fondamentale repertorio bibliografico per ogni *chanson* in lingua d’*oil*. Sui criteri dell’edizione ho qualche riserva, a cominciare dalla ‘mensuralizzazione’ di una produzione che così trascritta appare profondamente snaturata (non che l’esecuzione non debba essere ritmata, ma forse l’ossequio alla moderna battuta non aiuta). Dove poi colgo in tutta la sua evidenza il fastidio dei miei studenti per la filologia è nell’estetica degli apparati (ma l’estetica è espressione di un pensiero). Le annotazioni relative al solo testo della prima strofa (taccio della musica) di una *chanson* attribuita a Riccardo Cuor di Leone, non temono di mostrarsi come segue:

Entra anche tu
nel magico mondo
della filologia

Frontespizio del primo volume di *Tropatorum septemtrionalum poemata cum suis melodis: Opera Omnia · Trouvère lyrics with melodies: Complete and comparative edition*, a cura di Hans Tischler, 15 voll., [Rome]: American Institute of Musicology, 1997 (Corpus mensurabilis musicae, 107).



st.1, lost ProvS: 1: // O--1:5 non ProvP,f--2:2-3 s'ensi com dolans CU, si (se ProvP) com hom
 dolans zaProvP,f--2:4 hors U--3:3 effors KNOX--3:4-5 d'en hom Provf--4:1-2 Pro a(s)
 zaProvP,f--4:3 d'amis CUzaProvP,f--4:6 om. CUzaProvP,f--5:1-3 an trahir er Provf--
 5:2 en CU--5:4-5 si par Provf--6:2 ces CU, s'ai ProvP

Apparato critico della prima strofa di *Ja nuns hors pris* di Riccardo Cuor di Leone, in Tischler 1997, XII, n. 1079.

E così per 9 strofe. Non è un codice di programmazione informatica (anche se molti credono che sia questa la 'scienza' delle *humanae litterae*). Qualunque cosa sia è un fallimento. Dirò, solo per i filologi che amano affrontare gli apparati più impervi, che l'ineffabile doppio trattino non unisce ma separa le informazioni; che il gruppo numerico con i due punti indica riga e parola, e che gli strani agglomerati di lettere (come «CUzaProvP,f») rimandano ai testimoni la cui separazione delle sigle richiede doti da enigmista (nello specifico: C, U, za, ProvP, Provf). Il tutto celebrato da un *font* tipografico che sputa su cinque secoli di arte della stampa (la doppia barra nella prima riga è un «ll» in corsivo).

L'idea che tutto ciò sia filologia convince i miei studenti dei loro pregiudizi e in generale fa danni, perché non offre nulla di utile se non l'accumulo bulimico delle varianti del testo e un'alternativa al *sudoku*. Che rapporto c'è fra manoscritto e manoscritto? Quali informazioni abbiamo sui testimoni? o sulle forme grafiche, sulla lingua, e in generale sul contesto in cui furono copiati? Per Tischler – ma non è l'unico – i manoscritti diventano meri supporti di una possibile stesura ('lezione' dicono i filologi) e non testimonianza dell'ambiente culturale che li ha prodotti.

Un testo non è l'inchiostro sulla pergamena, è chi lo recita o lo canta, è chi lo ascolta, è la sua sopravvivenza nel tempo, la vita di chi conosceva quel testo, le idee che ha generato, anche se tutto ciò che rimane oggi è solo inchiostro e pergamena (più o meno ripiegata a forma di libro).

Un testo è insomma prima di tutto le idee che genera. Persino la storia, quantunque sciagurata, di come i filologi hanno riportato alla luce un testo dice qualcosa su ciò che quel testo ha detto ad altri (oltre ad essere indicativo delle ossessioni dei filologi). Non disperiamo: un'edizione critica, anche la più triste, può contribuire a fare la storia delle idee: gli apparati di Tischler urlano l'insipienza di una modernità che sostituisce al vuoto culturale la violenza della burocrazia (potrebbe essere descritto allo stesso modo anche il fascismo).

Io amo la filologia, che è amore per il particolare («lì dove sta Dio», come diceva Flaubert all'amante Louise Colet, ben prima di Warburg, van der Rohe e molti altri), ed è amore per la diversità delle idee scaturite dal confronto – che è qualcosa di molto vicino alla migliore delle democrazie. La noia burocratica fa del male alla buona filologia perché dà ragione all'ostilità, negli ultimi anni crescente, che rivolgono alla critica testuale gli stessi dipartimenti di *Humanities*, ansiosi di equipararsi alla 'spendibilità' delle discipline scientifiche.



Due secoli di edizioni

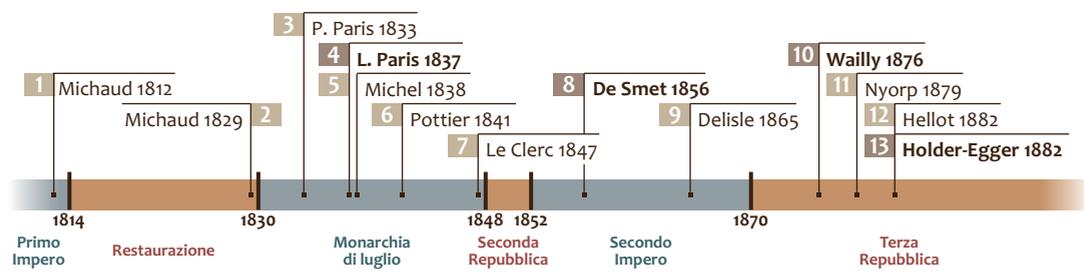
Sala di lettura – realizzata nel 1854 dall'architetto Henri Labrousse – dell'edificio Richelieu (sede storica) della Bibliothèque Nationale de France.

Per un confronto diretto con le fonti bisogna essere attrezzati. Seppur sono da preferire a qualunque 'intermediazione' (mi riferisco agli studi di chi fa ricerca) è tuttavia utile prenderle in mano solo a indagine avanzata. Se, come si dice, vediamo lontano perché siamo nani sulle spalle di giganti, è una follia lasciare il gigante in poltrona per correre come un disperato verso un orizzonte che a volte è impossibile raggiungere. Di più: se si crede di capire meglio il passato ignorando le sue interpretazioni, quali che siano, si è ingenui: il passato non esiste, o quantomeno non esiste più. Sono le sue interpretazioni – tutte insieme – a dargli forma.

Quindi, lasciata da parte la filologia dell'Anonimo remense – forse ancora da fare, o almeno da 'aggiornare' con altro spirito ermeneutico – rivolgere attenzione ai modi con cui quel testo con l'episodio di Blondel è stato indagato dall'inizio dell'Ottocento a oggi, molto ci dice di come le élites culturali filtrino le testimonianze storiche e le mettano a disposizione di storici, cronisti, curiosi. Se lo fanno.

Il proseguimento di questo capitolo, pur a volo d'uccello, non sarà facilissimo. Adotterò qualche strategia per offrire il quadro d'insieme, ma se i troppi nomi creeranno confusione non ci si senta come a un *cocktail* altoborghese con indosso il golfino sfatto della mamma. Nell'elencare tutte le restituzioni dell'Anonimo remense mi preme soprattutto ricordare quanto la filologia sia stata il punto di riferimento della cultura europea ottocentesca (e come tale chiave indispensabile per poter riscoprire il proprio passato); per mettere anche in evidenza quanto sia incerta e mai definitiva la restituzione di un testo, anche in ragione della quantità delle riedizioni. La filologia, da sempre giudicata emblema di rigore e verità, è in realtà disciplina soggetta a continui ripensamenti, profondamente legata a scelte individuali, condizionata comunque dalle mode del tempo... Per fortuna.

Come accennato, la riscoperta dell'Anonimo remense appartiene all'Ottocento che, oltre a quattro edizioni integrali (nello schema qui in basso i numeri più scuri 4 8 10 13) ha prodotto almeno un'altra decina di contributi di qualche interesse:



Può essere utile distinguere il percorso in quattro fasi, corrispondenti bene o male ai momenti forti della storia francese: più *naïf* la prima metà del secolo (Restaurazione e Monarchia di Luglio), dove tuttavia l'accumulo documentario porta alla luce una gran massa di fonti; più rigoroso il prosieguo (Secondo Impero, Terza Repubblica), dove l'entusiasmo positivista riesce a farsi perdonare l'elitarismo a tratti burocratico.

1 IL PRIMO CHE LESSE e utilizzò il racconto dell'Anonimo remense fu un personaggio curioso, persino sulfureo, ► Joseph-François Michaud (1767-1839), la cui *Storia delle crociate* segnò l'immaginario dell'intero Ottocento europeo. Borghese ma filomonarchico – scelta poco salutare negli anni della Rivoluzione – esordì come giornalista, poi, perseguitato e condannato a morte in contumacia (condanna decaduta con la fine del Diret-

Prima fase: Michaud

Le edizioni della *Histoire des croisades*

I-III edizione

La II e III edizione, di fatto ristampe, apparvero prima del 1822 in concomitanza della pubblicazione dilazionata dei nuovi tomi.

1812-22 *Histoire des croisades* · 5 tomi
Paris: L. G. Michaud,
1812 (I-II) · 1817 (III) · 1822 (IV-V)

1822 *Bibliographie des croisades* · 2 tomi
Paris: A. Boucher, 1822

IV edizione

Edizione ampiamente rinnovata: da 18 libri in 5 tomi si passa a 22 libri in 6.

1825-29 *Histoire des croisades* · 6 tomi
Paris: Michaud jeune, 1825-1829

1829 *Bibliothèque des croisades* · 4 tomi
Paris: A. Duclollet, 1829
– Rist. anastatica:
New York: AMS press, 1978

V edizione

1838 *Histoire des croisades*
Revue, corrigée et augmentée, d'après le voyage de l'auteur en Orient
Paris: J. Duclollet, 1838

VI edizione

1841 *Histoire des croisades*
6^{me} édition faite d'après les derniers travaux et les dernières intentions de l'auteur, et précédée d'une vie de Michaud, par M. Poujoulat
Paris: Furne, 1841

VII edizione

1849 *Histoire des croisades*
7^{me} éd. augm. d'un app. par J. Huillard-Bréholles
Paris: Furne, 1849

successive ristampe

1854-74 *Histoire des croisades*
Paris: Furne, 8¹1854 · 9¹1856 · 10¹1862 · 11¹1867 · 12¹1874

ultima edizione con incisioni

1877 *Histoire des croisades illustrée de 100 grandes compositions par Gustave Doré* · 2 voll. in folio
Paris: Furne, 1877

edizioni «abrégées»

1838 *Abrégée de l'histoire des croisades à l'usage de la jeunesse, par... Poujoulat*
Paris: Duclollet, 1838 · 2 tomi

1844 *Histoire des croisades, abrégée à l'usage de la jeunesse, par ... Poujoulat*
Paris: Didier, 1844

1853-92 *Histoire des croisades, abrégée à l'usage de la jeunesse, par ... Poujoulat*
Tours: A. Mame, 1853, 1867, 1873, 1876, 1882, 1886, 1892

edizione «populaire»

1869 *L'Histoire populaire et nationale des croisades*
Paris: Degorce-Cadot, 1869

edizioni moderne

1966-67 *Histoire des croisades* · 7 tomi
Paris: Éditions de Saint-Clair, 1966-68

1970 *Histoire des Croisades. Édition abrégée et présentée par Robert Delort*
Paris: R. Laffont, 1970

1995 *Histoire des Croisades. Éd. abrégée. Textes établis par J. J. F. Poujoulat*
Paris: J. de Bonnot, 1995

traduzioni italiane

— *Storia delle crociate* · Recata in lingua italiana ... del cav. Luigi Rossi

1819-26 Milano: Società Tip. de' Classici Italiani «a spese del ragioniere Giovanni Resnati», 1819-1826 [9 tomi]

1830 Firenze: per V. Batelli e figli, 1830 [6 tomi]

1831-32 Napoli: R. Marotta e Vanspandoch, 1831-1832 [12 tomi]

1844 Venezia: Tommaso Fontana «sopra la sesta edizione francese», 1844 [4 tomi]

— *Storia delle crociate ... adorna di cento grandi composizioni di Gustavo Doré*

1878... Milano: Sonzogno, 1878, 1884, 1888, 1894, 1898, 1905, 1909, 1933, 1941

1977 Milano: Sonzogno, 1977 [pref. Luigi Malerba]

1978 Milano: Domus, 1978 [3 tomi, pref. Roberto Gervaso]

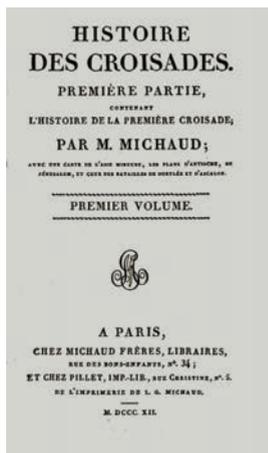
1988 Torino: Messaggerie Pontremolesi, 1988 [pref. Sergio Noja]

1999 Milano: Biblioteca universale Rizzoli, 1999 [2 tomi, pref. Luigi Malerba]



Uno dei rari ritratti di Michaud pubblicato in Abel Hugo, *France pittoresque* (Paris 1835, I, p. 123), la nota biografica lo dice «homme d'esprit, poète élégant, historien judicieux».

Primo volume dell'*Histoire des croisades* di Michaud.



torio), pensò bene di dedicarsi all'editoria. Non un ripiego: fra il 1811 e il 1833 pubblicherà, col fratello, la monumentale *Biographie universelle* in 55 tomi (cui si aggiungeranno, postumi, altri 30 volumi di supplemento), dedicandosi parallelamente alla sua opera più fortunata, la *Histoire des croisades*, la cui vicenda editoriale è travolgente (v. ► scheda a fianco). Apparsa una prima volta in 5 volumi più 2 di *Bibliographie* (1812-1822), fu più volte ristampata. La «quarta edizione» (1825-1829), interamente ripensata, apparve in 6 volumi più 5 di fonti (intitolati *Bibliothèque des croisades*). La prima edizione postuma (1841), detta «sesta», uscì a cura di Jean-Joseph-François Poujoulat che nel 1838 aveva stampato l'immancabile versione «abrégée à l'usage de la jeunesse», segno dell'incontestato successo editoriale del libro. Altre ristampe apparvero in seguito: l'ultima, quella del 1877, in due grandi volumi *in folio*, fu affiancata da 100 incisioni di Gustave Doré, oggi sul mercato antiquario a un migliaio di euro.

Non deve stupire se proprio nell'► *Histoire des croisades* si menziona per la prima volta il testo dell'Anonimo remense, segnatamente in riferimento all'episodio di Blondel. L'antipatia per la rivoluzione aveva indirizzato Michaud, diversamente da altri intellettuali, all'assidua frequentazione degli archivi accademici. L'interesse per le crociate scaturiva direttamente dagli elitarismi esoterici di stampo massonico che collocavano in Medio Oriente il luogo del sapere misterico. La fortuna popolare del soggetto crociato – presagita da Michaud – si deve invece al fascino della magia (che usava la cavalleria di tradizione celtica con una punta di polemica anticattolica), nonché al gusto per l'esoterismo dei popoli lontani, soprattutto orientali, per consolarsi delle meschinerie d'Occidente.

L'unica grande storia delle crociate che precede Michaud appartiene a un'altra epoca, quella del colonialismo intellettuale gesuita. Come Kircher aveva investigato i geroglifici in pieno Seicento, così Louis Maimbourg (1610-1686), quasi dimostrazione dei successi del proselitismo, nel 1675 fece uscire a Parigi l'*Histoire des croisades pour la délivrance de la Terre Sainte*, presto tradotta in italiano e in inglese. È solo nel Settecento inoltrato che, a partire dagli interessi etnografici di Voltaire (1751), si produrranno alcuni studi di stampo filosofico (DIDEROT 1755, BURY 1775, MAILLY 1780, HEEREN 1808). Il taglio documentario di Michaud segna però uno spartiacque e, in anticipo sui tempi, aprirà una nuova epoca.

Va detto che Michaud è un *outsider*. Lo era politicamente ma lo rimane come storico, soprattutto dopo il successo 'popolare'. E probabilmente si deve proprio al suo essere estraneo agli schemi accademici l'attenzione rivolta all'Anonimo remense, un testo che apparirà sempre sospetto perché non interamente storico, non interamente letterario.

Michaud evoca la storia di Blondel nel II tomo della prima edizione (1812), più o meno nei termini con cui era conosciuta fin dal Settecento:

Nessuno in Europa sapeva che fine aveva fatto re Riccardo, quando un gentiluomo d'Arras, chiamato Blondel, si mise alla ricerca del suo signore e percorse la Germania con abito e lira da menestrello. Arrivato in un castello dov'era tenuto prigioniero un personaggio illustre, come gli fu detto, Blondel si mise a cantare la prima strofa di una canzone che aveva composto insieme a re Riccardo. Dall'alto di una torre una voce gli rispose cantando la seconda strofa.

Allora il fedele trovatore ritornò in Inghilterra annunciando che aveva scoperto dov'era stato rinchiuso re Riccardo. [II, p. 445]

A testimonianza dell'episodio Michaud pone in nota un rimando alle pp. 525-526 dove, in appendice, è trascritto l'intero episodio dal ms. «de la Sorbonne, n. 454» (detto 'cod. E', v. *infra* p. 48). Tuttavia se Arras è forse dedotta sulla base del riferimento all'Artois (nell'esempio che ho citato precedentemente, p. 33), l'affermazione per cui Blondel intona per primo la canzone è invece in contrasto con la fonte riprodotta, dove è re Riccardo che, riconosciuto Blondel, si rivela cantando.

Michaud sembra considerare le pagine su Blondel un testo a sé e non parte di un stesura più ampia, tant'è che nella *Bibliographie* pubblicherà altri frammenti dal medesimo manoscritto senza ricondurli espressamente al racconto dell'Anonimo remense (v. PARIS 1837, p. IX).

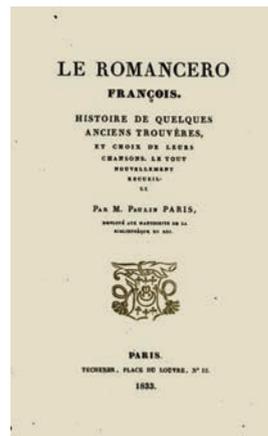
2 Non finisce qui. A partire dalla quarta edizione della sua *Histoire* (1825) il capitolo trascritto, non più in appendice, è sintetizzato in una lunga nota a piè pagina (II, pp. 530-531), dove la contraddizione con la sezione a testo (immutata) è ancora più evidente: l'episodio narrato concede a Blondel l'iniziativa del canto, la testimonianza in calce a Riccardo.

Sempre nella nota appare, quasi aggiunto all'ultimo momento, un rimando alla recente *History of the Crusades* (1820) di Charles Mills dov'è citato il testo della canzone cantata da Riccardo e Blondel (p. 391 del II tomo). Mills, in effetti, nella sua storia delle crociate (non fortunata come quella di Michaud) riproduce una *chanson* tratta dalla celeberrima *History of music* (1776-1789) di Charles Burney e rimanda, per l'episodio di Blondel, alle storie letterarie di Claude Fauchet (1581) e Thomas Warton (1774). È probabilmente una traccia preziosa per ricostruire l'altra tradizione, quella settecentesca, che concede a Blondel di cantare la prima strofa. Seguirò questa pista più avanti.

Finalmente, nel III tomo della *Bibliothèque* (1829, pp. 339-345) di Michaud, il racconto dell'Anonimo remense (sempre in riferimento all'unico manoscritto noto) è descritto nella sua integrità, riproducendo numerosi passi e attribuendogli la dignità di cronaca storica, seppur integrata da racconti.

È vero, la voracità di Michaud non discerne l'invenzione dalla testimonianza, ma è forse questo approccio a favorire il successo di pubblico. La Francia della Restaurazione si compiace della monumentalità della sua opera malgrado le riserve degli intellettuali (invidiosi soprattutto del successo editoriale). L'accumulo documentario, apparente passo indietro rispetto al rigore critico degli eruditi settecenteschi, nel trasformare le fonti archivistiche in 'scigno dei segreti', caratterizzerà i successivi indirizzi della ricerca accademica, da questo momento concentrata intensivamente sulla restituzione dei testi antichi.

L'Anonimo remense, portato alla luce da Michaud, comincia a incuriosire le istituzioni ufficiali. Il *gotha* della cultura filologica di Francia era il Dipartimento dei Manoscritti della Biblioteca Nazionale (Cabinet des Manuscrits). Oggi la Bibliothèque Nationale è solo una delle sedi del sapere francese, celebrato anche esteriormente dai quaranta piani dei suoi quat-



Le romancero françois (Paris 1833), una delle prime sillogi di poesie trovieriche pubblicata dal filologo Paulin Paris.

Seconda fase:
l'appropriazione
istituzionale

tro grattaceli ‘a libro’ (il nuovo monumentale edificio voluto da François Mitterrand e inaugurato nel 1996), ma nell’Ottocento la Bibliothèque era indiscutibilmente il cuore delle scienze umane, e il Cabinet la sua mente. Léopold Delisle (1826-1910), dal 1874 direttore della Bibliothèque, scriverà nel v tomo del suo *Cabinet des manuscrits* (1898):

raccontare la formazione del Dipartimento dei Manoscritti della Biblioteca Imperiale [oggi Nazionale] è quasi come fare la storia culturale di Parigi e dei suoi intellettuali [p. vii]

Il dipartimento era stato fondato nel 1720 quando la biblioteca prese sede a Palais Mazarin in rue de Richelieu.

3 Lo storico medievista Paulin Paris (1800-1881), neo-assunto presso il Dipartimento dei Manoscritti, nel 1833 pubblica il ► *Romancero français* – sottotitolo: «storia di alcuni trovieri antichi e scelta delle loro canzoni». In nota ad alcuni versi di Pietro di Bretagna, detto Mauclerc (1190-1250), Paris cita un passo dell’Anonimo remense chiamando il manoscritto «Chronique de Reims» e fingendo d’ignorare i precedenti di Michaud:

Lo diciamo *Chronique de Reims* perché i minuti dettagli che si leggono in questo curioso testimone, relativi all’amministrazione [«échevinage»] di Reims, all’incoronazione dei re e ai guai dell’arcivescovo Henri de Braine con la borghesia, non potrebbero ritrovarsi che presso uno storico della diocesi o della stessa città di Reims. [p. 145]

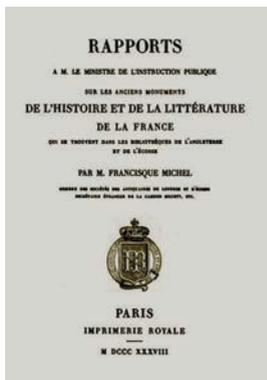
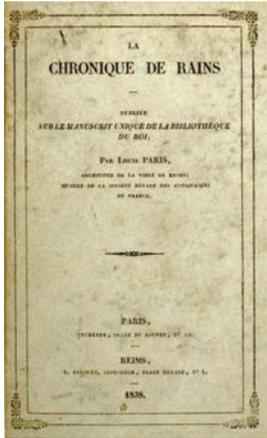
Come celebrata da Rossini nel *Viaggio a Reims* (1825), effettivamente la città accoglieva da tempo immemore il rito dell’incoronazione, e l’arcivescovo Henri de Braine, o Henri de Dreux, duca di Reims, nel 1233 dovette fronteggiare una rivolta cittadina che si opponeva a tassazioni esose. Dell’episodio si parla nel testo, ma chiamarla «cronaca di Reims» appare improprio, perché lo scritto non è una storia locale.

4 Il fratello di Paulin, Louis (1802-1887), archivista a Reims, non ha difficoltà a pubblicarne la prima edizione integrale come ► *Chronique de Rains* (1837), accogliendo la forma arcaica del nome, adottata, per esempio, nel patronimico di Robert de Rains La Chievre, oscuro troviero forse citato nelle prime righe del *Roman de Renart* (risposta medievale alle favole di Esopo), dove è detto autore di una storia di Tristano «qui La Chievre fist» [«che fece La Chievre»], purtroppo perduta.

Benché l’edizione sia esemplata sull’unico manoscritto all’epoca conosciuto (il solito cod. E), Louis Paris rivela, in calce alla prefazione, che il collega Francisque Michel (1808-1887), corrispondente del Dipartimento dei Manoscritti, ne ha individuato un’altra copia presso la British Library.

5 Michel era il filologo-prodigio che pochi mesi prima, a soli 24 anni, aveva ritrovato alla Bodleian Library di Oxford il più antico testimone della *Chanson de Roland*. Quasi in contemporanea all’edizione di Paris, Michel pubblica i suoi ► *Rapports ... sur les anciens monuments de l’histoire et de la littérature de la France* (Paris 1838). Qui alle pp. 100-105, dopo aver descritto il codice Additional 7103 (poi detto cod. F), viene riportato proprio il passo relativo a Blondel, anche questa volta ignorando che il medesimo era già stato edito 16 anni prima da Michaud. Il confronto fra le due edizioni mette in luce numerose differenze, fra cui l’omissione del riferimento ad Arras.

La prima edizione integrale dell’Anonimo remense, pubblicata da Louis Paris come *Chronique de Rains* (Paris 1837). In basso il *Rapport* (1838) di Francisque Michel sui codici francesi nelle biblioteche inglesi.



6 Dopo l'individuazione dei manoscritti di Parigi e Londra, André Pottier (1799-1867), conservatore della Biblioteca municipale di Rouen, trova fra le sue carte una «cronaca francese» con l'annotazione:

Cest livre a fait faire et escrire Domp Jehan de Brametot, abbé de Saint-Wandrille, par frère Jehan Raveneau, religieux de la dite abbaye et prieur de Marcoussis, l'an M IIIIC LXVII

Don Jean de Brametot, abate di Saint-Wandrille [de Fontanelle], ha fatto compilare questo libro a fra' Jean Raveneau, religioso della detta abbazia e priore di Marcoussis, l'anno 1467.

L'abbazia di Saint-Wandrille, fondata nel VII secolo, a 30 km da Rouen, è l'unico monastero gotico della Normandia. Brametot ne fu il sessantesimo abate fra il 1444 e il 1483. Il priorato di Marcoussis dipendeva dall'abbazia e si stava riprendendo dalla rovina subita durante la guerra dei Cent'anni (non trovo informazioni su Jean Raveneau). La redazione quattrocentesca si lega agli scopi del codice, una sorta di storia universale di Francia dove nei quasi 200 fogli sono raccolte le compilazioni più diverse e l'Anonimo remense, scorciato, occupa non più di una ventina di fogli (ff. 157-178). È il ms. oggi catalogato '1146 (Y.56)', che diventerà il cod. I.

Ignorando che almeno 4 anni prima era stata stampata da Louis Paris un'edizione di quello stesso testo e che l'episodio di Blondel era apparso già due volte, Pottier pubblica sulla «Revue di Rouen», di cui era direttore, un ampio stralcio relativo agli ultimi anni di Riccardo d'Inghilterra intitolandolo ► *Chronique abrégée du roi Richard Coeur-de-Lion, depuis son retour de Palestine jusqu'à sa mort* (1841). Benché il contributo riappaia l'anno successivo in una raccolta di suoi scritti (*Revue rétrospective normande*), nessuno sembra far tesoro di questa pubblicazione: contrappasso alla disinformazione di Pottier? Il manoscritto lì descritto dovrà attendere quarant'anni per essere riscoperto, malgrado nel frattempo fossero apparse altre tre edizioni dell'Anonimo remense.

Il quartiere più *bohémien* di Parigi prende il nome dalla più antica chiesa della città, Saint-Germain-des-Prés (VI sec.). In realtà il celebre campanile è solo del XII secolo e il resto è anche più recente. La chiesa antica non esiste più perché distrutta dai normanni prima che fosse riconosciuto loro un territorio di giurisdizione autonoma (l'attuale Normandia). In questa chiesa D'Artagnan incontrava Milady, e nei caffè vicini, in tempi più recenti, oziavano gli intellettuali più alla moda, da Voltaire alla *Beat generation*. L'abbazia della chiesa accoglie, fin dal Seicento, la Congregazione benedettina di San Mauro da sempre dedicata alla ricerca erudita. Il *De re diplomatica* di Jean Mabillon (1632-1707), il più famoso fra gli studiosi maurini, è stato considerato da Marc Bloch fondamento della moderna ricerca paleografica. La congregazione raccoglieva il più importante fondo di manoscritti dopo quello reale. Con l'esproprio della Rivoluzione, il fondo di Saint Germain verrà a costituire una delle quattro porzioni degli immensi *Fonds Français* della Bibliothèque Nationale.

7 *L'Historie littéraire*, uno dei più importanti monumenti documentari di Francia – pubblicato ancor oggi – fu ideato nel 1733 e curato per trent'anni dai maurini, monaci benedettini. Le pubblicazioni della collana furono riprese con la Restaurazione (1814) a cura dell'Accademia archeo-

La *Chronique* di Potter, edizione di quello che sarà chiamato cod. I, rimane ignorata dalla critica fino alla pubblicazione di Wailly (1876).



Il contributo dei maurini

A fianco, la seconda edizione integrale dell'Anonimo remense (1856).



Il tomo XXI della monumentale *Histoire littéraire de la France* in cui compare il primo studio sul récit dell'Anonimo remense.

Terza fase: le basi per l'edizione critica

logica di Francia, detta «des inscriptions et belles-lettres». Nel 1834 fu nominato direttore della collana Victor Le Clerc (1789-1865) che nel ► XXI volume dell'*Histoire* (1847) dedicava un breve contributo alla «Chronique française dit de Rains». Qui si citano gli studi precedenti ad esclusione di Pottier e si tace il nome di Michaud. Le Clerc attribuisce il testo anonimo a

un troviere o un giullare sempre attento a tenere viva l'attenzione del suo pubblico con racconti meravigliosi o tragiche catastrofi. [p. 712]

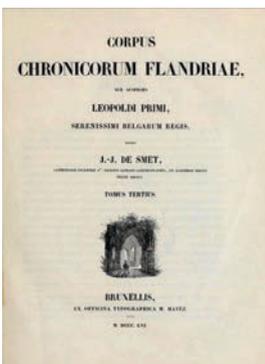
Non so se essere d'accordo con questa tesi, il testo è troppo 'storico' per voler essere d'intrattenimento, ma forse Le Clerc rimane condizionato dalla presenza ingombrante dell'episodio celebre di Blondel, e forse sconta il pregiudizio ottocentesco che ritiene un 'cantastorie' qualunque autore medievale che non scriva in latino.

Nel ricordare la storia di Riccardo prigioniero s'ipotizza, come era già nella nota di Michaud, che questo testo sia la fonte per il racconto cinquecentesco di Fauchet, tacendo le differenze fra i due racconti. Si cita però un articolo apparso sul XX volume dell'*Historie littéraire* (1820) che parla di Blondel a prescindere dall'Anonimo remense. Altri indizi a una storia precedente che, come detto, ci sarà modo di riprendere.

Dopo la breve esperienza della Seconda repubblica, il colpo di stato di Napoleone III piegò più gli entusiasmi che le teste repubblicane. La terza fase della restituzione dell'Anonimo remense (e più in generale delle tappe della storiografia ottocentesca) è ambivalente, come lo sono le sorti del Secondo impero: dapprincipio protezionista e un po' arrogante, poi – dopo il sostegno (anticattolico) all'unità d'Italia e la ristrutturazione persino esibita della capitale laica dell'Impero – ansioso di porre le basi per il grande *exploit* della critica positivista.

8 Nel 1856 appare la seconda edizione integrale del testo dell'Anonimo nelle pagine del ► *Corpus chronicorum Flandriae* (III, p. 575-687). L'edizione di Joseph-Jean De Smet (1794-1877) porta alla luce l'esistenza di un quarto testimone (oggi detto D) della Bibliothèque Royale di Bruxelles (si tace la segnatura), tuttavia De Smet poco aggiunge alla precedente edizione, dalla quale prende invece le distanze fin dal titolo, ora diventato «Chronique de Flandre et des croisades» in ragione della collocazione del manoscritto.

In quegli stessi anni il giovane Delisle, per ordine del direttore della Bibliothèque Nationale (Jules Taschereau, 1801-1874), affiancava il collega Natalis de Wailly (1805-1886) nel riordino di tutti i fondi manoscritti, che dovevano essere organizzati secondo la lingua e rinumerati progressivamente. I 33264 manoscritti 'francesi', il *corpus* più numeroso, verranno a costituire una serie chiusa (i successivi ingressi diventeranno 'Nuove acquisizioni') descritta, fra il 1868 e il 1902, nei 13 tomi del *Catalogue général des manuscrits français* (CGMF):



mss. 1-6170	5 tomi	<i>Catalogue des manuscrits français</i> (fondo originario)
6171-15369	3 tomi	CGMF · <i>Supplément</i> (mss. acquisiti più di recente)
15370-20064	2 tomi	CGMF · <i>Saint-Germain-des-Prés</i> (i mss. del monastero)
20065-33264	3 tomi	CGMMF · <i>Petits fonds</i> (fondi minori)

Delisle giunge ad essere curatore di una importante pubblicazione francese, nata anch'essa sotto l'egida dei maurini nel 1738 per iniziativa di don Martin Bouquet (1685-1757). Sono i *Rerum Gallicarum et Franciscarum scriptores*, ovvero la *Recueil des historiens des Gaules et de la France*. Nel 1786 la serie s'interruppe con il XIX volume, per riprendere faticosamente a metà Ottocento (fra il 1844 e il 1865 uscirono i tomi XX-XXII). Negli anni in cui appariva il catalogo del 'Fondo francese', Delisle assunse la direzione dei *Recueil* e, ristampata la serie settecentesca (1869-1880), proseguirà con i volumi XXIII (1894) e XXIV (1904).

9 Nel tomo ► XXII del *Recueil* (1865) Delisle pubblica la parte conclusiva (dal § 330) dell'Anonimo remense, quindi senza l'episodio di Blondel. Si tratta di meno di un terzo del testo originale, ma l'edizione, pur partendo dal ms. E, quello edito da Paris (1837), tiene in considerazione anche

Il codice B: e se Adenet le Roi fosse l'Anonimo?

Il codice B mi ha incuriosito a lungo: non ne ho tratto granché da tanto studio, se non la soddisfazione di aver dato risposta a qualche dubbio. Wailly, oltre a collocarlo a **Rouen**, ma senza indicarne la segnatura, diceva soltanto che «Paul Meyer m'a signalé l'existence». L'ipotesi che potesse essere quello parzialmente editato da Pottier nel '41 si risolse in fretta perché due studi del 1882, identificavano il ms. di Wailly con O.53 e quello di Pottier con Y.56 (v. *infra* p. 48 per l'uso delle segnature antiche e moderne).

In quegli anni si stava approntando il *Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France*, e il primo volume, uscito nel 1886, era dedicato a Rouen. La scheda del cod. O.53 (1142 secondo la nuova numerazione) lo diceva «Chronique de Godefroy de Bouillon et Roman de Berthe, par **Adenet le Roi**», ovvero: 'Cronaca di Goffredo di Buglione e Romanzo di Berta di Adenet le Roi'; ms. del XIV sec. Che c'entrava con l'Anonimo remense? Adenet (o Adam) era un autore duecentesco di *chansons de geste*, ed era detto 'le Roi' perché considerato 're dei menestrelli', in fondo aveva tutte le carte in regola per dare un nome all'Anonimo remense (d'accordo la sua origine era brabantina, ma poteva aver vissuto a Reims).

L'altra cosa che mi incuriosiva era il riferimento a **Paul Meyer** (1840-1917). Non sapevo molto di lui, ma lo associavo a **Gaston Raynaud** (1850-1911) che, pur meno noto di Meyer, mi era familiare. Raynaud, anche lui paleografo del Dipartimento Manoscritti della Bibliothèque Nationale, aveva pubblicato nel 1884 il catalogo di tutte le *chansons* trovieriche (poi aggiornato da Spanke nel 1955); opera fondamentale al punto che ancor oggi la numerazione del repertorio è preceduto da 'R', un po' come i numeri delle opere di Mozart sono preceduti da 'K' (catalogo Koechler).

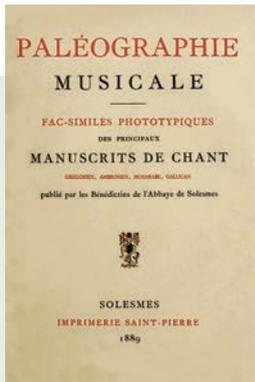
Meyer e Raynaud avevano pubblicato uno dei primi facsimili in scala di grigi. Nel 1868 la Sacred Harmonic Society di Londra aveva finanziato il facsimile del *Messiah* di Handel, ma si trattava di una stampa cosiddetta *line-cut* dove la bicromia era a colore pieno. Vent'anni dopo (1889) venne stampato il primo volume di una delle più prestigiose collane musicali in facsimile, la *Paléographie musicale*, promossa dalla Congregazione benedettina di Solesmes – dopo le soppressioni ecclesiastiche della Rivoluzione, Solesmes riempì il vuoto di Saint-Germain concentrandosi sullo studio della liturgia (del resto l'erudizione laica, storica e filologica, era ampiamente amministrata dagli istituti nazionali di cultura).

Lo Chansonier di Saint-Germain, il più antico e fra i più importanti canzonieri medievali – dove peraltro si rintracciano una quindicina di *chansons* attribuite a Blondel – fu pubblicato in facsimile da Meyer e Raynaud nel 1892. Il procedimento di stampa adottato è quello della **fototipia**: una gelatina distesa su lastra, capace di trattenere l'inchiostro proporzionalmente alla quantità di luce cui era sottoposta (l'emulsione veniva coperta dal negativo fotografico prima di essere illuminata); una volta solidificata, la gelatina diventava la matrice a contatto. Dopo un numero limitato d'impressioni (meno di 500) l'immagine perde nettezza e non può più essere più usata ma, preferibilmente alla stampa in *offset* introdotta negli anni Settanta, non presenta retinature. Oggi si usa solo per stampe artistiche.

Se il cod. B era stato redatto dal 're dei menestrelli' e Wailly l'aveva conosciuto per merito di Meyer, studioso di trovieri, forse era il caso di studiarlo un po' più da vicino. Wailly non ne offriva una descrizione (sospetto che si sia accontentato di un elenco di varianti), né sembra lo abbia fatto alcuno

i codd. D (basandosi sull'edizione DE SMET 1856) ed F (quella descritta da MICHEL 1838). Di quest'ultimo Delisle fa fare a Louis Blancard (1831-1902), giovane paleografo poi apprezzato come numismatico, una copia diplomatica con annotazioni relative alle varianti di un altro manoscritto londinese, l'Add. 11753, che poi sarà detto 'cod. A'. Si tratta del quinto codice portato alla luce, probabilmente il più importante, cui tuttavia Delisle non dà alcun ruolo privilegiato.

Delisle usa inoltre un altro manoscritto, chiamato *Chronique de Flandre*, all'epoca numerato 8380, che interpola passi dell'Anonimo remense. Si tratta in effetti del ms. Fr. 2799 già edito nel 1562 da Denis Sauvage, storico del re di Francia Enrico II. Il codice si rivelerà preziosissimo per meglio capire la fortuna dell'episodio di Blondel.



Il primo volume della *Paléographie musicale*, l'esordio dei facsimili musicali in scala di grigi (1889).

dei numerosi studiosi che ad oggi si sono occupati dell'Anonimo remense.

Magie di Google, ho scovato una lunga descrizione in uno studio che fra il 1951 e il 1971 Albert Henry aveva dedicato ad Adenet le Roi. Nel primo dei 6 tomi (pp. 123-126) si conferma la compresenza nel cod. B dei due testi (la 'Cronaca di Goffredo' e il 'Romanzo di Berta'), ma si precisa subito che la *Chronique* (ff. 1-84) altro non è che il testo dell'Anonimo remense. Sebbene la redazione sia del Trecento, la rilegatura è moderna. Una mano più tarda, collocabile fra la fine del Quattrocento e l'inizio del secolo successivo, annota in calce alla *Chronique* (f. 84r): «Questo libro è di Jehan Poinsoit, tesoriere, abitante a Bar-sur-Aube. Chi lo ritrovasse glielo renda». Sempre con Google è possibile individuare un Jehan Poinsoit in questi anni procuratore generale del balivato d'Amont, la regione a nord della Franca Contea, informazione che poco si riesce a legare a Bar-sur-Aube nello Champagne, la regione di Reims.

Perché l'Anonimo remense sia stato rilegato nel Settecento con il *Roman de Berthe* di Adenet, non è chiaro. Un'altra mano, coeva, annota sul foglio di guardia:

Roman de Godefroy de Bouillon | dans ce même Volume | Roman de pepin et de Berthe | sa femme en rime, paroît le | même que celuy de la bibliotheque | du Roy cité par le p. montfaucon tom 2 | p. 789

Ovvero:

Romanzo di Goffredo di Buglione.

Nello stesso volume: Romanzo di Pipino e Berta sua moglie, in rima. Sembra lo stesso della Biblioteca Reale citato dal padre Montfaucon a p. 789 del tomo secondo.

Il benedettino **Bernard de Montfaucon** (1655-1741) aveva pubblicato nel 1739 un catalogo di manoscritti di varie biblioteche intitolato *Bibliotheca bibliothecarum manuscriptorum nova*, dove appunto a p. 789 (II tomo), si legge:

[sezione: *Bibliotheca regia Parisiensis In folio mediocri*]

7188. Histoire de Pepin & de Berthe sa femme en rime.

7188². Histoire de Godefroy de Bouillon.

Se il cod. B di Rouen fosse relazionabile con il ms. 7188 (oggi **Fr. 778-779**) avremmo un'altra copia dell'Anonimo remense. Purtroppo, sebbene la titolazione proposta da Montfaucon appaia identica a quella del cod. B, la descrizione dei mss. parigini non offre appigli per ritenere si tratti dello stesso testo. Se il primo codice (Fr. 778, XIV sec.) accoglie in effetti la storia di «Berthe aus gran piés» di Adenet (ma con altri testi aggiunti), il secondo (Fr. 779, XIII sec.) è una «Histoire de la Guerre sainte» tratta dall'*Historia rerum* di Guglielmo di Tiro (ca 1130-1186) dove si parla in effetti di Goffredo di Buglione.

Svanita la speranza di ritrovare un nuovo manoscritto dell'Anonimo remense, resta con pochi argomenti l'ipotesi di poter identificare l'Anonimo con Adenet: l'annotazione indicava la paternità solo del *Roman*. Il perché i due testi siano stati uniti – uno in prosa, l'altro in versi; uno di storia duecentesca, l'altro carolingia – al momento non trova risposta.

La Parigi imperiale di Napoleone III che apre i grandi *boulevards* avveniristici di Haussmann e crea l'immagine della Parigi di oggi, fu di fatto incapace di gestire il divario sociale che si andava creando fra la ricchezza ottenuta dalla politica coloniale e la povertà della manodopera operaia immigrata in città. Il sogno – esteriore ed elitario come i *monumenta* editoriali che per tutto il secolo si pubblicano e ripubblicano senza sosta – si rompe con la guerra lampo franco-prussiana (1870) che, se offre a Bismarck poco più di una rivalse morale sui francesi, dà però la stura ai tre mesi della Comune di Parigi (1871): tutti coloro che avevano qualcosa da rivendicare, con la violenza che contraddistingue l'aspirazione, si accordarono per una traballante repubblica sociale che, con qualche aggiustamento e rivisitazione, porrà le basi della Terza repubblica (i cui primi quarant'anni, quasi fosse una bella signora, hanno alimentato tante speranze e ideali poi delusi).

10 Le due pubblicazioni che a distanza di pochi mesi produce Natalis de Wailly, il collaboratore più anziano di Delisle, sono la chiave di volta dell'intera storia editoriale dell'Anonimo remense. Si tratta da un lato di un articolo di oltre 50 pagine apparso sul periodico ► «Notices et extraits des manuscrits» (1876) che descrive i 6 manoscritti fino a quel momento noti; dall'altro l'edizione del testo, pubblicato come ► *Récit d'un ménestrel de Reims* e preceduto da 36 pagine storico-critiche dove si sintetizza, ma neanche tanto, l'articolo pubblicato su «Notices».

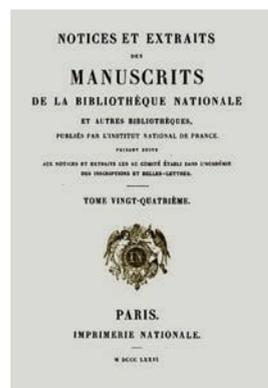
Che ora il testo sia detto *récit*, 'racconto', è certamente un passo avanti, ma che l'Anonimo sia identificato con un menestrello, come voleva Le Clerc (che lo dice d'«un troviere o un giullare»), sembra un po' una forzatura.

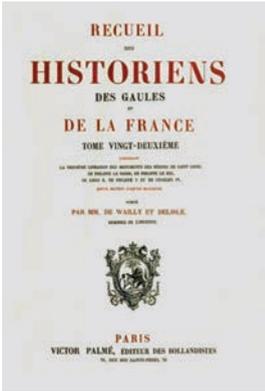
Non so dire se vi fosse rivalità fra Wailly e Delisle. Nel necrologio di quest'ultimo apparso sull'«English Historical Review» (1911, vol. 101), Edward Maunde Thompson (1840-1929) – già direttore della biblioteca del British Museum (oggi British Library) – scrive che i due erano amici, al punto che Wailly fece conoscere al collega più giovane colei che sarebbe diventata sua moglie. E Delisle, nella prefazione al v tomo del *Catalogue des manuscrits français* (1902), ha parole di elogio per il filologo scomparso da oltre 15 anni. Fatto sta che Wailly cita il lavoro di Delisle del 1865 sbrigativamente (solo nell'articolo) ed evita di nominarne l'autore. Nell'edizione, il cui *imprimatur* è firmato da Delisle a nome della Società storica di Francia, Wailly si limita a ricordare il suo «savant ami» in nota (pp. XIV e XV) per informazioni bibliografiche. Per due colleghi a così stretto contatto pubblicare sullo stesso argomento è insolito. Da molti accademici potrebbe essere visto come invasione di campo. Ma forse i due, al contrario, erano sinceramente felici di scambiarsi informazioni.

La siglatura dei sei manoscritti utilizzati da Wailly per la sua edizione, da A a F, è quella utilizzata tutt'oggi. Il cod. A – quello che nel 1863 Blancard aveva studiato per Delisle – è giudicato il più affidabile e testo base per l'edizione. Non accontentandosi delle sole varianti, Wailly aveva chiesto al ventiduenne Julien Havet, promettente filologo del Dipartimento, morto prematuramente a quarant'anni, di redigere una copia diplomatica del cod. A. Oltre ai cod. D, E ed F, già noti a Delisle, Wailly si giova di altri due manoscritti: uno «de la bibliothèque de Rouen» (cod. B) di cui non dice

Quarta fase:
positivismo editoriale

I due volumi (introduzione storica e testo) dell'edizione critica dell'Anonimo remense pubblicata da Wailly (1876).





Il tomo xxii del *Recueil* maurino in cui è la prima edizione critica, seppur parziale, dell'Anonimo remense.

nulla – alcune osservazioni nella scheda alle pp. 44-45 – e uno più tardo, del XVI secolo, segnato 'Fr. 10149' (cod. C).

Quest'ultimo manoscritto è il gemello di quello che Jean-Baptiste de La Curne de Sainte-Palaye (1697-1781) – autore di un *Dictionnaire des antiquités françaises* in 40 volumi *in-folio* rimasto inedito – ritrovò nel 1741 a Lucca nel museo-biblioteca costituito dal botanico ed erudito Francesco Maria Fiorentini (1603-1673). Il manoscritto migrato in Toscana era una *Vita di san Luigi* di Jean de Joinville (1224-1317) copiato per Antonietta di Borbone-Vendôme (1494-1583), moglie di Claudio di Guisa, duca di Lorena. Entrambi i codici, databili al XV secolo, rimasero a Parigi presso la famiglia fin quando Carlo di Lorena, nel 1630, si ritirò nella campagna senese in seguito alla fallita congiura contro Richelieu. La *Vita di san Luigi* fu presto comprata dal botanico Fiorentini, mentre non si conoscono le peregrinazioni dell'Anonimo remense (che forse non trovò acquirenti italiani). I due codici sono stati ricongiunti dalla nuova catalogazione che li identifica come 'Fr. 10148-10149'.

Wailly stabilisce che i sei codici presi in considerazioni possono essere divisi in due famiglie – α e β – le cui differenze sembrano collegarsi alle guerre di successione delle Fiandre.

La complicata vicenda fiamminga (v. la ► scheda alle pp. 52-53), peraltro in parte raccontata dall'Anonimo remense, interessa solo per un dato. I mss. α mostrano una spiccata ostilità per Giovanni d'Avesnes figlio di Margherita, che sparisce nei β a seguito di modifiche e interventi. Questo significa che il testo da cui derivano le redazioni α fu compilato in anni molto prossimi al 1260 (termine del racconto): non avrebbe avuto senso conservare rancori dopo la morte dei diretti interessati (1257). L'ipotesi che il suo autore sia vicino agli interessi delle Fiandre è abbastanza evidente, ma certo non è sufficiente per negare che l'estensore operasse a Reims.

Molto più significativa l'osservazione, desunta da un confronto filologico, per cui la famiglia β deve derivare da α e non viceversa. Il ms. A, poiché ritenuto più antico, è stato privilegiato fra quelli della prima famiglia. Non sono in grado di giudicare l'ipotesi, ma nessuno che abbia ripreso in mano la materia successivamente ne ha messo in crisi la lettura.

Wailly riferisce inoltre che ha potuto individuare altri tre codici che copiano passi dall'Anonimo remense:

- Fr. 2799: *Chronique de Flandre* (XV sec.)
- Fr. 5391: 'Cronaca normanna' (post 1434) di Pierre Cochon pubblicata da Charles de Robillard de Beaupaire (Rouen 1870)
- Fr. 9222: 'Racconto d'avventura' (XIV sec.) di Filippo di Valois

Solo la prima cronaca, quella editata da Sauvage (p. 45) e nota anche a Delisle, accoglie l'episodio di Blondel. Qui però appare diverso da quello raccontato dall'Anonimo remense e ricalca più da vicino la tradizione settecentesca.

Wailly rivela inoltre che non è da tale cronaca che Fauchet ha preso spunto, ma da un altro manoscritto segnato Fr. 5003, poco tempo prima individuato con certezza da Delisle («Comptes-rendus des séances», 22 agosto 1879): sul manoscritto, riconducibile al XV secolo, è infatti possibile leggere le annotazioni autografe dell'umanista francese.

I codici del 'Racconto dell'Anonimo remense'

ms.*	biblioteca	collocazione	redazione
A (v)	London, British Library □ datato al 1260, ma il cat. della BL lo ritiene del XIV sec., ovvero più tardo del cod. F segnalato e collaz. in Delisle 1865 · ms. di riferimento per Wailly 1876 · § 398-424 ed. in Strubel 1998, pp. 853-862 e 1397-1411	Add. 11753	XIII/XIV?
E (i)	Paris, Bibliothèque Nationale □ cit. in Michaud 1812 (trascr. passo di Blondel) e in Michaud 1829 · ed. in Paris 1837 e (dal § 330) Delisle 1865	Fr. 24430 (olim Sorbonne 454)	fine XIII
K (xi)	Cambridge, Parker Library □ segnalato in James 1909 · descritto in Tappan 1984	Ms. 432 [ff. 1-116]	XIII
F (ii)	London, British Library □ cit. in Paris 1837, p. ix · descritto in Michel 1838 (trascr. passo di Blondel) · noto a Delisle 1865 e Wailly 1876	Add. 7103 [94 ff.]	ca 1300
H (ix)	London, British Library □ vicino ad A e B · descritto in Shepard 1928	Harley 3983 [dal f. 82]	post 1325
D (iv)	Bruxelles, Bibliothèque royale □ edito in De Smet 1856 · collazionato in Paris 1837 · descritto in Funck-Brentano 1899	14563 (6936) [ff. 167-194]	XIV
G (viii)	Copenhagen, Kongelige biblioteket □ segnalato in Abraham 1844 · descritto in Nyrop 1879 · simile a D	Gl. kgl. Saml. 387 [ff. 1-43]	XIV
B (vi)	Rouen, Bibliothèque municipale □ collazionato in Wailly 1876 (ms. segnalato da Paul Meyer)	1142 (olim O.53)	XIV
–	Torino, Biblioteca nazionale □ danneggiato	L.IV.22 (1675)	XIV
J (x)	Bruxelles, Bibliothèque royale □ da F · descritto in Van Der Gheyn 1905 · citato erroneamente in Shepard 1928 · siglato in Tappan 1964	10479 (3091) [ff. 184-249]	XV
–	Paris, Bibliothèque Nationale □ abbreviato in più passaggi	Lat. 5027 [ff. 76-80]	XV
–	Roma, Biblioteca vaticana □ frammento	Reg. lat. 1964	XV
I (iii)	Rouen, Bibliothèque municipale □ versione ridotta · parz. ed. in Pottier 1841 · descritto in Hellot 1882	1146 (olim Y.56) [ff. 157-178]	1467
C (vii)	Paris, Bibliothèque Nationale □ collazionato in Wailly 1876	Fr. 10149	XVI
F1	Paris, Bibliothèque Nationale □ copia di F · segnalato in Delisle 1865 · collazionato in Wailly 1876	Fr. 13566	1860

* Il numero romano rimanda all'ordine di rinvenimento.

Riferimenti bibliografici per l'Anonimo remense

Repertori

- 1952 *A critical bibliography of French literature*, 6 voll. a cura di David C. Cabeen e Jules Brody, Syracuse (NY): Syracuse University Press, 1952-1980; I: *The mediaeval period*, a cura di Urban T. Holmes jr, n. 2361.
- 1963 *Altfranzösisches Wörterbuch*, 11 voll. a cura di Adolf Tobler, Erhard Lommatzsch, Berlin: Weidmann, Wiesbaden: Steiner, 1915-2002, V (1963), ad vocem «Ménestrel de Reims».
- 1991 Robert Bossuat, *Manuel bibliographique de la littérature française du Moyen Age*, Melun: Librairie d'Argences, 1951; *Supplement* (1949-1953), *ibidem* 1955; *Second supplement* (1954-1960), *ibidem* 1961; *Troisième supplement* (1960-1980), 2 voll., Paris: Editions du CNRS, 1986-91, nn. 3764, 6197, 6169.
- 2007 Frankwalt Mohren, *Dictionnaire étymologique de l'ancien français · DEAF · Complément bibliographique*, Tubingen: Niemeyer, 2007, ad vocem «Ménestrel de Reims».

Edizioni e studi

- 1812 Joseph-François Michaud, *Histoire des croisades* [v. supra p. 38]
- 1820 G. [?], *Blondel, Blondeau, ou Blondiaus de Nesle, chansonnier Français*, in *Histoire littéraire* · xv, Paris: Firmin Didot, 1820, pp. 127-129.
- 1829 Joseph-François Michaud, *Bibliothèque des croisades* [v. supra p. 38]
- 1837 *La chronique de Rains* · *Publiée sur le manuscrit unique de la Bibliothèque du roi*, a cura di Louis Paris, Paris: Techener, 1837.
- 1838 Francisque Michel, *Rapports à M. le ministre de l'Instruction publique sur les anciens monuments de l'histoire et de la littérature de la France ... dans les bibliothèques de l'Angleterre et de l'Écosse*, Paris: Impr. royale, 1838.
- 1841 André Pottier, *Chronique abrégée du roi Richard Coeur-de-Lion, depuis son retour de Palestine jusqu'à sa mort ... d'après un manuscrit du xv^e siècle de la Bibliothèque de Rouen*, «Revue de Rouen», ix (1841); rist. in Id., *Revue rétrospective normande*, N. Périaux, 1842.
- 1844 Nicolai Christian Levin Abrahams, *Description des manuscrits français du moyen âge de la Bibliothèque royale de Copenhague: précédée d'une notice historique sur cette bibliothèque*, Copenhague: Impr. de Thiele, 1844.
- 1847 Victor Le Clerc, *Notices supplémentaires*, in *Histoire littéraire de la France* · xxi, Paris: Michel Levy Freres, 1847, pp. 711-717.
- 1856 *Corpus chronicorum Flandriae* · *Recueil des chroniques de Flandre*, 4 voll. a cura di Joseph-Jean De Smet, Bruxelles: Hayez, 1837-1865, III, pp. 571-687.
- 1865 *Recueil des historiens des Gaules et de la France* · *Rerum Gallicarum et Franciscarum Scriptores*, 24 voll. a cura di Léopold Delisle, Paris: Victor Palmé, 1860-1904; xxii (1865), pp. 301-329.
- 1870 Charles de Robillard de Beurepaire, *Chronique normande de Pierre Cochon*, Rouen: Le Brument, 1870.
- 1876^A Natalis Wailly, *Notice sur six manuscrits contenant l'ouvrage anonyme publié en 1837 par M. Louis Paris, sous le titre de Chronique de Rains*, «Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque nationale», xxiv/2 (1876).
- 1876^B *Récits d'un ménestrel de Reims au treizième siècle*, a cura di Natalis de Wailly, Paris: Renouard, 1876.
- 1879 [Léopold Delisle] *Séance du 22 Août*, in «Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres», xxiii/3 (1879), p. 199.
- 1879 Kristoffer Nyrop, *Notice sur un nouveau manuscrit de la Chronique de Reims*, «Romania», viii (1879), pp. 429-433.
- 1882 Amédée Hellot, *Manuscrit du xv^e siècle de la Bibliothèque de Rouen*, «Revue des Sociétés savantes», ser. vii, vi (1882), pp. 330-338.
- 1882 *Ex historiis anonimi Remensis*, a cura di Oswald Holder-Egger, in *Monumenta Germaniae historica*, Hannover, dal 1826, *Scriptores*, xxvi (1882), p. 523-555.
- 1899 Frantz Funck-Brentano, *Chronique artésienne (1295-1304), nouvelle édition et Chronique tournaisienne (1296-1314)*, Paris: A. Picard et fils, 1899.
- 1905 *Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque royale de Belgique*, 13 voll. a cura di J. Van Der Gheyn et al., Bruxelles: H. Lamertin, 1901-1948; V (1905), p. 26.
- 1909 Montague Rhodes James, *A descriptive catalogue of the manuscripts in the Library of Corpus Christi College*, Cambridge, 2 voll., Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1909, II, pp. 338-39.
- 1928 William P. Shepard, *A new manuscript of the 'Récits d'un ménestrel de Reims'*, «Publications of the Modern Language Association», XLIII (1928), pp. 895-930.
- 1964 Donald Willard Tappan, *A new manuscript of the 'Récits d'un ménestrel de Reims au XIII^e siècle'*, PhD, New Haven: Yale University, 1964.
- 1971 Donald W. Tappan, *The manuscripts of the Récits d'un ménestrel de Reims*, «Symposium», xxv (1971), p. 70-78.
- 1984 Donald Willard Tappan, *An eleventh manuscript of the Récits d'un ménestrel de Reims*, «Romance Notes», xxiv (1983-1984), p. 71-75.
- 1990 Pascal Bonnefois, *Edition critique des 'Recits d'un Ménestrel de Reims' et problèmes de génération de concordanciers lemmatisés sur micro-ordinateurs*, tesi di dottorato, Paris VII, 1990.
- 1998 *Le Roman de Renart*, a cura di Armand Strubel, Paris: Gallimard, 1998.

Traduzioni

- 1939 *Three old French chronicles of the Crusades*, a cura di Edward Noble Stone, Seattle (WA): The University of Washington, 1939.
- 1990 Robert Levine, *A Thirteenth-century minstrel's chronicle*, Lewiston (NY): E. Mellen Press, 1990.
- 2002 *Les Récit d'un menestrel de Reims*, a cura di Marie-Geneviève Grossel, Valenciennes: Presse Universitaire, 2002.

Titoli dell'Anonimo remense

1812	François Michaud	da E (solo Blondel)	<i>Chronique anonyme</i>
1829	François Michaud	descriz. di E	id.
1833	Paulin Paris	segnalaz. di E	<i>Chronique de Reims</i>
1837	Louis Paris	da E	<i>Chronique de Rains</i>
1838	Francisque Michel	da F (solo Blondel)	<i>Chronique française</i>
1841	André Pottier	da I (anche Blondel)	<i>Chronique</i>
1847	Victor Le Clerc	cita l'art. in HLF 1820	<i>Chronique française dit de Rains</i>
1856	Joseph-Jean De Smet	da D	<i>Chronique de Flandre et des croisades</i>
1865	Léopold Delisle	da E+A D F F1 (senza Blondel)	<i>Chronique de Reims</i>
1876	Natalis de Wailly	da A+B C D E F F1	<i>Récit d'un menestrel de Reims</i>
1879	Kristoffer Nyrop	segnala G	<i>Chronique de Reims</i>
1882	Oswald Holder-Egger	da A+B C D E F F1 (da Wailly)	<i>Historia anonimi Remensis</i>
1882	Amedée Hellot	descriz. di I	<i>Récit d'un menestrel de Reims</i>
1928	William Pierce Shepard	descriz. di H	id.
1964	Donald Willard Tappan	descriz. di J	id.
1984	Donald Willard Tappan	descriz. di K	id.
1990	Pascal Bonnefois	[non consultata]	id.
1998	Armand Strubel	da A (da Wailly)	id.

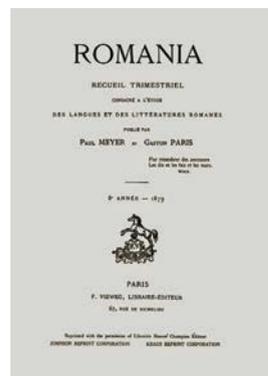
11 Delisle, nella stessa comunicazione apparsa sull'organo dell'Accademia Epigrafica di Francia, oltre a riferire del codice Fr. 5003, accenna a un articolo apparso su ► «Romania». Nel terzo numero del 1879 si pubblica infatti la descrizione di un ottavo codice dell'Anonimo remense rintracciato a Copenhagen (già descritto nel catalogo di Abrahams del 1844). È detto cod. G, parte della famiglia β , e molto simile al cod. D.

L'articolo è a firma di Kristoffer Nyrop (1858-1931), insolita figura di studioso di lingue romanze, schivo e solitario, innamorato dell'Italia tanto da produrre un' apprezzata grammatica dell'italiano parlato (1896 e 1897). La sua *Storia dell'epopea francese del Medioevo* (1883) fu tradotta già nel 1886, ma solo nel 1995 è apparsa in italiano la sua *Storia del bacio* (adattata dalla versione inglese e non dall'originale danese del 1897).

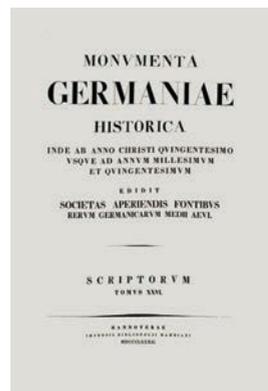
12 Finalmente Amedée Hellot nel 1882 descrive in dettaglio sulle pagine della «Revue des Sociétés savantes» il codice di Rouen già parzialmente edito da Pottier nel 1841, ma non gli assegna una lettera, per la quale bisognerà attendere la tesi di dottorato di Donald Tappan del 1964.

13 Sempre nel 1882 l'impresa di Wailly fu inglobata nei *Monumenta Germaniae historica*, e da quel momento la Francia smise d'interessarsi all'Anonimo remense. I *Monumenta*, la più imponente raccolta documentaria moderna, s'erano cominciati a pubblicare nel 1823 e volevano essere la risposta tedesca ai *Rerum Gallicarum scriptores* istituiti dai maurini nel Settecento (a sua volta rivendicazione 'locale' dei *Rerum Italicarum scriptores* di Ludovico Antonio Muratori). Nel ► XXVI volume della serie *Scriptores*, Oswald Holder-Egger (1851-1911), in quegli anni direttore dei *Monumenta*, pubblica una nuova edizione critica dell'Anonimo remense, di fatto mutata da Wailly. L'unica novità è l'adozione di quello che è probabilmente il titolo più corretto: «Ex historiis anonimi Remensis».

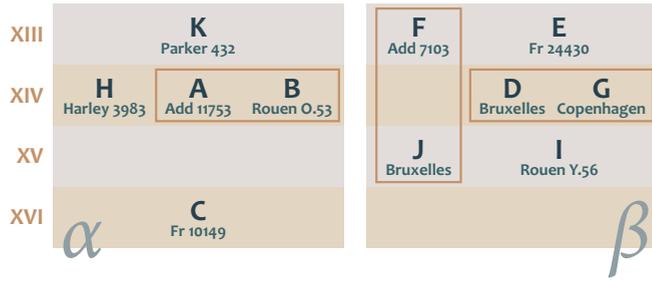
La storia successiva è segnata dal ritrovamento di nuovi codici i quali, per quanto si riesce a capire, si potrebbero organizzare in questo modo:



Il numero di «Romania» (III, 1879) in cui venne descritto da Nyrop il cod. G.

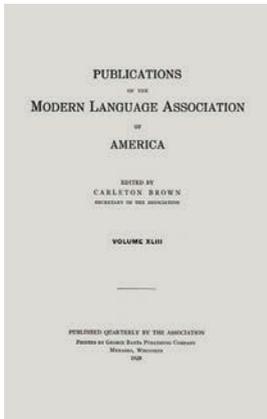


A sinistra elenco dei diversi titoli del ‘Racconto dell’Anonimo remense’ adottati da edizioni e studi. Il grassetto indica la prima volta in cui venne preso in considerazione un nuovo codice. In evidenza le edizioni complete, su fondo più chiaro quelle parziali. A destra distribuzione dei testimoni manoscritti secondo l’epoca di redazione, i rapporti interni l’appartenenza alla famiglia α e β .



Non si rinvennero copie dirette e, a parte le due grandi famiglie α e β , si può solo supporre vicinanza fra i codd. A/B, D/G e F/J. Il che rivela che una vera edizione sia ancora da fare (non ho potuto consultare la tesi dottorale di Pascal Bonnefois del 1990); inoltre è da supporre che le copie andate perdute siano molte, eventualità che suggerisce una straordinaria diffusione del testo e che spiega perché esista anche una tradizione diversa, quella diffusasi nel Settecento.

Dopo l’edizione del 1876



A sinistra, la versione tedesca dell’edizione dell’Anonimo remense già pubblicata da Wailly (1876), apparsa nel tomo xxvi dei *Monumenta Germanicae* a cura di Holder-Egger (1882). Sopra, il frontespizio di «PMLA» (1928) dove Shepard descrive il cod. H dell’Anonimo remense.

Dopo i sei codici di Wailly e i due di Pottier e Nyrop (I e G) il nono manoscritto, detto H (terzo della British Library e segnato ‘Harley 3983’), è rinvenuto da un insegnante di lingue romanze del prestigioso Hamilton College di Clinton (NY). Il professore si chiama William Pierce Shepard (1870-1948) e, fra l’altro, lo si ricorda per aver avuto fra i suoi studenti Ezra Pound (dal 1903 al 1905). In ▶ «Publications of the Modern Language Association» (1928), organo dell’omonimo gruppo di cui è membro, Shepard descrive il cod. H e lo collaziona all’edizione di Wailly, associandolo alla famiglia α . Seppur redatto da un copista inaffidabile, lo giudica più vicino a A al presunto originale (‘archetipo’).

Shepard identifica inoltre il cod. D come ms. 10479, precisazione taciuta da De Smet, primo editore, e fino a questo momento trascurata. In realtà Shepard si confonde perché la segnatura corrisponde sì a una copia conservata a Bruxelles, ma non è il cod. D che invece porta il numero 14563. Dal 1901 Joseph van den Gheyn aveva cominciato a pubblicare il *Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque royale de Belgique* previsto in 13 tomi (l’ultimo uscirà nel 1948). La descrizione del cod. D (ms. 14563) apparirà nel x volume (1919, pp. 132-133): qui si ricorda che quello stesso ms. era stato già descritto nel 1899 da Frantz Funck-Brentano nella sua *Chronique artésienne* (1899). Il ms. 10479 sarà riconosciuto come ulteriore codice della tradizione, il decimo rinvenuto.

Suppongo che Shepard conoscesse entrambi i mss. di Bruxelles e semplicemente li avesse scambiati, e alla fine riferisce infatti di aver trovato altri due mss. del *Récit*, ignoti a Wailly, una scoperta ampiamente dovuta alla cortesia e competenza di Ph. Lauer della Bibliothèque Nationale. Essendo in possesso di una copia fotografica [«rotographs»] di tutti i manoscritti comunico anche che sto preparando una nuova edizione del testo.

Philippe Lauer (1874-1953), anch’egli incaricato presso il Dipartimento dei Manoscritti parigino, sulla base del catalogo di van der Gheyn, deve avergli segnalato i codici di Bruxelles, nonché il cod. I, fino a quel momento ignorato. Shepard infatti parla di due nuovi manoscritti, ma uno dei due di

La successione delle Fiandre

L'episodio è sufficientemente sconosciuto da meritare una digressione. Come noto la Quarta Crociata, invece di raggiungere la Terrasanta si fermò a Costantinopoli dove proclamò l'Impero Latino d'Oriente (1204), una sorta di ricostituito impero cristiano dopo il Grande Scisma fra chiesa d'Occidente e chiesa d'Oriente (1054). Primo imperatore fu Baldovino – figlio di quella Margherita pretesa amante di Riccardo Cuor di leone – conte di Fiandra e Hainaut, due territori, più o meno corrispondenti all'attuale Belgio, arricchiti dai commerci e politicamente strategici perché al confine fra Francia e Impero.

Non andò molto bene al nuovo 'imperatore d'Oriente' perché appena eletto fu imprigionato a Costantinopoli dai bizantini e lasciato morire in carcere. Privo di figli maschi Baldovino lasciò le due contee in eredità alla primogenita Giovanna e, alla sua morte (1244), alla più giovane Margherita (1202-1280) detta 'di Costantinopoli' in conseguenza di tanto padre.

Qui cominciano i guai.

Prima di partire crociato Baldovino aveva delegato, per la formazione e il mantenimento della piccola Margherita, il giovane Bouchard d'Avesnes che studiava da diacono. Morta anche la madre naturale di Margherita, Bouchard non aspettò molto a mettere in pratica i suoi insegnamenti seducendo la piccina e convincendola a sposarlo in segreto. Potrebbe sembrare la romantica storia di Abelardo ed Eloisa, ma Margherita ha solo 10 anni (1212). Sua sorella Giovanna, appena diciottenne, grida allo scandalo e il papa scomunica il suo diacono, annulla il matrimonio e impone al secolarizzato un pellegrinaggio espiatorio in Terrasanta.

Bouchard esegue, ma rientrato da Gerusalemme torna alla carica e ingravida Margherita che, a sedici anni, mette al mondo Giovanni (1218) e altri due figli. Il papa scomunica Bouchard per la seconda volta e lo allontana dalla moglie con un incarico a Roma.

Non si sa se per mutati sentimenti o per noia, in assenza del marito (illegittimo) Margherita si sposa nel '22 con Guglielmo di Dampierre, da cui avrà altri tre figli. La vicenda degna di un romanzo alla Scott si colora di *fantasy* con la comparsa di colui che avrebbe potuto risolvere ogni problema: il vecchio Baldovino. Dato per morto ma, a suo dire, scampato alla condanna bizantina e, ritornato in patria dopo rocambolesche peregrinazioni (1225), riuole le sue contee.

Giovanna pensava di farsi una risata, ma il popolo, che poco l'amava, crede all'impostore (o così giudicato da Giovanna) sperando di liberarsi dalle vessazioni della sovrana «orfana e sterile» e dalla presenza dell'anche più antipatico marito, Ferdinando del Portogallo (che morirà nel '33). Giovanna per evitare fastidiose polemiche farà decapitare il redivivo (ormai non più tanto).

Bouchard nel frattempo s'era oltremodo offeso per le decisioni della 'moglie' Margherita. Dal suo punto di vista lui non aveva mai chiesto né tantomeno ottenuto il divorzio. La questione la risolverà ancora una volta Giovanna secondo il suo stile asciutto: nel 1244 Bouchard viene decapitato. Purtroppo pochi mesi dopo muore anche lei e Margherita diventa erede di un territorio che alla sua morte – così pretende il suo primo figlio Giovanni – andrà al primogenito. Solo che Margherita, insieme a due mariti, ha anche un'altro primogenito, anche più legittimo dell'altro

Bruxelles era già noto. Purtroppo la nuova edizione critica di Shepard non vedrà mai la luce.

Fortunatamente il lavoro dello studioso non è andato perduto. Più di trent'anni dopo, una guerra in mezzo, Donald Willard Tappan (1932-2005) si addottora alla Yale University con una tesi dal titolo *A new manuscript of the 'Récits d'un ménestrel de Reims'* (1964). Nel cercare notizie sul lavoro di Tappan scopro che studiò anche lui allo Hamilton College.

Il sito del college celebra lo Hamilton quale «national leader in the teaching students». Non so se sia vero ma certo i suoi archivi *on line* lasciano sbalorditi. È possibile trovare informazioni su Shepard, ammiratissimo docente, e si conserva persino il necrologio di Tappan, ex studente recentemente scomparso. Non solo, ma saltano persino fuori una quindicina di *items* riferibili a Sheppard e ai suoi studi sull'Anonimo remense, comprese le copie di numerosi manoscritti, fra cui anche i codd. D e I.

Shepard muore nel '48. Tappan studia al College dal '49 al '53, quindi difficilmente i due possono essersi conosciuti. Ma Shepard era una celebrità al punto che negli ultimi anni della sua vita venne istituito il Wil-



(avuto dal secondo marito). Il focoso Guglielmo III di Dampierre nel '44 ha vent'anni e tutta l'energia per far valere i suoi diritti. Giovanni e Guglielmo, i due primogeniti, entrano in conflitto.

Un primo tentativo di riappacificazione lo avanza Luigi IX di Francia assegnando l'Hainaut a Giovanni e la Fiandra a Guglielmo. Ma se Luigi IX ha giurisdizione sulla Fiandra, non altrettanto si può dire dell'Hainaut che è contea dell'Impero. Quisquillie cui il re di Francia non può badare, anche perché in procinto di partire per la Settima Crociata (1248-1254). Margherita però non ha nessuna intenzione di dividere le contee e

decide di lasciare Giovanni a bocca asciutta (in fondo è il figlio dello scomunicato). Giovanni, in assenza del re crociato, non riesce a opporsi e chiede aiuto all'anti-imperatore Guglielmo d'Olanda che aveva sempre bisogno di appoggi.

Retrosцена: l'imperatore Federico II era stato anche lui scomunicato dal papa perché, quale re di Sicilia, era riuscito là dove Riccardo Cuor di Leone aveva fallito, ovvero accerchiare a tenaglia il papato. Il partito filopapista di Germania, peraltro minoritario, con la scusa della scomunica aveva eletto Guglielmo d'Olanda 'anti-imperatore', ma non erano molti i principi tedeschi disposti a riconoscerlo.

Giovanni, che per avere l'Hainaut si voleva vendere ai francesi, adesso era disposto a riconoscere l'Impero (seppur nella sua forma alternativa) pur di ottenere un appoggio contro quei francofilii dei figliastri di sua madre. L'anti-imperatore e Giovanni scendono in guerra contro Guy, secondogenito dei Dampierre, subentrato nel 1251 alla morte del fratello, e impongono la decisione del re di Francia che tuttavia sarà ufficializzata solo nel 1254, al ritorno dalla crociata. Quello stesso anno Guglielmo d'Olanda, morto l'imperatore Corrado IV, figlio di Federico II, sarà eletto imperatore di Germania.

liam Shepard Prize per la lingua francese. Inoltre l'insegnante di Tappan, il professor Marcel Moraud, oltre a condividere con Shepard l'affiliazione alla Modern Language Association (di cui si farà socio anche Tappan) era anch'egli interessato agli studi medievali. Non è difficile che abbia fatto conoscere il lavoro di Shepard a Tappan e che questi lo abbia sviluppato nella sua tesi di dottorato, dove per la prima volta venivano riconosciuti i codd. I e J, entrambi appartenenti alla famiglia β , e il secondo, a quanto pare, derivato da E.

Tappan, dopo aver sintetizzato i risultati della sua tesi in un contributo apparso su «Symposium» (1971), rintraccia un undicesimo manoscritto del XIV sec. (cod. K). Si tratta del codice della biblioteca del Corpus Christi College di Oxford, già descritto nel *Descriptive catalogue* a cura di Montague R. James (1909, II, pp. 228-229), affiancato ai codd. α e giudicato determinante ai fini di un'edizione critica.

La saga, almeno per ora, si chiude nel 1990 con la tesi dottorale di Pascal Bonnefois discussa a Parigi, Université Diderot, rimasta inedita.



Le commencement le premier d'histoire des croiques du premier conte de flandres. Et traitent jusques al obsequie du conte lors dit de malle.

Et premierement Coment charlemame epeveur et roy de france donna a liedne de harlebeque la terre dite flandres

Et list en moult de croiques anciens et plusieurs hystoires tres autentiques. Que ou temps de charlemame le tres vaillant empereur et roy de france estoit vne terre breshaigne de petite vallee et moult empeschie de grans palus

bruyeres et marais sales en laquelle terre demouroit vng moult noble et vaillant baron nome liedne lequel avoit en son temps et plus q' nul autre fait habiter la contrée entour harlebeque plus que ailleurs part et jusques a la finnee du liz pour tant que la terre estoit plus seche et moins sablonneuse que ailleurs si pour pnt ce liz habiter en son temps grant partie d'icelle contrée. Et pour ce quil et ailleurs savoient quelle appartenoit a la couronne de france vng iour il assambla plusieurs de son lignage



Altre versioni



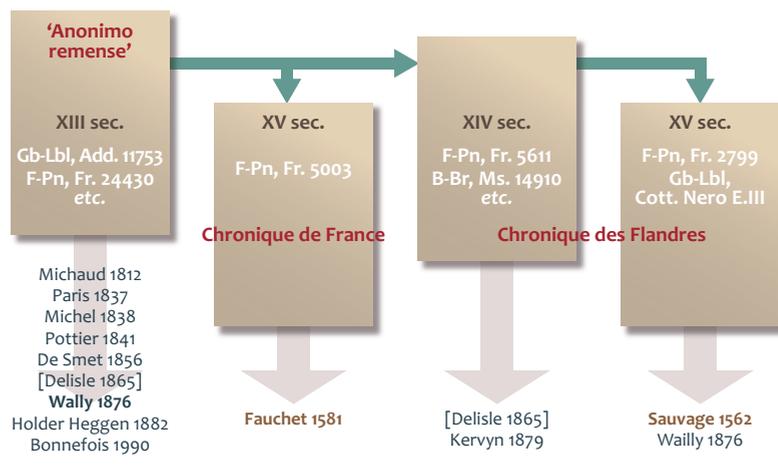
A fianco primo foglio del codice Fr. 2799 (XV sec.) della © Bibliothèque Nationale de France, intitolato *Chronique de Flandres* in cui si conserva la versione più tarda e alterata dell'episodio di Blondel. Questa versione fu la prima a essere pubblicata nell'edizione delle *Cronique* proposta da Denis Sauvage nel 1562, di cui il frontespizio qui sopra.

Ero abbastanza contento. La lunga indagine sulle edizioni dell'Anonimo remense, a tratti noiosetta, aveva aperto una breccia verso la pista settecentesca. Se anche l'Anonimo, dall'Ottocento in poi, era riconosciuto origine dell'episodio di Blondel, il mito si era già diffuso precedentemente attraverso altre vie che rimandavano a una stampa di Claude Fauchet (1530-1602) – così avevano ricordato, fra gli altri, Mills, Michaud, Le Clerc e lo stesso Wailly. Avevo inoltre in mano le signature di due codici tardi (Fr. 5003 e 2799) e, se il primo, come osservava Delisle, era la fonte di Fauchet, del secondo, intitolato *Chronique de Flandres*, non sapevo nulla.

L'idea di cominciare una nuova indagine su questo ► Fr. 2799 m'impensieriva. Avevo appena terminato la *full immersion* nelle sorti dell'Anonimo remense e sapevo bene cosa rischiavo d'incontrare: prima un manoscritto, poi un altro, poi un'edizione moderna, da lì altri manoscritti, altre edizioni, e presto sarei stato sommerso da un'altra interminabile storia editoriale

Non fu così. La *Chronique de Flandres* (v. gli intrighi dinastici di cui ho raccontato nella scheda alle pp. 52-53) mi è parsa subito suscitare interesse abbastanza scarso. Il dato rilevante era però che il codice proveniva da una redazione precedente (il cod. Fr. 5611), derivato da un manoscritto forse all'origine anche del codice di Fauchet, comunque promanazione dell'Anonimo (v. lo ► schema in basso). Si creava così una catena di quattro codici in successione i cui ultimi due erano in strettissima dipendenza.

Del Fr. 5611 (XIV sec.) esistevano numerose altre copie – fra cui: Bibliothèque Nationale (Fr. 20363), Bibliothèque Royale di Bruxelles (codd. 14910, 10291, 10232), British Library (Roy. 16 F.III), Lille (ms. 537 *olim* 229), *etc.* – e fu anch'esso pubblicato da Delisle nel XXII tomo del *Recueil des historiens des Gaules et de la France* (1865) nelle pagine successive all'Ano-





nimo remense, ma era un'edizione parziale (senza l'episodio di Blondel). Una successiva edizione, anch'essa parziale ma con la prigionia di Riccardo e il salvataggio di Blondel, fu stampata a cura del barone Kervyn de Lettenhove (*Istoire et croniques de Flandres*, 1879-1880, I, p. 74-75). Nient'altro.

Il 'Fr. 2799' – suo diretto e più tardo rifacimento (altra copia 'Cotton Nero E.III' della British Library) – è l'elegante codice di cui si è ▶ riprodotta la prima pagina ad apertura di capitolo, fregiato da suggestive miniature.

▶ Una di queste raccoglie due momenti della cattura di re Riccardo dove, con una tecnica che ricorda quella del fumetto, il duca Leopoldo d'Austria è raffigurato sia in procinto di circondare il castello, sia al suo interno nelle stanze del re d'Inghilterra. L'episodio è interamente di fantasia, dal momento che la cattura avvenne nei pressi di Vienna e non in una città di mare.

La cronaca, come detto (p. 45), fu pubblicata da Denis Sauvage (▶ *Cronique de Flandres*, Lyon 1562) in quella che è forse la prima versione a stampa dell'episodio di Blondel, ma rimase negletta lasciando a Fauchet, vent'anni dopo, l'alloro di primo divulgatore della liberazione di re Riccardo. Sauvage (1520-87), storiografo di Enrico II e traduttore dei due tomi *Historiarum sui temporis* (1550-52) di Paolo Giovio, fu uno dei primi a pubblicare cronache medievali, proposta sufficientemente controcorrente, rispetto alle mode del secolo, da essere ancor oggi scarsamente studiata (come opportunamente osserva Cristian Bratu su «Studies in Medieval and Renaissance History», 2010).

Il passo di Blondel, proprio a partire da questa cronaca, fu ripreso da Wailly nel suo articolo sull'Anonimo remense (1876, pp. 334-335) dove furono collazionati il ms. Fr. 2977 e l'edizione di Sauvage.

Miniatura tratta dal cod. Fr. 2799, f. 26r (© F-Pn), che raffigura la cattura di Riccardo Cuor di Leone da parte di Leopoldo, duca d'Austria.

Fr. 5611

ed. Kervyn 1879

¹ Moulz y fu li rois d'Engleterre long tamps,
² que nuls ne sçavoit qu'il estoit devenus,
⁴ tant qu'un sien ménestrieux de vieille,
⁶ qu'on appelloit Blondel,
⁸ voua que jamais ne finiroit de tracher
 [serchier], ⁹ se l'aroit trouvé,
¹⁰ et s'en ala par mainte terre et par maint païs
¹¹ tant que par aventure il vint a la ville de Frisac,
¹² et s'hostela en l'hostel d'une bonne dame,
¹³ et luy demanda de l'affaire du castel
¹⁴ et que moult volentiers y entreroit.
¹⁵ Mais la dame luy respondit que, puis demy an,
¹⁶ nuls n'y pooit entrer, pour un prisonnier
¹⁷ que l'on y tenoit moult curieusement.
¹⁸ Quant li ménestrieux oy ce, bien luy sambla
¹⁹ qu'il ot trouvé sa queste.
²⁰ Et lendemain se leva bien matin
²¹ et s'en ala entour le castel
²² et commença à chanter une chanson, le plus
 haut qu'il pooit:
²⁴ laquelle li roys d'Engleterre entendit,
²⁵ et tantost luy respondit l'autre vers, là où il
 estoit en la tour.
²⁶ Tantost li ménestrieux vint en Engleterre ²⁷ et
 dist qu'il avoit trouvé le roy.

Fr. 2799

ed. Wailly 1876

¹ Si fut le roy Richard long temps en icelle prison
² que nulz de ses pays ne savoit qu'il estoit devenus,
³ dont ilz estoient moult desplaisans.
⁴ Si advint que ung sien menestrel
⁵ natif de Normandie,
⁶ nommé Jehan Blondel, ⁷ bien jouant et chantant
 sur la rebeke [Rebebe],
⁸ voua que jamais ne finiroit de tracher par les pays,
⁹ si l'auroit trouvé.
¹⁰ Il s'en ala par mainte terre et plusieurs pays,
¹¹ tant que d'aventure il vint au chastel de Frisac,
¹² où il se loga en la ville chiés une bonne dame
¹³ à laquelle il demanda de l'affaire du chastel,
¹⁴ et lui dist que moult volentiers y entreroit.
¹⁵ La dame lui dist que depuis demy an
¹⁶ nulz n'y pouoit entrer, pour cause d'un prisonnier
¹⁷ que l'en y tenoit moult à destrit.
¹⁸ Adont pensa le menestrel
¹⁹ que il avoit trouvé tout ce qu'il queroit.
²⁰ L'endemain se leva bien matin,
²¹ si ala entour le chastel
²² en chantant haultement une chanson
²³ qu'il avoit le temps passé chanté devant le roy.
²⁴ Mais incontinent que le roy Richard entendy les
 premiers vers,
²⁵ il respondi tout hault, lui estant en la tour, le
 second vers.
²⁶ Lors le menestrel parti de Frisac et retourna
 dilligamment en Engleterre

Come mostra la ► scheda qui sopra, la corrispondenza fra i codd. Fr. 5611 e 2799 è evidente, con la stesura più tarda che aggiunge qualche particolare di fantasia, come ad esempio la nascita di Blondel in Normandia. Entrambe le cronache tacciono l'abilità compositiva di re Riccardo che, al più, sembra conoscer bene la *chanson*; Blondel è il suo menestrello, non un ragazzo di cui il re s'è preso cura. Evidentemente, in quegli anni, doveva apparire poco credibile che il valoroso re Riccardo potesse comporre musica. Qui inoltre il luogo della prigionia ha una nuova sede: «Frisac», molto probabilmente ► Friesach, piccola località della Carinzia che nessun'altra cronaca mette in relazione con Riccardo (preferendo sempre Dürnstein e Trifels). Alla fine la tradizione settecentesca, derivando da Fauchet, ha privilegiato solo la tarda versione del Fr. 5003.

CLAUDE FAUCHET (1530-1601), appena più giovane di Sauvage, è considerato il primo grande storico della letteratura medievale francese. Fece ai Valois di Francia era presente alla giostra per la Pace di Cateau-Cambrésis dove il re fu disarcionato, e seguì in esilio il successore nel periodo più caldo della Guerra dei tre Enrichi, quello in cui i Guisa catto-

Il primo medievista
del Rinascimento



lici e i Borbone protestanti (ugonotti) ritennero che l'omonimia fosse un motivo valido per spodestare Enrico III. La Spagna, *sponsor* dei Guisa, già in guerra con gli Inglesi, sembrava sufficientemente distratta per permettere al legittimo re di Francia di massacrare, come fece, la fronda cattolica. Questa, improvvisamente dimentica del dettato evangelico, rispose dente per dente lasciando la strada aperta al meno favorito dei tre: Enrico di Borbone non ci mise molto a convertirsi. Per il bene della Francia «Parigi valeva una messa».

La rovina che l'*Invencible armada* spagnola patì dagli inglesi in quei giorni (1588) fu piccola cosa per l'anziano Fauchet di fronte alla profanazione della sua immensa biblioteca depredata da fanatici ugonotti – ma offrì agli storici moderni il divertente rompicapo di ricostruire il tracciato della dispersione libraria. Molti testi, venduti all'antiquario francese Paul Petau (che evidentemente aveva saltuaria attività di ricettatore) furono comprati dal re di Svezia e, emigrati a Roma con la figlia Cristina dopo la sua conversione al cristianesimo, ora appartengono alla Biblioteca Vaticana. Le profonde occhiaie che Fauchet settantenne mostra in una ▶ stampa di Thomas de Leu (1560-1612), raffinato incisore parigino del tempo, sono forse il segno di quel trauma (nonché di una vita passata sui codici medievali).

Proprio nella sua opera più celebre – ▶ *Recueil de l'origine de la langue et poésie française* (Paris 1581, ▶ ristampata postuma nel 1610) – compare quello che diverrà il più fortunato riferimento all'episodio di Blondel. Fauchet lo trae da una «bonne chronique» della sua biblioteca (è il manoscritto Fr. 5003, individuato da Delisle, *v. supra* p. 47). Da pagina 82 del *Recueil* Fauchet propone un corposo dizionario biografico «contenente i nomi e il sommario delle opere di alcuni poeti e rimatori francesi vissuti prima dell'anno 1300». Il paragrafo VII (che segue quello di Guiot de Provins) è intitolato «Blondeaux» ed è così introdotto:

Una veduta di Friesach, con il castello che domina la città, tratta da *Topographia provinciarum Austriacarum* di Martin Zeiller, con le incisioni di Matthäus Merian (Frankfurt am Main 1649). La località, individuata per la prigionia di Riccardo solo nella più tarda *Chronique de Flandres* (Fr. 2799), è stata recentemente scelta come sito per riproporre il progetto intrapreso qualche anno fa a Guédelon (Borgogna) intenzionato a costruire un castello medievale con le stesse tecniche utilizzate nel XIII secolo.

Il ritratto di Claude Fauchet, realizzato da Thomas de Leu, sembra essere stato preparato per una continuazione del suo *Recueil des Antiquités gauloises et françaises* (1581) programmata per il 1599 e che invece vide luce postuma solo nel 1601 come *Fleur de la maison de Charlemagne*. Nel tondo: «Claudii Falchetii Francicarum Antiquitatis scriptae aetatis anno LXX Saluatoris MDLXXXIX» [Antichità francesi di Claudio Fauchet scritte nel suo settantesimo anno, 1599esimo del Signore] e in calce: «Falchetus Francis sparsa et neglecta coëgi lilia quis varium hoc continuatur opus» [Fauchet raccolse gigli sparsi e ignorati di Francia con cui ha incrementato quest'opera].



A sinistra l'opus magnum di Fauchet, *Recueil de l'origine de la langue et poésie française, ryme et romans. Plus les noms et sommaire des œuvres de 127 poetes François, viuans auant l'an 1300* (Paris 1581). Il testo fu ripubblicato postumo con tutti gli altri suoi scritti nel volume *Les Oeuvres de feu M. Claude Fauchet, premier president de la cour des Monnoyes* (Paris 1610), qui a fianco.

Wailly 1876 ^B	Fauchet 1581	Kervyn 1879	Wailly 1876 ^A
avoit nourri un menestrel d'enfance [E: deviers Artois]	ayant nourry un menestrel	sien ménestrieux	sien menestrel natif de Normandie
Blondiaus	Blondel	Blondel	Jehan Blondel
—	—	vieille	rebeke
[viaggia] an et demi	plusieurs jours	—	—
comme aventure le monoit et vint droit au chastel	il arriva d'aventure en une ville	vint a la ville de Frisac	vint au chastel de Frisac
chiez une veve famme [C: en l'hostel d'une femme]	son hoste	en l'hostel d'une bonne dame	chiés une bonne dame
quatre anz [C: quatre moys]	plus d'un an	demy an	demy an
le chastelain	ceux de chastel	—	—
un jardin qui estoit laiz la tour	une fenestre de la tour	entour le chastel	entour le chastel
[re Riccardo] li souvint d'une chançon	[Blondel] commença à chanter une chanson en françois	[Blondel] commen-cha à chanter une chanson le plus haut qu'il pooit	[Blondel] en chantant hautement une chanson
qu'il avoient faite entr'eus deus	que le roy Richard et Blondel avoyent una fois faite ensemble	laquelle li roys d'Engleterre entendit	qu'il avoit le temps passé chanté devant le roy
quant Blondiaus l'oï si sot certainement que ce estoit ses sires	ainsi sceut Blondel que c'estoit le roy son maistre	—	—
[Blondel] prist sa viele et comença a vieleir une note...	—	—	—
vint en Engleterre et dirent aus barons...	s'en retourna en Angleterre et aux barons du pais conta l'aventure	vint en Engleterre et dist qu'il avoit trouvé le roy	parti de Frisac et retourna dilligamment en Angleterre...

Avrei potuto mettere Blondiaux prima di Guiot de Provins, se non fosse che non so quando siano morti sia l'uno che l'altro, ma entrambi hanno conosciuto Riccardo re d'Inghilterra, mancato nell'anno 1200.

Ho una cronaca francese affidabile che riferisce dei dissapori di re Riccardo in Terrasanta con il duca d'Austria. [Il re d'Inghilterra,] temendo di attraversare la Germania o gli stati vassalli, e ancor meno la Francia, giacché dubitava di re Filippo Augusto, viaggiò in incognito. Ma il duca, sapendo del suo arrivo, lo fece arrestare e trattenere in un castello dove visse prigioniero senza che per lungo tempo fosse rivelato il luogo.

Fauchet a questo punto trascrive parola per parola il testo dalla cronaca da cui appare evidente la relazione con quello ben più esteso dell'Anonimo remense (a lato la corrispondenza dei paragrafi, *v. supra* p. 24):

- § 77. [§ vii] Ora questo re aveva allevato un menestrello chiamato Blondel, che sapeva che il suo signore non avrebbe potuto lasciarlo così in pena a patire nella vita sofferenza tanto grande. Benché vi fosse notizia che [il re] era partito dalla Terrasanta, nessuno sapeva in quale paese fosse sbarcato. Allo scopo Blondel si mise in cammino per riuscire ad avere qualche informazione.
- § 78. Passarono più giorni, quando arrivò per caso in una città vicina al castello dove il suo signore re Riccardo era stato [imprigionato], e domandò al suo ospite di chi fosse quel castello: gli fu detto ch'era del duca d'Austria. Quindi, sempre cercando segretamente di capire dove fosse, chiese se vi fossero prigionieri e il padrone di casa gli disse che sì, vi era un prigioniero da oltre un anno, ma non sapeva chi fosse.
- § 79. Quando Blondel sentì queste parole fece in modo di far conoscenza con qualcuno del castello, cosa che come menestrello non gli riuscì difficile, ma non poté incontrare né il re né sapere se fosse lì.
- § 80. Un giorno, trovandosi sotto la finestra della torre dove re Riccardo era tenuto prigioniero, cantò una canzone in francese che re Riccardo e Blondel un tempo avevano composto insieme.
- § 81. Quando re Riccardo sentì la canzone capì che si trattava di Blondel, e appena Blondel ebbe cantato metà canzone, re Riccardo si mise a cantare l'altra metà concludendola. Così Blondel seppe dove fosse il suo signore.
- § 83. Tornò in Inghilterra e ai baroni del luogo raccontò l'accaduto.

L'impianto generale, seppur poco a poco sempre più sommario, è chiaramente derivato: in alcuni punti si usano le stesse frasi o parole (ad es. «nourri», 'nutrì, allevò', che è verbo non scontato) ed è evidente la derivazione del passo, del tutto accessorio, in cui Blondel fa amicizia con il guardiano del castello (assente nelle successive due cronache). L'unico significativo elemento che discosta l'Anonimo remense dal testo copiato da Fauchet si riduce a chi inizia la canzone. Ma anche qui si nota un elemento di contatto: il primo accenno al cantare (§ 80) è in entrambi senza oggetto e non è evidente chi stia operando. Solo dal paragrafo successivo compare il nome di chi risponde, ed è possibile che proprio un fraintendimento momentaneo possa aver indotto a scambiare le parti.

Prima delle edizioni ottocentesche dell'Anonimo remense la storia di Blondel si affermerà in ragione del *Recueil* di Fauchet. Le altre due cronache non avranno fortuna: nessuno crederà Blondel normanno e la località di Friesach rimarrà la «più antica città della Carinzia», non la prigione di Riccardo Cuor di Leone. Ma prima di raccontare come da Fauchet si è arrivati a Grétry e poi all'*Ivanhoe* di Robert Taylor, credo doveroso capire come si sia formata questa storia nel Duecento. Il dubbio che non sia semplice invenzione è forte: esiste infatti un'altro racconto, anch'esso apparentemente di fantasia, legato a Riccardo Cuor di Leone, con un trovatore che salva dal suo triste destino una vittima ingiustamente imprigionata.



Il dipinto qui riprodotto, *Salisbury cathedral from the bishop's grounds* ('La cattedrale di Salisbury vista dai terreni del vescovo') di John Constable (1776-1837), oggi conservato al ©Victoria & Albert Museum di Londra, è una delle due importanti tele che il pittore ha dedicato alla più antica chiesa gotica inglese (1258). Il vescovo John Fisher, amico di Constable, che gli

commissionò il quadro, è ritratto con la moglie a sinistra sotto l'albero. Sopravvivono inoltre numerosi schizzi preparatori dello stesso soggetto. L'altro dipinto sullo stesso soggetto, *Salisbury cathedral*, è del 1829 e, assai più drammatico, fu realizzato all'indomani della morte della moglie del pittore: un bell'esempio di 'sublime' inglese.

Altri racconti

A dieci minuti di macchina a Sud di Stonehenge, il celebre sito megalitico, si trova la cittadina di Salisbury, famosa per la sua straordinaria cattedrale (tanto amata dal pittore ► John Constable), la più antica chiesa gotica del Regno Unito. Qui si conserva una copia della Magna Carta. La tradizione vuole che le prime cinque pietre fossero posate nel 1220 da altrettante autorità: Onorio III (papa della Quinta Crociata), l'arcivescovo di Canterbury, il vescovo di Salisbury, e William Longespee con sua moglie Ela, contessa di Salisbury, principale finanziatrice dei lavori. Al turista che visitasse la chiesa, prima ancora dell'uso raffinatissimo delle nervature delle volte, viene solitamente mostrato il sarcofago del marito di tanta contessa, il primo a esser tumulato nella cattedrale, non trascurando di ricordare il motto attribuito al monaco Matteo Paris (1200-1259), estensore d'importanti cronache d'Inghilterra, per cui la sua 'lunga spada' (un riferimento al cognome, niente di equivoco), ebbe il 'fodero' della vita assai breve... Lavoro difficile quello delle guide turistiche.

William Longespee era fratellastro di Riccardo Cuor di Leone. Il loro padre, re Enrico II, come ben sapeva la regina Eleonora d'Aquitania, godette di molte amanti, e da molte ebbe discendenza. Per lungo tempo si pensò che Longespee fosse il figlio della Bella Rosamunda che la leggenda vuole avvelenata da Eleonora stessa (► p. 20). In realtà sua madre fu una tal Ida de Toesny e William ebbe sempre libero accesso alla corte inglese.



Riccardo stesso, in seguito (1198) avrebbe presenziato alle nozze del fratellastro con la contessa Ela di Salisbury (1187-1261), una delle più ricche feudatarie d'Inghilterra, lei nemmeno dodicenne.

Non si pensi a un matrimonio d'interesse. Sembra infatti che alla morte del padre (1196) la piccola Ela fosse stata rapita da un suo zio che sperava di far sparire l'ereditiera per subentrare nel titolo. La leggenda vuole che un cavaliere che s'era fatto prima pellegrino e poi cantastorie col nome di William Talbot, la cercasse per due anni e, proprio perché musico, riuscisse a superare la cortina di protezione in cui era segregata. Liberata e portata di fronte a re Riccardo, l'orfana, per evitarle ulteriori pericoli, fu data in isposa a William Longespee che alcuni vogliono fosse il vero nome di Talbot. Morto Longespee, terzo conte di Salisbury, la vedova Ela fondò, nei pressi, il celebre ► monastero di Lacock.

Testimoni

L'UNICA FONTE DELL'EPISODIO del cavaliere Talbot finto trovatore – storia che ricorda quella di Blondel – era in un'antica cronaca del monastero, comunemente nota come «Book of Lacock» (nella scheda alla pagina seguente la traduzione delle informazioni su Ela). Il primo a citare questo scritto fu Augustin Vincent (1584-1618), amico e discepolo di Robert Cotton (1570-1631), erudito e antiquario londinese celebre per aver raccolto la

più ampia collezione inglese di manoscritti mai posseduta da un privato, poi detta Cottonian Library. La raccolta diverrà il nucleo principale della British Library, in origine biblioteca del British Museum.

Vincent nel 1622 pubblicò ampi stralci del «Book of Lacock» nell'unica sua pubblicazione dal titolo ► *Discoverie of errors in the first edition of Catalogue of nobility*. Gli errori che avevano irritato Vincent erano quelli di Ralph Brooke (1553-1625) pubblicati tre anni prima in un censimento nobiliare. Brook era membro del College of Arms, uno dei più prestigiosi tribunali araldici (tutt'ora esistente) ed in realtà stava portando avanti la sua battaglia personale contro William Camden (1551-1623), insegnante e



Un'immagine dell'abbazia di Lacock, vicino a Salisbury oggi famosa per essere stata utilizzata come una delle location del film Harry Potter.

Salvata dal trovatore

Il frammento tratto dalla cronaca dell'abbazia di Lacock (*Book of Lacock*) stralciato da Augustine Vincent nel suo *Discoverie of errors* (London 1622, pp. 445-446)

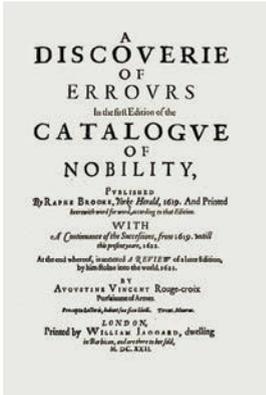
Ela, moglie di Guglielmo I di Longespee, nacque ad Amesbury, da padre e madre normanni. Il padre, morto di vecchiaia, raggiunse il Signore nell'anno 1196. Sua madre morì due anni dopo. I loro corpi furono tumulati sotto una lapide di marmo all'ingresso della [chiesa di] Bradenstoke.

In seguito l'amabile Ela, privata dei genitori, fu condotta in Normandia da parenti e famigliari e ivi mantenuta in stretta e segreta custodia.

Era in quel tempo in Inghilterra un cavaliere di nome William Talbot che, indossato l'abito da pellegrino, si trasferì in Normandia dove rimase due anni girovagando qui e là in cerca di Ela di Salisbury. Ritrovatala, si tolse l'abito di pellegrino e indossò quello di menestrello («cytharisor») per penetrare nel palazzo dove era custodita. Essendo uomo piacevole e ottimo conoscitore di antiche storie, fu accolto subito come familiare. Quando capitò l'occasione, poté tornare in Inghilterra portando con sé la nobile Ela, erede della contea

di Salisbury, e la condusse alla presenza di re Riccardo. Questi l'accorse con gioia e la diede in moglie a suo fratello Guglielmo Longespee, da cui ebbe figli legittimi: Guglielmo II di Longespee, Stefano, Riccardo, Nicola, Isabella Veisy, Petronilla – morta vergine e sepolta a Bradenstocke sotto la stessa lapide di marmo alla destra di sua nonna – Ela e Ida.

Il 9 marzo dell'anno del Signore 1226, Guglielmo I di Longespee morì, e il corpo fu inumato a Salisbury. Ela, sua legittima moglie, rimase vedova altri sette anni, [tempo in cui] volle, a Dio piacendo, fondare [due] monasteri per la salvezza della sua anima, di suo marito e di tutti i suoi avi: dopo una rivelazione scelse il prato delle lumache, in inglese *Snaylesmede*, per edificare il monastero di Lacock in onore di Santa Maria e di San Bernardo, e portò fino in fondo i suoi propositi a favore della contea di Salisbury, suo feudo. Fondò inoltre il priorato di Henton, dell'ordine dei Certosini...

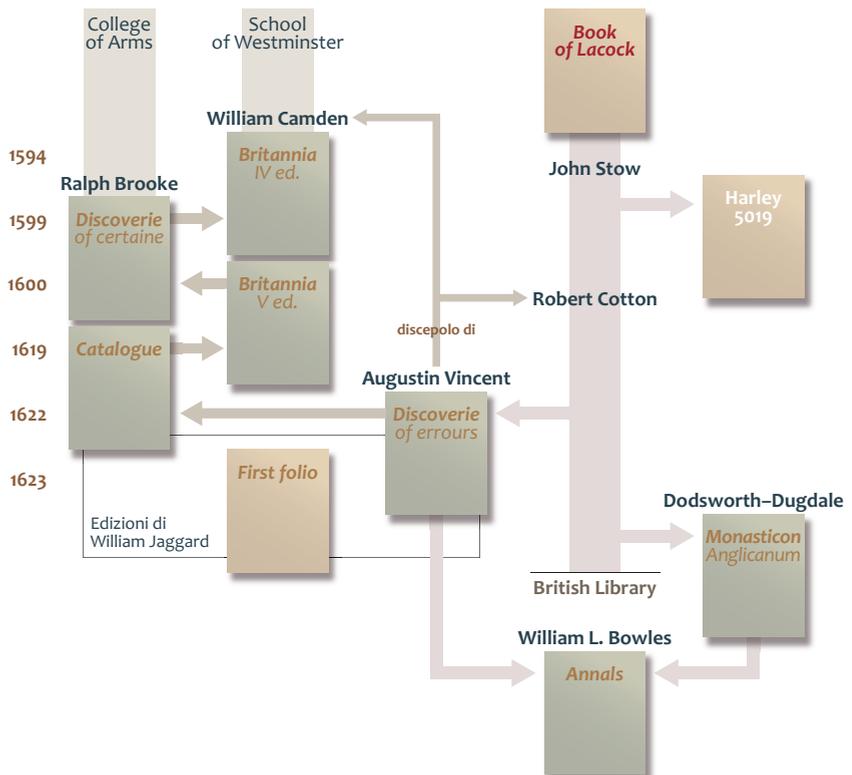


Frontespizio della stampa polemica di Vincent (1622).

poi direttore della scuola di Westminster, che nel 1589 aveva preso il posto di Brook fra i notabili del College.

Lo so: troppi nomi per una vicenda che sembra assai lontana da trovatori veri o finti che salvano fanciulle. Ma vale la pena raccontarla questa storia che tira dentro i capisaldi della letteratura inglese, Shakespeare compreso. Per agio del lettore ► lo schema proposto qui sotto permetterà di seguire gli intrighi passando più agevolmente dal particolare al generale.

Proseguo: qualche anno prima, dopo aver viaggiato a lungo per l'Inghilterra, Camden aveva pubblicato la prima edizione di *Britannia* (1586) opera storico-geografica (quella della croce di re Artù ► p.19) che, dopo varie ristampe latine, fu tradotta in inglese (1610), tanto fu il suo successo. Dopo l'entrata di Camden al College e l'uscita della quarta edizione di *Britannia* (1594), Brooke attaccò a gamba tesa il collega pubblicando nel 1599 *A discoverie of certaine errors published in print in the much commended 'Britannia' 1594*. Camden rispose per le rime nella quinta edizione (1600) e Brooke rincarò la dose con il *Catalogue* del 1619. È a questo punto che entra in gioco Vincent, *protégée* di Camden, che pubblica le 800 pagine del suo *Discoverie* (1622) dove l'attacco a Brooke comincia fin dal titolo del libro. La polemica ha ulteriori elementi inediti – nel senso che non furono pubblicati – e che vedranno la luce solo nel 1724 quando l'editore James Woodman, avendo ristampato quanto già noto della polemica in due edi-



Le cinque versioni di 'Horn e Rimenhild'

	Horn et Rimenhild (ca 1170) romance in anglo-normanno di 5250 versi (attr. a Thomas)	a
manoscritti	Oxford, Bodleian Library, Douce 132 London, British Library, Harley 527 Cambridge, University Library, ff.vi.17	
edizioni	Michel 1845 · Brede–Stengel 1883 · Pope 1955	
	King Horn (ca 1250-70) il più antico romance in middle-english (quasi 1600 versi)	b
manoscritti	London, British Library, Harley 2253 Oxford, Bodleian Library, Laud Misc. 108 Cambridge, University Library, gg.iv.27.2	
edizioni	Ritson (da Harley 2253) · Michel 1845 · Hall 1901	
in italiano	Rizzà 2007 (trad. parziale)	
	Horn Childe and Maiden Rinnild (ca 1320) romance in middle-english (poco più di 1150 versi)	c
manoscritto	Edinburgh, Advocates' Library, Auchinleck w.4	
edizioni	Michel 1845 · Mills 1988	
	Hynd Horn ballate in inglese antico e scozzese	d
edizioni	Michel 1845 · Child 1898	
	Ponthus et la belle Sidoyne (ante 1445) romance francese, tradotto in tedesco e inglese	e
manoscritti	numerose redazioni in francese e tedesco, un <i>unicum</i> in inglese	
stampe	varie in francese (dal 1478) e tedesco (dal 1483), una sola in inglese (London 1511)	
edizioni	Mather 1897 (ing.) · Schneider 1961 (ted.) · De Crécy 1997 (fr.)	
Riferimenti bibliografici		

- 1802 Joseph Ritson, *Ancient English metrical romanceës*, 3 voll., London: W. Bulmer, 1802.
- 1845 *Horn et Rimenhild* · *Recueil de ce qui reste des poëmes*, a cura di Francisque Michel, Paris: Bannatyne Club, 1845.
- 1883 *Horn* · *Das anglonormannische Lied vom wackern Ritter Horn* · *Genauer Abdruck der Cambridger, Oxford und Londoner Handschrift*, a cura di Rudolf Brede e Edmund Stengel, Marburg: Elwert, 1883.
- 1897 *King Ponthus and the fair Sidone* · *A prose romance translated from French*, a cura di Frank Jewett Mather, Baltimore: Modern Language Ass. of America, 1897.
- 1898 *The English and Scottish popular ballads*, 10 voll. a cura di Francis James Child, Boston · New York: Houghton, Mifflin & Company, 1882-1898; New York: Dover, 1965.
- 1901 *King Horn* · *A middle-English romance*, a cura di Joseph Hall, Oxford: Clarendon, 1901.
- 1955 Mildred K. Pope, *The romance of Horn by Thomas*, 2 voll., Oxford: Blackwell, 1955-1964.
- 1961 *Pontus und Sidonia in der Verdeutschung eines Ungenannten aus dem 15. Jahrhundert*, a cura di Karin Schneider, Berlin: Schmidt, 1961.
- 1988 *Horn Childe and Maiden Rinnild*, a cura di Maldwyn Mills, Heidelberg: Winter, 1988.
- 1997 *Le roman de Ponthus et Sidoine*, a cura di Marie-Claude de Crécy, Genève: Droz, 1997
- 2007 *King Horn*, a cura di Laura Rizzà, Roma: Carocci, 2007.

Pagine tratta dal ms. cartaceo della © Bibliotheca Palatina di Heidelberg (Cod. Pal. germ. 142, c. 123v), databile verso il 1475 con la versione tedesca del Ponthus (diversa da quella approntata da Eleonora d'Austria). Il manoscritto ascrivibile alla cosiddetta 'Bottega di Ludwig Henfflin' raccoglie 131 vivaci miniature non raffinatissime. L'immagine qui riprodotta identifica il momento in cui Ponthus e i suoi compagni, entrati nel castello travestiti da menestrelli, hanno modo di liberare Sidoyne (c. 121r). Pontus, malgrado il travestimento, in tutte le miniature è sempre identificato con la corona (qui taglia la testa a un convitato), anche quando fanciullo si finge mendicante per sfuggire agli aggressori.



La saga

Horn e Rimenhild non è entrato nel novero delle grandi storie. Ancora nel Settecento un esperto di antichità britanniche come Thomas Percy (1729-1811) la conosceva solo attraverso uno dei suoi manoscritti più tardi, l'*unicum* di *Horn Child*. Penetrata pochissimo nella tradizione italiana, oggi ci si riferisce al suo eroe come King Horn e non 're Corno'. Il suo limite si riconduce al tentativo di riproporre la vicenda di *Tristano e Isotta* facendo a meno dell'ingrediente principale: l'amore senza compromessi che si realizza nella morte.

Si riconoscono 5 momenti della sua tradizione:

- a) un esteso romance in francese antico;
- b + c) due successive e assai più brevi versioni in inglese;

d) numerose ballate;

e) agli inizi del xv secolo Ponthus de la Tour Landry, per celebrare l'origine della propria famiglia feudataria dell'Anjou, commissionò un romanzo in prosa mutuato dalla storia di *Horn e Rimenhild*. Il testo fu poi tradotto in tedesco da Eleonora di Scozia (1433-1480), figlia di Giacomo I Stuart, che divenne arciduchessa d'Austria nel 1449 sposando Sigismondo d'Austria (matrimonio sfortunato: Eleonora non riuscì ad avere eredi e dopo trent'anni morì di parto insieme al figlio).

Non sembra che il soggetto abbia solleticato la fantasia dei pittori ottocenteschi e fra i musicisti si conosce solo il progetto, poi abortito, di un'opera di Paul Dukas su libretto proprio (1892) di cui fu musicato solo il primo atto.

La vicenda

La trama si snoda fra un non meglio precisato luogo di nome Sudene (patria di Horn), Westerness in Bretagna (dove abita Rimenhild) e l'Irlanda (dove Horn incontrerà una nuova pretendente).

Traggo la sintesi da *English literature from the Norman conquest to Chaucer* di William Henry Schofield (London 1906, p. 261).

Il re di un paese chiamato Sudene è stato ucciso da pericolosi uomini venuti dal mare [mori] che si sono impossessati del suo regno. Al figlio, il giovane Horn, ed ad altri compagni è stato concesso di fuggire per mare. Dopo un giorno e una notte in mare la loro barca, portata dal vento, approda a Westerness, in Bretagna, e i superstiti fanno del loro meglio per ottenere ospitalità presso la corte del re.

Trattati con tutte le gentilezze, col tempo aumenta la stima nei loro confronti. Horn, in particolare, si distingue per rara avvenenza, grazia e valore: la principessa Rimenhild non può che innamorarsene. La loro intimità è però tradita da un cortigiano geloso. Il re non accetta giustificazioni e Horn è bandito dal paese. Prima di lasciarsi, gli amanti si promettono di rimanere fedeli l'un l'altro per sette anni e Rimenhild dona a Horn un anello che la ricordi e lo incoraggi nei momenti di difficoltà.

Lasciata la Britannia, una barca lo conduce in Irlanda; anche qui si farà presto apprezzare: la

figlia del re d'Irlanda gli viene offerta in moglie. Horn rifiuta con garbo. Gli viene concesso di rimanere: la stima nei suoi confronti è immutata. Un giorno Horn scopre che la sua amata si sta per sposare con il re di Reynes contro il suo volere. Radunato un gruppo di amici irlandesi, ritorna in tutta fretta a Westerness, accede alla festa di matrimonio sotto mentite spoglie e si rivela all'infelice fanciulla lasciando cadere il suo anello nel boccale di vino che lei gli ha offerto. Riconoscendola sempre fedele, raduna i suoi uomini, uccide gli oppositori e salva Rimenhild dal suo destino. Ma non può attendere i preparativi del matrimonio con la sua amata: deve tornare in patria. Ci riesce senza ostacoli e reincontra sua madre che dalla sua partenza è vissuta in una grotta sulla spiaggia per evitare di essere messa a morte dagli odiati usurpatori. Mentre l'eroe riporta il paese all'ordine e alla pace, Rimenhild è accerchiata da un nuovo pretendente, Fikel, un amico di vecchia data di Horn che l'ha rapita e portata via mare al suo castello. Messo in guardia da un sogno, l'eroe raggiunge il castello e riesce ad entrarvi con alcuni suoi compagni travestiti da menestrelli: in breve il rapitore è ridotto in suo potere. Horn dona al primo dei suoi compagni il paese del padre di Rimenhild, al secondo quello del corteggiatore rivale, e al terzo la mano della principessa d'Irlanda. Finalmente anche lui potrà tornare con Rimenhild al suo paese fra la sua gente.

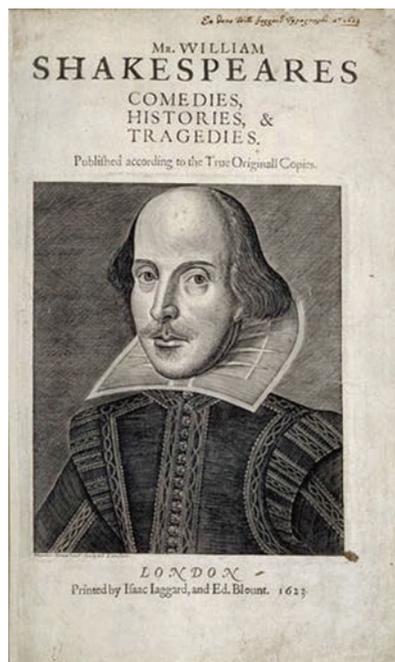
zioni distinte (1723, 1724), usò i suoi torchi per dare alla luce altri «errori» rinvenuti da Brooke e rimasti in fascicoli manoscritti. Ma dal momento che il proseguimento della polemica, prevalentemente incentrata attorno a privilegi araldici, è del tutto estranea alle ragioni per cui m'interessa il libro di Vincent, smetterò d'occuparmene.

Incidentalmente osservo solo che il *Catalogue* di Brooke, come il *Discoverie* di Vincent furono pubblicati da William Jaggard, lo stampatore che l'anno successivo avrebbe dato alla luce, postumo, il celebre «First folio» di Shakespeare, la prima raccolta di (quasi) tutte le opere attribuite al drammaturgo. Brooke però, ignaro della pubblicazione di Vincent, nel 1622 aveva fatto ristampare il suo *Catalogue* ad altro editore lamentandosi del lavoro tipografico di Jaggard. Vincent non si lascerà sfuggire l'occasione di dare spazio a Jaggard (introduzione al suo *Discoverie*) per una piccata replica contro Brooke – Jaggard in seguito regalerà a Vincent la prima stampa del «First folio» (► l'esemplare con dedica autografa è oggi conservato a Washington).

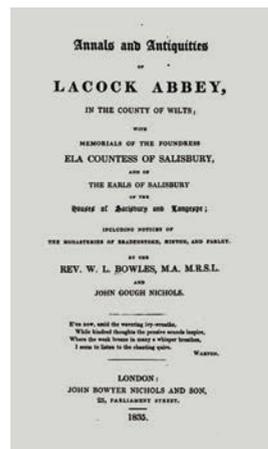
Torno al *Discoverie* di Vincent. L'erudizione del volume si giovava della immensa biblioteca privata di Robert Cotton dove era custodito anche il «Book of Lacock». Cotton aveva comprato il manoscritto dall'antiquario John Stow (1525-1605), rilegandolo con altri quattro testi e catalogandolo come «Tiberius B.XIII», segnatura che il fondo *Cotton* della British Library conserva ancora. Quello che però non conserva più è proprio il manoscritto. Due dei cinque codici che lo componevano andarono infatti distrutti nel 1731 quando la biblioteca, ormai presso gli eredi Cotton, prese fuoco e perse molti volumi (da quell'episodio scaturì la decisione di cederla allo Stato, ovvero al British Museum che sarebbe stato fondato di lì a due anni).

La pignoleria documentaria di Vincent ha però preservato dalle fiamme gran parte del contenuto del «Book of Lacock» perché ampi stralci furono trascritti nel suo *Discoverie*. E prima che bruciasse, anche Roger Dodsworth e William Dugdale copiarono pagine del «Book» nel loro *Monasticon Anglicanum* (3 voll., 1655-1673). A quasi due secoli di distanza William Lisle Bowles (1762-1850), poeta e critico letterario inglese, radunando i frammenti del «Book» dal *Discoverie* e dal *Monasticon*, ebbe modo di ricostruirlo, e con esso l'intera storia di Lacock, in una preziosa monografia dal titolo ► *Annals and antiquities of Lacock Abbey in the county of Wilts, with memorials of the foundress Ela, countess of Salisbury* (London 1835). Per la verità la parte distrutta del 'Cotton Tiberius B.III' era già stata copiata nel 1598, poco prima di essere venduta a Robert Cotton, quando cioè ancora apparteneva all'antiquario John Stow, ma Bowles non lo sapeva. Quella copia è oggi fra i codici della British Library, segnata 'Harley 5019' e il «Book of Lacock» è riprodotto a partire dal foglio 231, compreso l'episodio dello pseudo-Blondel.

Non è importante stabilire se sia vera la storia di Talbot trovatore; certo fa specie sia così simile a quella che coinvolge il regale fratellastro e soprat-



Gli *Annals* (London 1835) di William Lisle Bowles in cui si ricostruisce la storia del monastero di Lacock.



Il cosiddetto 'Vincent First folio' (1623) con in alto a destra la dedidca autografa di William Jaggard ad Augustin Vincent (esemplare conservato a Washington, © Folger Shakespeare Library)

tutto si collochi solo un paio di anni dopo la prigionia di Riccardo. In realtà non si sa quando la cronaca sia stata scritta e non è possibile dire chi abbia ispirato chi, fra l'Anonimo remense e i redattori del «Book». Ci sono però almeno due elementi che fanno propendere per una indipendenza fra i racconti di Talbot e Blondel. Il primo è labile: la storia di Talbot, con la salvezza della fanciulla orfana, è tipica e, se si voleva fare letteratura, non c'era bisogno di andare a pescare un episodio così insolito come quello di Blondel. Il secondo è congetturale: l'esigenza di avvicinare una prigioniera ha obbligato Talbot ad un travestimento, e il travestimento da giullare era quello usato nei romanzi medievali (un caso interessante, oggi non troppo frequentato, è quello di ► *King Horn*, da cui la scheda alle pagine precedenti); al contrario Blondel non ha bisogno di essere un menestrello per ritrovare Riccardo. Se per Talbot lo stratagemma di diventare un musico è una necessità, per l'Anonimo remense, anche in ragione delle parole che ci spende intorno, sembra soprattutto un elemento strettamente legato a giustificare il momento della canzone-duetto.

Rievocazioni postume

L'ALTRO EPISODIO che si lega a Blondel riguarda Federico III di Lorena (1238-1302). Ne parla il poligrafo Théodore Joseph Boudet de Puymaigre (1816-1901) in un articolo della «Revue des questions historiques» (XIX, 1876) poi ripubblicato in *Les questions controversées* (I, 1880, rist. 1894). Il duca, incarcerato a Maxéville (in una torre oggi scomparsa e sostituita da un improbabile palazzone panoramico di 30 piani) fu salvato da un carpentiere di nome Jehan-Petit. Questi, incaricato di riparare la prigione, cantando una canzone che lamentava la sparizione del duca, riconobbe nel prigioniero proprio quel duca dall'anello che portava al dito. Informata la duchessa di Lorena, Federico fu presto liberato e Jehan-Petit elevato a rango nobiliare. Dal momento che la storia di Blondel è databile al 1270, Boudet immagina che l'episodio possa aver ispirato l'Anonimo remense. In realtà la fonte più antica della prigionia di Federico è un manoscritto seicentesco redatto da tal Duplessis, già posseduto da Jean-Nicolas Beaupré (1795-1869) che lo aveva utilizzato per il suo *De la prison de Ferry III* (Nancy, 1839) – ms. oggi conservato presso la Société d'Historie de la Lorraine et du Musée Lorrain (*Catalogue générale des manuscrits des bibliothèques publiques de France · Sociétés savantes*, Paris 1931, p. 265, n. 36). Non è chiaro se la carcerazione di Federico sia realmente avvenuta. Una canzone popolare che la rievoca, ma in termini assai fantasiosi, è stata pubblicata sul «Bulletin de la Société d'Archéologie Lorraine» (IV, 1853, p. 459). Assai probabile quindi che la stessa canzone sia stata ricondotta a Federico solo dopo la pubblicazione di Beaupré, e che Duplessis abbia tratto spunto dalle redazioni tarde di Blondel, non certo il contrario.

Un cuore mangiato in tre parti



Peter Paul Rubens, *Tereo di fronte alla testa del figlio Iti* (1638, © Museo del Prado). Il mito, reso celebre dalle *Metamorfosi* di Ovidio (vi.420-675) vuole che Tereo, dopo aver violentato Filomela, sorella di sua moglie, le mozza la lingua per non farla parlare. La moglie per vendetta darà da mangiare il loro figlio Iti al marito poi obbligato, alla fine del pasto, a riconoscere la testa del bimbo fatto a pezzi e cucinato.

La vicenda fu ripresa nel *Tito Andronico* di Shakespeare e portata sullo schermo con scarsa fortuna nel film *Titus* (1999) di Julie Taymor.

Similmente cruenta è la storia di Tieste (dalle *Fabulae* di Igino) che, per aver violentato la moglie del gemello Atreo, si ritroverà a mangiare ignaro i propri figli cucinati dal marito umiliato. Foscolo ne trarrà l'omonima tragedia nel 1797.

Il tema del ‘cuore mangiato’

Parte I



Joan Crawford in una scena del film con Clark Gable *Incatenata* (*Chained*, 1934, © MGM), interpretato tre anni prima dell'uscita di *Biancaneve* di Walt Disney.

L'efferatezza della matrigna-cartoon di *Biancaneve*, origine dei sonni inquieti di tanti bimbi, è un adattamento ‘per famiglie’ della favola quasi *pulp* dei Grimm. Chi non la ricorda? Per disegnare la matrigna, Walt Disney s'ispirò a una ▶ Joan Crawford così credibile da incatenarla al ruolo di antipatica a vita. Lei – la regina – prima pretende il cuore pulsante della figlia troppo bella, poi lo rifiuta con sdegno quando lo specchio chiacchierone le rivela che lo sfilatino non è quello di Biancaneve. La versione più ru-spante dei fratelli Grimm, stimati studiosi di linguistica, immagina che la matrigna voglia non il cuore, ma il fegato e i polmoni della fanciulla, non trascurando di farli cucinare dal suo cuoco di fiducia per mangiarseli poi in una sorta di rito ancestrale (di quelli, per intenderci, capaci di assorbire i pregi della vittima cannibalizzata). I due fratelli letterati – per carità, fra i primi a elaborare le teorie sul rotacismo di fricative e occluse nel passaggio dall'indoeuropeo al germanico – se anche non pare patissero disturbi della personalità, quantomeno avevano saputo rielaborare i loro rimossi pescando nel torbido delle più cupe tradizioni medievali.

Questa storia del banchetto di frattaglie – forse non ignara dei figli dati per vendetta in pasto ai padri (i miti di ▶ Tereo e Tieste) – rimanda infatti a un tema narrativo antichissimo che ricorre in molti manoscritti a partire dal XII secolo e prende il nome di ‘cuore mangiato’. Me ne occupo perché coinvolgerà anche l'episodio della prigionia di re Riccardo in uno dei primi romanzi che lo vedono protagonista (XIII-XIV sec.): Blondel, ora una nobile fanciulla, è obbligato ad assistere, in uno scenario da *Bella e la bestia* (prima della respiscenza dell'animale), al pasto *splatter* di Riccardo che, a eterno suggello del suo nome, divora il cuore crudo di un leone.

CHE LA TRADIZIONE europea avesse un'origine comune con quella indiana era cosa ben nota ai Grimm, ma in merito al ‘cuore mangiato’ fu possibile attestarlo solo alla fine dell'Ottocento quando il reverendo Charles Swynnerton, cappellano dell'esercito inglese in India (al suo attivo un libro sulla guerra anglo-afgana), pubblicò a Calcutta nel 1884 alcune ▶ antiche fiabe indiane tradotte in inglese in cui si raccontava la leggenda del re Rasalu che dà in pasto alla regina Kokila il cuore dell'amante. Tali fiabe tradizionali, come mostra qui alla pagina seguente ▶ l'immagine di controcopertina del volume (da una foto fatta scattare da Swynnerton), erano tramandate oralmente e intonate da cantori professionisti; più o meno come avveniva per i poemi dell'Età di Mezzo.

Il tema del ‘cuore mangiato’ è insomma antichissimo e, sublimato nell'eucarestia cristiana, si perde nella notte dei tempi. Lo si può considerare una sorta di promanazione dei grandi miti di morte e resurrezione che reinterpretano la ciclica fine della natura prima dell'inverno e il suo risorgere a primavera. L'elemento vitale che sopravvive dopo la morte e che ne garantirà la rinascita – il seme per il mondo vegetale, il cuore o altro

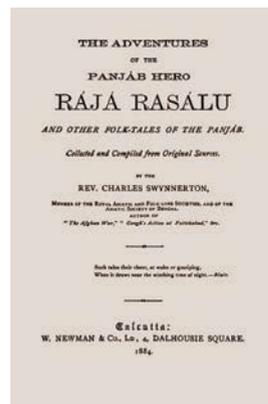
Antenati indiani
egizi e greci

nella sua immedesimazione umana – è quella ‘parte del tutto’ la cui sopravvivenza garantisce l’eternità. Non molto diverso dal DNA conservato in un’ambra fossile che ci fa credere possibile la ricomparsa sulla terra dei dinosauri di *Jurassic park*.

La formulazione più antica della vicenda del ‘cuore mangiato’ risale probabilmente a qualcosa di abbastanza diverso dal tema medievale, ovvero al mito egiziano di Osiride, ucciso e fatto a brani dal fratello Seth. La ferrea volontà di Iside, sua compagna, di ricongiungersi al morto la indusse a ritrovarne tutte le parti per riaverlo con sé. Fasciato e imbalsamato, la giovane s’accorse che mancava un pezzo, il più importante (e non era il cuore). Il famelico Ossirinco, tremendo pesce del Nilo, se l’era divorato («Piscem vorat...»). Iside non si perse d’animo e scolpi nel legno, tutto a memoria,



L’immagine pubblicata come controcopertina in Charles Swynnerton, *The adventures of the Panjab Hero Raja Rasalu and other folk-tales of the Panjab, collected and compiled from original sources*, Calcutta 1884 (sotto il frontespizio); nella didascalia si legge: Sharaf, il bardo del Punjab che canta le avventure di Raja Rasalu, da una fotografia di Mr John Burke di Rawalpindi. Swynnerton aveva già pubblicato separatamente alcune di queste storie, e Gaston Paris non ebbe difficoltà a ricondurre quella di Rasalu al ‘cuore mangiato’ («Romania», 1883, p. 359).



l'*omissis* del suo Frankenstein. Chiese poi a Ra, il dio-Sole, d'intervenire per infondere la vita alla preziosa scultura e al corpo ricomposto di Osiride. Questi riuscì – verrebbe da dire suo malgrado – a mettere incinta la volitiva Iside, evidentemente non troppo schizzinosa in fatto di partner. Sono sempre stato convinto delle difficoltà di quell'unione: quasi una partita di shangai per la povera Iside e non un toccasana per il ricucito dio egizio: evidentemente provato, passò il resto della vita nascosto al mondo a governare gli inferi.

Il figlio che nacque, Arpocrate, altro non era che lo stadio infantile del grande dio Horus (*Hor-p-krat vuol dire 'Horus il fanciullo'*). Raffigurato in braccio a Iside (da cui l'iconografia della Madonna), mostra in genere il dito alla bocca, a simboleggiare il *logos*, ovvero la parola, il verbo (v. ► le immagini qui sotto). I romani ne fraintesero il gesto e ritennero che il *signum harpocraticum* fosse la raffigurazione del silenzio, del mistero. Ci volle il Cristianesimo per riuscire a recuperare Arpocrate come espressione del 'verbo' (e poi dimenticarsene di nuovo); nel pacchetto 'Arpocrate modello di Cristo' erano comprese anche le due feste che celebrava l'Egitto: l'una il 25 dicembre – il solstizio d'inverno nell'antichità era posticipato di tre giorni rispetto a oggi per effetto della precessione degli equinozi – l'altra dopo l'equinozio di primavera, ovvero il giorno che i cristiani avrebbero chiamato Pasqua, che si celebra appunto la prima domenica dopo la prima luna piena, passato l'equinozio.

Se la vita di Arpocrate, assieme a quella del romano Mitra, servirà a delineare la figura di Cristo, il racconto della nascita dopo la morte violenta del padre sarà recuperato dalla mitologia greca. Zagreo, figlio illegittimo di Zeus (che amava intrattenersi con Persefone, dea dell'oltretomba), susciterà l'invidia dei Titani che lo divoreranno a brani. Recuperato a mani nude il cuore, Atena lo collocherà in un corpo di gesso per offrirgli

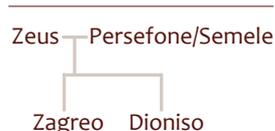
Sotto, Iside che allatta Arpocrate (Karnak, v-iv sec. a.C., © Museo del Cairo) nella posa che poi sarà presa a modello delle 'Madonne con bambino' cristiane. A fianco statuetta greca di Arpocrate con il dito alla bocca, rappresentazione del *logos* (III a.C., Tessalonica, © Museo Archeologico) e rivisitazione moderna di Louis-Philippe Mouchy (1734-1801) in *Harpocrates: le silence* (1789, Parigi, © Palais du Luxembourg).



l'immortalità (un po' come il seme nella terra). Una versione più tarda riferisce che Atena riportò il cuore a Zeus e questi lo mangiò per rendere immortale Dioniso, l'altro figlio di Persefone. Dioniso, che alcuni vogliono figlio di Semele (anche lei divinità legata agli inferi, ovvero alla terra), rimane il dio che infonde la vita e pertanto muore in inverno. Infine, racconti laterali narrano che Zeus abbia dato da mangiare il cuore di Zagreo direttamente a Semele.

Sul connubio morte e resurrezione si articolano quindi gli elementi che si ritroveranno nel mito moderno: la gelosia (rivalità), la brutalizzazione del corpo, e la salvezza di una singola parte significativa, espressione del suo spirito vitale (l'anima). Lo stesso sacerdote del culto di Dioniso, ▶ Orfeo, subirà sorte simile: dilaniato dalla Baccanti, la testa cieca continuerà a cantare, inchiodata sulla sua lira. È evidente che in questo caso la forza vitale da preservare è il canto (identificato con la bocca, le orecchie e la calotta cranica). L'orfismo, e i misteri eleusini che lo alimentano, sarà anch'esso, come il Cristianesimo, una religione incentrata sulla rinascita generata dalla morte.

IL MITO DEL 'cuore mangiato' altro non è che il residuo cortese di questi racconti che, trasmessi oralmente, riaffiorano nella cultura occidentale quando fermati su pergamena. La più antica testimonianza scritta è il *Tristano* di Thomas (seconda metà del XII sec.): Isotta, malinconica e rassegnata moglie di Marco, non dimentica Tristano e canta il *lai* della triste fanciulla che mangiò suo malgrado il cuore dell'amato Guirun:



Cannibalismo
attorno a Tristano

■ En sa chambre se set un jor
e fait un lai pitus d'amur:
coment dan Guirun fu supris
pur l'amur de sa dame ocis,
quë il sur tute rien ama,
e cument il cuns puis dona
le cuer Guirun a sa moillier
par engin un jor a mangier
e la dolur que la dame out
qant la mort de sun ami sout.
La reine chante dulcement,
la voiz acorde a l'estrument;
les mainz sunt beles, li lai buons,
douce la voiz, bas li ton.

E [Isotta], che siede nella sua stanza,
canta un pietoso lai d'amore,
di quando ser Guirun fu scoperto
e per amore della sua dama ucciso,
[per lei] che più di tutto amava,
e [canta] di quando il conte poi diede
il cuore di Guirun a sua moglie
da mangiare ingannandola,
e del dolore della dama quando seppelì
della morte del suo amante.
La regina canta dolcemente,
accorda la voce allo strumento;
le mani sono belle, buoni i versi,
la voce è dolce, gravi i toni.

Non è possibile dire se il cosiddetto *Lai Guirun* sia vero o invenzione di Thomas: quel canto non è mai stato trovato. Esiste un eroe norvegese Guirun (o Gurun), ma la sua vicenda non si relazione al 'cuore mangiato', e i due soli casi in cui il *Lai Guirun* è citato in termini analoghi a quelli di Thomas si hanno nel *Tristano* di Goffredo di Strasburgo (posteriore e certamente derivato da Thomas) e in *Anseis de Carthage*, una *chanson de geste* contemporanea a Thomas che potrebbe anche aver tratto spunto dal suo *Tristano*. Inoltre la parola bretone *gwirion* significa 'fedele' e la *chanson* sembra inventata per esplicitare la metafora.

La storia del 'cuore mangiato' era precedentemente nota, ma l'accenno nel *Tristano* di Thomas ha contribuito alla sua fortuna. Non deve essere un



1.

Sebbene il mito di Orfeo sia in genere ricondotto al mancato recupero di Euridice, in realtà questa sua immersione negli inferi incarna da un lato Osiride ctonio e dall'altro Persefone-Semele. Il pur tardo legame con la morte per smembramento (Ovidio, *Metamorfosi*, X,78-85), snodo chiave per interpretare i misteri orfici, ritorna nel Rinascimento soprattutto attraverso le componenti eversive della sua sessualità 'traviata' e sterile (è noto il disegno di [1.] Albrecht Dürer del 1504 sul cui cartiglio in alto si legge «Orpheus der erst Puserant», 'Orfeo, il primo sodomita').

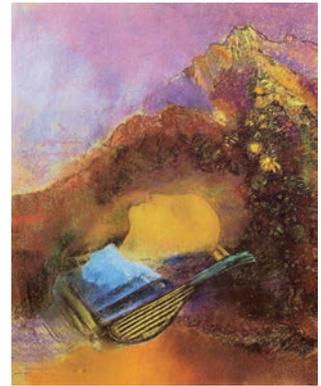
Solo a partire dal secondo Ottocento verrà enfatizzata la lettura mistico-simbolica di quella morte, unitamente a un rinnovato interesse per l'orfismo mistico. Emblematico l'*Orphée* di [2.] Gustave Moreau (1864, © collezione privata) che il pittore dipinse altre due volte (1865, Musée d'Orsay, e 1874, coll. privata) e che stabilisce l'iconografia della testa inchiodata alla lira e l'associa alla ninfa vestale e custode della sua memoria. Numerose le imitazioni nei decenni successivi, come il caso Jean Delville (*Orphée mort*, 1893, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique), o il più noto [3.] John William Waterhouse (*Nymphs finding the head of Orpheus*, 1900, © coll. privata) con [4.] il particolare della testa, e la [5.] *Tête d'Orphée* di Odilon Redon, 1903, © Cleveland Museum of Art) fra le numerose realizzate dal pittore.

3.

5.



2.



4.

Tristano e Isotta



Un fotogramma dal film prodotto da Ridley Scott *Tristano e Isotta* (© 20th Century Fox) con Sophia Myles e James Franco.

Uno dei pregi del recente *Tristano e Isotta* (2006) – film di Kevin Reynolds poco amato dalla critica – è di aver dipinto con inedita efficacia il dramma di re Marco, padre adottivo di Tristano, di fronte all'unica verità che non avrebbe mai voluto conoscere. Il suo regno, la Cornovaglia, da anni oppresso dalla prepotenza irlandese aveva finalmente ottenuto la pace grazie a Isotta, figlia del re nemico, diventata sua moglie. La giovane, vinta in torneo dal prode Tristano, si era subito fatta amare da re Marco. Poco importava che i cortigiani fossero ostili a quella unione: solo gli stupidi potevano disprezzare la pace perché ottenuta senza combattere, o diffidare della straniera perché temuta fedifraga. Re Marco non dava ascolto alle calunnie, sapeva che la giustizia era dalla sua parte. Poi improvvisamente capi, scorgendo la disperazione nello sguardo attonito di Tristano e la vergogna colpevole negli occhi di Isotta, che le perfidie cortigiane dicevano il vero. Non solo la moglie amatissima apriva le gambe altrove, ma le apriva per quel suo quasi-figlio che con una cavalcata, lancia in resta, aveva disarcionato d'improvviso la fiducia di un padre, gettato l'onore di un marito nella greppia dei maldicenti, ucciso la credibilità di un re senza più patria, offerto il regno tutto alla vorace Irlanda, ora più che mai legittimata ad invadere la Cornovaglia. La drammaticità di questa scena vale da sola a compensare i limiti della pellicola. Perché, raccontata

da quasi un millennio, la storia di Tristano e Isotta non altrimenti vanta una migliore messa a fuoco della follia d'amore. Un amore che, proprio perché distrugge tutto, onore, amicizia, ragioni di stato, e alla fine anche se stesso, rivela l'irrazionale dirompente di una natura primordiale, che male, malissimo si presta a essere ricondotta alle regole del vivere civile. La prima volta che l'Occidente ha guardato in faccia all'amore – qualcosa che non c'entra nulla con la liturgia del sentimento su cui si fonda ogni collettività sociale – quel momento corrisponde all'invenzione di *Tristano e Isotta*.

Anche Wagner, nella più celebre riproposizione moderna della tragedia (1865), concede a Marco un lungo episodio di tragica disillusione alla fine del secondo atto, ma tutto rimane nelle intenzioni, la versificazione dilatata s'avvita nella rivendicazione, e la musica, temendo forse di sopraffare versi tanto nobili, fa che il dolore diventi estraneazione, e la dignitosa compostezza indifferenza. Sebbene la storia sia stata raccontata ben prima che qualcuno provasse a scriverla, noi cominciamo a leggerla alla fine del XII secolo. Fra le testimonianze più antiche, in franco-normanno e successivamente in tedesco, s'individua un gruppo di tre testi, detti 'comuni', dalla versificazione asciutta, cui si affiancano i tre corrispondenti 'cortesi' più eleganti e curati nella lingua. Quasi tutti incompleti, soprattutto i più

tradizione comune
ms. di Berna (572 versi)
Béroul (4485 versi)
Eilhard von Oberg (in tedesco)

tradizione cortese
ms. di Oxford (998 versi)
Thomas (3130 versi)
Gottfried von Strassburg (in tedesco)

La storia

Preliminari musicali

Tristano, persi i genitori in tenera età, giunge alla corte di suo zio Marco appena quindicenne: è subito ammirato per l'abilità nel maneggiare le armi e suonare l'arpa.

Moroldo, eroe d'Irlanda, sbarca in Cornovaglia con pretese tributarie, si scontra con Tristano e viene ucciso. Tristano creduto morto è adagiato su una barca che approda in Irlanda; qui, fintosi bardo, è curato a corte dove presto insegna musica a Isotta.

L'amore a prescindere

Tornato in patria ha il compito di cercare una moglie per re Marco che vuole la donna cui appartiene la ciocca bionda che gli hanno recato due rondini. Tristano s'imbarca e giunge in Irlanda dove sconfigge un drago per la cui morte il re aveva promesso la mano di sua figlia Isotta. Isotta, riconosciutolo assassino di Moroldo, si rifiuta di sposarlo e Tristano s'accorda perché diventi la moglie di re Marco. Sulla nave i due giovani bevono per errore un filtro d'amore destinato al regalo matrimonio e, malgrado Isotta diventi regina di Cornovaglia, i due non possono evitare d'amarsi. Accusati da cortigiani invidiosi sono banditi da re Marco che tuttavia non crede alle accuse. In seguito di fronte all'evidenza, persa ogni speranza e distrutto da rabbia e

delusione, li condanna al rogo. Fuggiti nella foresta i due tentano di consolarsi l'un l'altra. Una notte il re li scopre addormentati e, commosso da quel casto sonno, sostituisce la spada di Tristano con la sua in segno di perdono. Colpiti da quel gesto Isotta torna a corte e Tristano esilia se stesso in Bretagna.

Morire per rinascere

Tristano sposa un'altra Isotta, detta 'dalle bianche mani', che tanto gli ricorda il suo primo amore. Ma incapace di gestire la lontananza torna più volte in Cornovaglia fingendosi di volta in volta lebbroso, pazzo, mendicante.

Ferito in combattimento, potrà salvarsi solo rivedendo Isotta: chiede sia chiamata al capezzale e, s'ella accetta, che la nave innalzi bianche le vele. Isotta accorre ma la moglie per gelosia dice nere le vele e Tristano si lascia morire. Giunta Isotta, muore anch'essa per disperazione. Re Marco fa seppellire vicini i due corpi dalla cui tomba nasceranno presto due alberi dai rami intrecciati che, anche tagliati, saranno ogni volta più rigogliosi.

antichi. Degli stessi anni è il breve *Lai del caprifoglio* di Maria di Francia (118 versi) che solo ne evoca un episodio. Numerosissimi saranno i successivi adattamenti e le traduzioni, ma già questo nucleo primordiale delinea la storia che sarà raccontata nella sua completezza solo nella seducente pseudo-ricostruzione del *Romanzo di Tristano e Isotta* di Joseph Bédier (1900 e 1905).

Ferdinand Leeke (1859-1925) fu colui che più di altri definì fra Otto e Novecento l'immaginario figurativo delle opere di Wagner. L'immagine a fianco ferma il momento in cui re Marco scopre i giovani amanti. Il proteggere col mantello Isotta, gesto generoso e insieme ingenuo del Tristano-vichingo, rivela quella borghesità da didascalia teatrale che fa il paio con il disappunto rassegnato di un'Isotta-lavandaia («Che diranno i vicini?»), quel tanto in carne da sembrare una vera cantante (non manca nemmeno la governante che all'occasione permetterà di sviare la tresca).



caso se la stessa vicenda, più circostanziata, sia vissuta da Linaure, leggendario cavaliere evocato nell'*Ensenhamen* di Arnaut Guilhem de Marsan (ca 1180), trovatore collocato al seguito di Eleonora d'Aquitania. Nel genere degli 'ensenhamens', poemetti con finalità didattiche, quello di Arnaut – poco più di 600 versi – è uno dei primi e finge di spiegare ad un giovane l'arte di amare. Conservato in *unicum* nel celebre ► Chansonnier d'Urfé della Bibliothèque Nationale de France (Fr. 22543), fu edito per la prima volta nel 1855 da Karl Bartsch, il filologo che, come Wagner, rimase affascinato dalla saga dei Nibelunghi. Gli esempi proposti dall'*Ensenhamen* ricordano grandi cavalieri, Artù, Ivano e lo stesso Tristano.

Il protagonista Linaure, figura oggi poco nota, ricordava ai contemporanei il cavaliere Linhaure, nome letterario (*senhal*) di Raimbaut d'Orange (o d'Orange), trovatore celebre per la sua fama di dongiovanni, morto nel 1173, negli anni della stesura dell'*Ensenhamen* (per chi si sta perdendo fra tutti questi cuori potrà esser utile lo schema a p. 158).

Sebbene sembri curioso che proprio l'effeatezza cardiofagica sia ricondotta a un contemporaneo, bisogna tuttavia riconoscere che lo stesso Raimbaut-sciupafemmine non era stato tenero con la sua indole, immaginandosi addirittura castrato, contrapponendo dell'incontinenza sessuale. Nel celebre *gap* (poesia satirica) *Lonc temps ai estat cubertz* (► box), l'ostentazione virile è ribaltata e l'umiliazione trova apparente sollievo nello scampare alle persecuzioni di mariti gelosi che nulla devono temere da un eunuco. In realtà la strategia, pur eccentrica, serviva a negare il corpo e nobilitare lo spirito.

Tuttavia che la *chanson* abbia un legame con il tema del 'cuore mangiato' lo dimostra la parodia che ne fa il *fabliau* intitolato *Lai d'Ignaure*, dove Guiron/Linaure e Raimbaut/Linhaure diventano Ignaure, il cavaliere i cui genitali furono mangiati dalle sue 12 amanti. I *fabliaux*, diffusi fra XIII e XIV secolo, erano brevi racconti in versi, disimpegnati, dove la sessualità faceva da ingrediente indispensabile per sorridere o ironizzare. Le forme più antiche, collocabili alla fine del XII secolo rientrano nei *lais* narrativi fra cui s'annovera lo stesso *Lai d'Ignaure* (ca 1200).

I versi, sopravvissuti anch'essi in un *unicum* parigino (Fr. 1553), sono stati

Carta 103v del Chansonnier d'Urfé, redatto all'inizio del Trecento (detto 'codice provenzale R', © F-Pn). Qui si conserva l'*unicum* dell'*Ensenhamen* di Arnaut Guilhem de Marsan.



Raimbaut d'Aurenga · *Lonc temps ai estat cubertz*

Lonc temps ai estat cubertz,
mas Dieus no vol qu'ieu oimais
puosca cobrir ma besoigna,
dont mi ven ira et esglais:
ez escoutatz, cavallier,
s'ar en ai obs ni mestier.

D'aisso vos fatz ben totz certz:
qu'aicels don hom es plus gais
ai perduz don ai vergoigna;
e non aus dir qui-ls me trais,
et ai ben cor vertadier
quar dic tant gran encombrier.

Mas per so sui tant espertz
de dir aisso que er plais
quar voill leu gitar ses poigna
totz los maritz de pantais
e d'ira e de consirier,
don mout m'en fan semblant nier.

Si-m fatz coindes e degertz
si-m sui eu flacs e savais,
volpiltz garnitz e ses broigna,
e sui mizels e putnais:
escars vilan conduchier,
de tot lo plus croi guerrier.

Per que es fols adubertz
totz hom que ja ten a fais
s'ieu cortei – quar ja m'en loigna? –
sa moiller, pois dans non nais
ad el se son ben sobrier
li mei mal sospir doblier.

Car ja tot non fos desertz
d'aicels per qu'om pela-l cais,
tant ai d'als ont me peroigna,
d'autres avols decs on bais,
per que domna ab cors entier
no-m deu prezar un dinier.

E si mos chans m'es sufertz
eu chan, qu'enquers no m'en lais:
puistel'hui sus en sa groigna
a tot marit si-s n'irais,
s'ieu tant grant mon dol plenier
voill cobrir ab alegrier.

A dompnas m'en soi profetz
e datz, per que m'en ven jais:
si no qu'ai poder que-i joigna
en jazen, ades engrais
solament del desirier
e del vezer, qu'als non quier.

La comtessa a Monrosier
volgra auzis mon gauh entier.

5 A lungo ho coperto il mio segreto,
ma Dio non vuole che d'ora in poi
io possa coprire ciò che mi manca,
da cui mi viene tristezza e spavento:
ascoltate, cavalieri,
se ora ne ho veramente bisogno.

10 Di questo assicuro tutti voi:
quelli per cui un uomo è più felice
li ho perduti e ne provo vergogna;
e non oso dire chi me li ha presi,
e ho un cuore ben sincero
per raccontare tale sciagura.

15 Ma per questo sono così pronto
a rivelare ciò di cui ora mi sono lamentato:
voglio in fretta liberare senza indugio
tutti i mariti da angoscia
e malinconia e preoccupazione,
per cui mi si mostrano molto ostili.

20 Se mi mostro amabile e affettato
in realtà sono molle e spregevole,
vigliacco, armato e senza corazza,
e sono lebbroso e fetido:
ospite spilorcio e villano,
in assoluto il più vile guerriero.

25 Per questo è manifestamente folle
chi ormai si preoccupa
se corteggio – perchè ora mi allontana da lei? –
sua moglie, dato che danno non viene
a lui se anche più grandi sono
30 i miei raddoppiati disgraziati sospiri.

35 Non fossi del tutto privo ormai
di quelli per cui un uomo si fa la barba,
ho tante altre cose delle quali vantarmi,
altri spregevoli vizi ai quali mi abbasso,
che una donna dal corpo intero
non mi deve stimare un soldo.

40 E se mi è consentito cantare
io canto, perchè ancora non smetto:
una pustola subito sul grugno
ad ogni marito se si arrabbia,
perchè il mio grande completo dolore
voglio coprire di allegria!

45 A donne mi sono offerto
e dato, e me ne viene gioia:
se non posso più unirmi a loro
giacendo, ora ingrasso
soltanto per il desiderio
e la vista, e altro non cerco.

50 Vorrei che la contessa a Monrosier
ascoltasse la mia gioia intera.

*Devo rivelarvi
un segreto che
mi tormenta,
ascoltatemi
cavalieri.*

*Voglio essere
onesto: ho perso
ciò di cui un uomo
va fiero.*

*Lo dico perché ogni
marito si rincuori e
non mi tema.*

*Malgrado le
apparenze sono
spregevole più di
chiunque altro.*

*Perché
preoccuparsi se
corteggio mogli
che non mi
vogliono?*

*Privato della
virilità, ho poi altre
ragioni per esser
disprezzato da una
donna.*

*Canto per non
pensarci e
maledetti siano
i mariti che
s'infastidiscono.*

*Ho amato le donne
a lungo e ora mi
basta vedere e
ricordare.*

*Che la contessa
di Monrosier
m'ascolti.*

attribuiti a Renaut de Beaujeu – la recente traduzione italiana a cura di Martina Di Febo (2002) lo intitola *L'amante prigioniero*. Qui l'innamorado-vittima invece di limitarsi a ingannare il marito, tradisce anche l'amata concedendosi ad altre undici dame. Scoperto l'inganno in una sorta di gioco della verità fra amiche, le amabili fanciulle decidono in un primo tempo di uccidere il pluri-fedifrago poi, incapaci di portare a termine il proposito, lo obbligano a scegliere una di loro. Fatta la scelta, Ignaure è presto accusato dal maldicente di turno presso i mariti becchi. I dodici non ci pensano due volte a farlo fuori e, per punir le mogli, danno loro da mangiare non il cuore, ma la vera causa della sua incontinenza. Le poverine, realizzato di qual natura era l'ingrediente gustosissimo, decidono di non mangiare altro in vita loro. E muoiono di fame.

Al di là della natura grottesca – e un tantino demenziale – della storia, l'uso del tema, pur nello stravolgimento ironico, si affianca ad altri elementi sacri: il numero 12 che rimanda agli apostoli, o il digiuno purificatorio, sorta di quaresima prima della resurrezione salvifica che, seppur inconsapevolmente, si ricongiunge all'archetipo mitico di Osiride. Del resto che la castrazione avesse qualcosa d'intimamente sacro soprattutto fra XII e XIII secolo – pensiero forse alimentato dal catarismo ostile al corpo e alle sue pulsioni che in quegli anni e in quelle terre andava diffondendosi – non era tema così eversivo. Il legame s'instaura proprio sulla negazione della carne, sacrificio per la rinascita spirituale.

Una delle più belle storie d'amore, quella fra ▶ Abelardo e Eloisa (XII sec.), scritta in forma epistolare almeno un secolo dopo e finalizzata a celebrare la badessa Eloisa, poté essere concepita fors'anche perché il filosofo Abelardo, evirato dai parenti della ragazza, risorgeva come puro intelletto dopo aver scontato la sua concupiscenza.

Seppur la variante 'genitale' della storia non avrà seguito, anche la successiva tappa del 'cuore mangiato' – mi riferisco alla *vida* di Guillem de Cabestanh di cui dirò in un prossimo capitolo – mette insieme la finzione narrativa con la biografia di un trovatore.

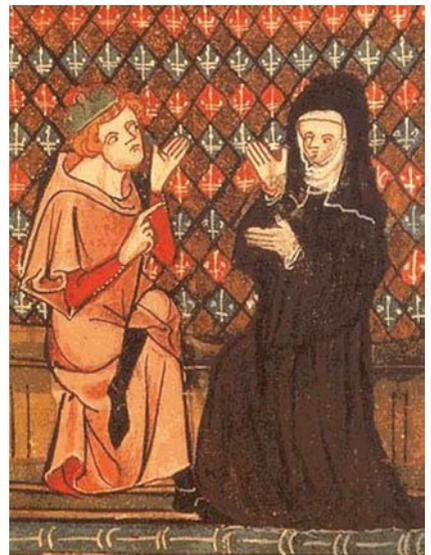
Fra i poeti medievali, i trovatori, cantastorie di Provenza, forse in ragione della persecuzione subita nel momento del loro massimo splendore, hanno goduto da sempre di un'attenzione privilegiata. Le loro poesie sono state le prime ad essere conservate in raccolte dedicate, e le melodie che accompagnavano i loro versi furono eccezionalmente trascritte (pratica poi imitata anche dalla tradizione trovierica).

Ma la grande fortuna della cultura provenzale si deve paradossalmente alla sua fine prematura e violenta. A partire dall'anno 1200 la Corona di Francia sfruttò l'alibi delle persecuzioni contro i catari (eresia proliferata nella ricchezza culturale del meridione di Francia) per assoggettare il Tolosano e in generale la costa meridionale; il territorio era stato ormai indebolito dalla violenza, al limite della pulizia etnica,

Bernart de ventradorn.



Abelardo ed Eloisa in una miniatura del duecentesco *Roman de la rose* di Guillaume de Lorris e Jean de Meung. La miniatura è tratta da una copia databile intorno al 1370 (Chantilly, © Bibliothèque du Château, Cod. 482/665 f. 60v).



Bernart de Ventadorn (seconda metà del XII sec.) – il trovatore cui si lega quasi una ventina di melodie (caso eccezionale per la lingua d'oc), fra cui la celeberrima *Can vei la lauzeta mover* – in una miniatura del codice della © Bibliothèque Nationale, Fr. 12473, f. 15v (detto 'provenzale K').

La *vida* di Bernart è l'unica certamente scritta da Uc de Saint Circ; si conclude infatti con le parole: «Et ieu, N'Ucs de Saint Circ, de lui so qu'ieu ai escrit si me contet lo vescoms N'Ebles de Ventadorn» [Ed io, signor Uc de Saint Circ, di lui ho scritto quanto mi disse il visconte signor Ebole de Ventadorn]. Ebole fu il primo mitico trovatore (persa ogni sua lirica) ma è poco probabile abbia potuto conoscere Uc essendo già morto nel 1155, forse Uc si riferisce a un discendente omonimo, oppure millanta fonti inconsistenti.

delle persecuzioni religiose. Il proliferare di raccolte di *cansos* in lingua d'oc a partire dalla metà del XIII secolo, fu il tentativo, tutto letterario, di conservare la memoria di quel passato di cui s'era fatto scempio.

Da qui la stesura di brevi biografie, le *vidas* appunto, che precedevano selezioni di *cansos* di uno stesso autore e riconducevano la produzione poetica non a un semplice nome ma ad un vissuto a tutto tondo (quantunque inventato).

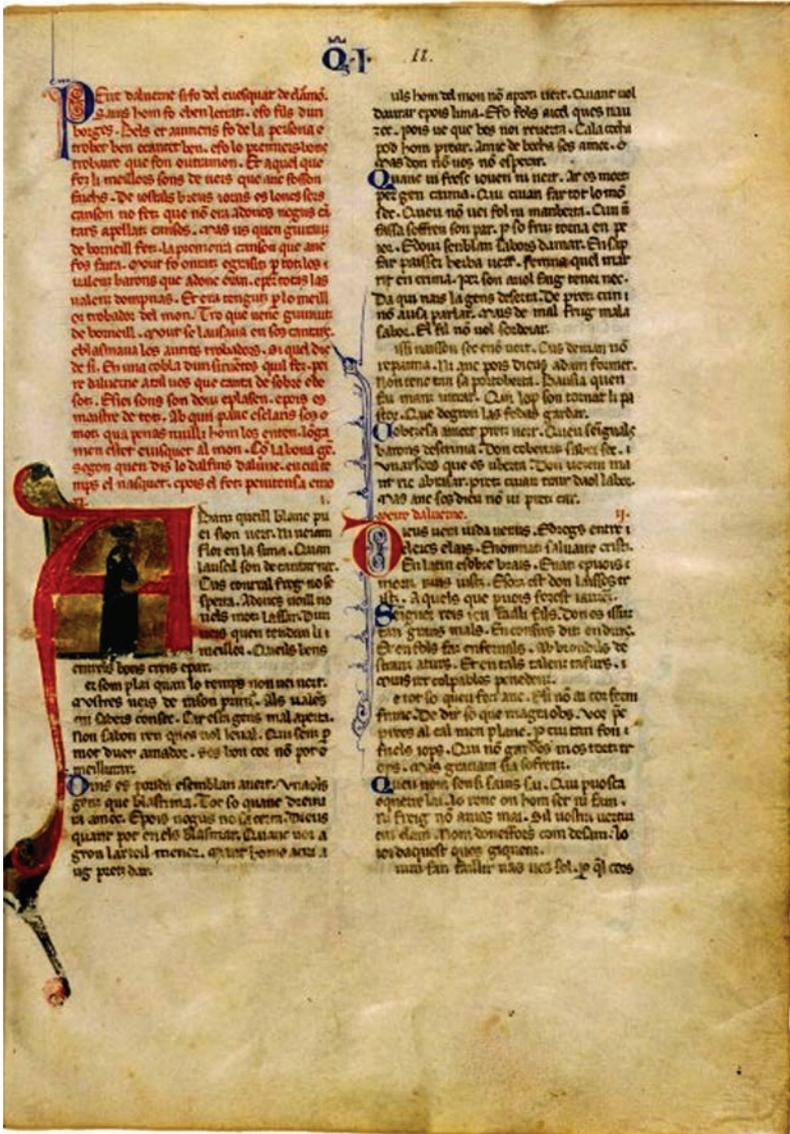
La corte trevigiana dei Da Romano, che la storia ricorda per le efferatezze dei fratelli Ezzelino e Alberico, è uno dei centri più importanti nella compilazione di questi primi canzonieri (Treviso è l'estremo orientale di una cultura 'provenzale' che si estendeva dall'Aragona a gran parte dell'Italia del Nord). La volontà di perpetrare i nobili valori feudali in una società ormai mercantile e borghese, se da un lato si manifestava in un rituale cavalleresco sempre più stilizzato, dall'altro, soprattutto in ragione delle velleità poetiche di Alberico, promuoveva le prime forme di memoria letteraria che Uc de Saint Circ, trovatore di corte, concepisce in *florilegia*: raccolte di *cansos* accomunate sotto il nome del suo poeta-eroe, più protagonista della narrazione che vero autore.

Dopo aver molto viaggiato e composto attraverso i territori della Provenza, Uc, fuggito dalle persecuzioni albigesi, trascorre gli ultimi quarant'anni dalla sua vita (ca 1220-1260) alla corte del tremendo Ezzelino III da Romano (Dante ne ricorderà l'efferatezza immergendolo in un fiume di sangue). Uc non tarda a dedicarsi al nuovo rituale cavalleresco (come in quegli stessi anni aveva fatto Sordello componendo l'*Ensenhamen d'onor*). Ma il contributo più innovativo del suo lavoro sono proprio le *vidas* di poeti (benché quelle oggi attribuitegli con certezza siano solo la sua e quella di ▶ Bernart de Ventadorn). Si deve infatti supporre un'azione consapevole di Uc nella compilazione di questi testi capaci di diventare modelli cui i compilatori di canzonieri potessero attingere con sicurezza (non si spiegherebbe altrimenti l'uniformità delle *vidas* in raccolte del tutto indipendenti).

Uc non opera da storico, ma da romanziere: anche se molti episodi delle *vidas* attingono a una conoscenza diretta dei protagonisti, per la maggior parte dei casi sono le *cansos* stesse a suggerire quali episodi legare al nome di un trovatore.

A tre secoli di distanza, proprio quando il provenzale verrà definitivamente bandito dagli atti ufficiali locali, il fratello di Nostradamus, Jean (1522-1577), compirà un'operazione del tutto simile a quella di Uc, compilando con creatività (dote di famiglia) una raccolta di *Vite provenzali* (Lione 1575) che risveglieranno l'interesse per la letteratura del meridione francese, almeno finché l'erudizione illuminista del secondo Settecento non squalificherà il libro come vergognosa mistificazione.

Il caso merita un approfondimento. Mi si perdonerà la digressione provvisoria dal tema del 'cuore mangiato'.



Il foglio 11 recto, primo della sezione dedicata a Peire d'Alvernia, del cosiddetto ms. *1 (Paris, © Bibliothèque Nationale, Fr. 854), codice gemello di *K (Fr. 12473), compilati entrambi probabilmente nella stessa bottega veneta in una data molto vicina all'anno 1300. Ogni trovatore è introdotto dalla *vida*, in inchiostro rosso, cui seguono le strofe delle sue *cansos*, ciascuna distinta da un capolettera rubricato. Il primo capolettera di ogni poeta è molto più grande ed accoglie la miniatura del suo ritratto. Qui le otto strofe di *Abans que'l blanc* e le prime quattro di *Dieus vera vida verais*.

Le due edizioni, francese e italiana, dell'opera di Jean di Nostredame entrambe pubblicate a Lione nel 1575 da Alessandro Marsili.

LES VIES
DES PLUS
CELEBRES ET
ANCIENS POETES
 PROVENSAUX, QUI
 ont fleury du temps des
 Comtes de Pro-
 vence.

*Recueil des Oeuvres de divers Auteurs
 nommez, en la page suivante, qui les ont escrites,
 & redigees principalement en langue Provençale,
 & depuis mises en langue François par l'ordon de
 nostre Dame Procureur en la Cour de Parlement
 de Provence.*

*Par lesquelles est manifesté l'ancienneté de plusieurs
 Nobles maisons avec de Princes, & de
 grands Princes, que d'ancien,
 & d'ancien.*

A LYON,
 Pour Alexandre Marsili.
 M. D. LXXV.

L'Istoria di Crescimbeni

■ 1698

L'istoria della volgar poesia, scritta da Giovanni Mario de' Crescimbeni detto tra gli Arcadi Alfesibeo Cario custode d'Arcadia

In Roma: per il Chracas, 1698 – [6 libri in 1 vol. di 440 pagine]

■ 1700

La bellezza della volgar poesia spiegata in otto dialoghi

In Roma: per Giovanni Francesco Buagni, 1700

■ 1702-1711

Comentarj di Gio. Mario de' Crescimbeni collega dell'imperiale Accademia Leopoldina e custode d'Arcadia intorno alla sua istoria della volgar poesia

In Roma: per Antonio de' Rossi alla piazza de Ceri, 1702-1711 – [5 voll. in 6 tomi]

1. 1702 «l'ampliamento e il supplimento e varie corezioni del primo libro»
- 2a. 1710 «le vite, i giudizi e i saggi de' poeti provenzali» [da Nostredame]
- 2b. 1710 «il giudizio sopra le opere de' poeti toscani»
3. 1711 «l'ampliamento del terzo libro ... saggi di seicento rimatori»
4. 1711 «l'ampliamento del quarto libro ...un memoriale di molti rimatori»
5. 1711 «ampliamenti del quinto e sesto libro»

■ 1712 – II ed.

La bellezza della volgar poesia di Gio. Mario Crescimbeni ... Riveduta, corretta, e accresciuta del nono Dialogo

In Roma: per Antonio de' Rossi alla piazza di Ceri, 1712

■ 1714 – II ed.

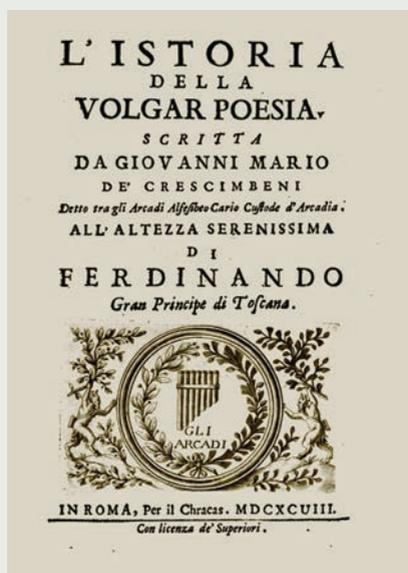
L'istoria della volgar poesia scritta da Giovan Mario Crescimbeni ... corretta, riformata, e notabilmente ampliata ...

In Roma: nella stamperia d'Antonio de Rossi alla piazza di Ceri, 1714

■ 1722 – II ed.

Le vite de' più celebri poeti provenzali scritte in lingua francese da Giovanni di Nostradama e trasportate nella toscana, e illustrate e accresciute ...

In Roma: per Antonio de' Rossi vicino alla Rotonda, 1722



■ ■ ■ 1730 – III ed. Istoria + II ed. Commentari + III ed. Bellezza

L'istoria della volgar poesia

In Venezia: presso Lorenzo Basegio, 1730, 2^a1731

[6 voll., rist. delle ed. 1714, 1702-1711 e 1712]

1. libro 1 Istoria + vol. 1 Commentari
2. vol. 2a Commentari + libri 2-4 Istoria
3. vol. 2b Commentari (libri 1-3) + vol. 3 Commentari (libri 1-3)
4. vol. 2b Commentari (libri 4-6) + vol. 3 Commentari (libri 4-6)
5. libri 5-6 Istoria + voll. 4-5 Commentari
6. Bellezza + aggiunte

■ 1779 – IV ed.

L'istoria della volgar poesia

Roma: per il Chracas, 1797

■ 1803 – III ed.

Comentarj intorno all'istoria della poesia italiana ne' quali si ragiona d'ogni genere e specie di quella scritti da Gio. Mario Crescimbeni ripubblicati da T. J. Mathias

Londra: presso T. Becket, Pall-Mall; dalla stamperia di Bulmer e Co. Cleveland-Row, st. James's, 1803 – [3 voll.]

La Storia di Tiraboschi

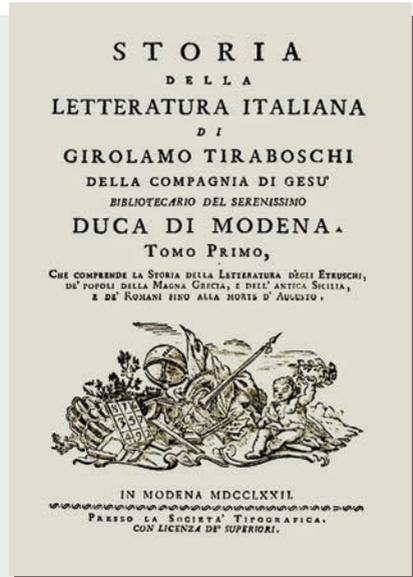
Edizioni:

Storia della letteratura italiana di Girolamo Tiraboschi della Compagnia di Gesù bibliotecario del serenissimo Duca di Modena

- In Modena: presso la Società tipografica, 1772-1782
- In Firenze: nella stamperia di Francesco Moucke, 1774-1782
- Napoli: a spese di Giovanni Muccicci, 1777-1786
- Roma: per Luigi Perego Salvioni, stampator vaticano, 1782-1797

Il edizione «riveduta corretta ed accresciuta dall'autore»

- In Modena: presso la Società tipografica, 1787-1794
- In Venezia: Antonio Fortunato Stella, 1795-1796
- Firenze: presso Molini, Landi e Co., 1805-1813
- Venezia: a spese di Giuseppe Antonelli, tip. Molinari, 1822-1825
- Milano: dalla Società tipografica de' classici italiani, 1822-1824
- Milano: per Antonio Fontana, 1826-1839
- Frankfurt am Main 1972 (rist. anast. dell'ed. Milano 1822-1824)



	I edizione				II edizione						
	Modena 1772-82	Firenze 1774-82	Napoli 1777-86	Roma 1782-97	Modena 1787-94	Venezia 1795-95	Firenze 1805-13	Venezia 1822-25	Milano 1822-24	Milano 1826-39 R 1972	
1. [Dagli Etruschi...]	I	II	I	I	1.	I	I	I	II	I	II
2. Dalla morte di Augusto...	I	II	I	I	2.	I	I	I	II	I	II
3. Dalla rovina dell'Impero...	I	II	I	I	3.	I	I	I	II	I	II
4. Dall'anno 1183...	I	III	I	I	4.	I	I	I	II	I	II
5. Dall'anno 1300...	I	IIII	I	I	5.	II	II	I	IIII	II	IIII
6. Dall'anno 1400...	II	IIIII	II	II	6.	IIII	IIII	II	IIIII	IIII	IIIIII
7. Dall'anno 1500...	III		III	III	7.	IIII	IIII	III	IIIIII	IIII	IIIIIIII
8. Dall'anno 1600...	I		I	I	8.	II	II	II	III	II	IIII
9. Aggiunte e correzioni	I			I							
10. Indice	I		I		9.	I	I	I	I	I	II
11. [Indice agg. II ed. (1795)]	I										
volumi:	16	18	14	14	16	16	13	27	16		32

Compendi:

- *Histoire de la littérature d'Italie, tirée de l'italien de Mr Tiraboschie et abrégée par Antonio Landi* Berne, s.e., 1784 – 5 voll.
- *Storia della letteratura italiana ... compendiata in lingua francese da Antonio Landi ... ed ora tradotta in lingua italiana dal p. G.A.M. ... con annotazioni sopra tutti gl'italiani traduttori de' classici autori latini* Venezia: presso Adolfo Cesare, 1801-1805 – 5 voll.
- *Storia della letteratura italiana del caualiere abate Girolamo Tiraboschi compendiata dall'abate Lorenzo Zenoni* In Venezia: s.e., 1800-1801 – 8 voll.
- *Storia della poesia italiana scritta da Girolamo Tiraboschi tratta dalla sua grand'opera ...* Londra: presso T. Becket, Pall-Mall, 1803 – 4 voll.
- *Storia della letteratura italiana di Girolamo Tiraboschi* Milano: per Nicolò Bettoni e C., 1833 – 4 voll.
- *Storia della letteratura italiana di Girolamo Tiraboschi* Napoli: Nella Stamperia de' classici, 1836-1840 – 2 voll.

1507 1522 1577 1590... Altre proposte?

Gli estremi cronologici
di Jean de Nostredame (1522-1577)

Per la data di nascita di Jean de Nostredame abbiamo da un lato il «vers l'an 1507» che Claude-Pierre Goujet (1697-1767) accompagna all'ampia descrizione delle *Vies* di Nostredame apparsa nella *Bibliothèque française, ou Histoire littéraire de la France* (18 voll., Paris 1740-1759; VIII, pp. 295-301: 300); dall'altro l'atto di battesimo del 19 febbraio 1522 portato alla luce da Edgar Leroy (1883-1963) in quello che è considerato il testo di riferimento sullo zio: *Nostradamus: ses origines, sa vie, son oeuvre* (Saint-Rémy-de-Provence 1972; 21993, p. 36). Sembra poco probabile che Jean sia stato battezzato a 15 anni e pertanto l'opzione 1522 appare più credibile. Del resto Nostredame considerava le sue *Vies* la prima tappa di una storia letteraria della Provenza che si poteva mettere in programma a poco più di cinquant'anni, a quasi 70 si rivela del tutto velleitaria.

Per la morte sopravvive invece una testimonianza diretta. Jules Raymond de Solier, completato nel 1577 un lungo lavoro sulla storia di Provenza (di tal ms. si dice nel *Catalogue général des manuscrits des*

bibliothèques publiques de France. Départements, xvi, 1894, p. 320), dedicò il lavoro a Enrico III ricordando l'amico Jean de Nostredame «nuper defunctus» (morto da poco). Il dato è confermato da César de Nostredame che nella prefazione alla sua *Histoire et chronique de Provence* (Lione 1614, p. 17) spiega come la sua opera altro non sia che il completamente del lavoro dello zio Jean che «la mort arresta là ... il y a ja trente six ans». In realtà dal 1577 al 1614 sono 37 anni, non 36, ma dobbiamo supporre sia stata scritta un anno prima della stampa. Il 1590 che invece appare in qualche dizionario ottocentesco scaturisce dalla frase: «Je ne sçay s'il est encores vivant» che François Grudé riferisce a Nostredame sette anni dopo la sua morte (*Premier volume de la Bibliothèque du sieur de La Croix du Maine*, Paris 1584, p. 253); nella seconda edizione del testo (1772-1773) una glossa di Bernard de La Monnoye stabilisce che il dubbio doveva essere interpretato in senso positivo e che Jean de Nostredame poteva esser fatto morire qualche anno dopo, per es. nel 1590.

César de Nostredame,
*Histoire et chronique de
Provence*, Lione 1614



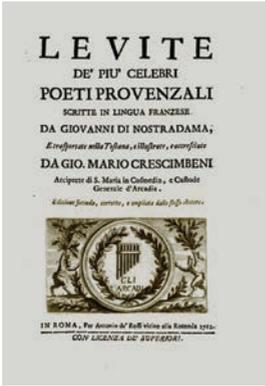
(tomo v, libro III, capo I, § XIII). In effetti a chi si riferiva Nostredame nelle pagine introduttive al suo libro?

Le vite de' nostri poeti provenzali sono state raccolte da diversi antichi autori ... ed in particolare dal Monaco dell'Isola d'Eres cioè d'Oro, e da Ugo di S. Cesario ... come anche mi sono servito dell'opere del Monaco di Montemaggiore ... e finalmente di diversi altri autori ... [p. 5 di Crescimbeni, omissis in Giudici]

Ai tre – il Monaco delle Isole d'Oro, Ugo di San Cesario e il Monaco di Montemaggiore – indicati quali ultimi esponenti della tradizione trobadorica, Nostredame dedica un capitolo ciascuno, con tanto di note biografiche e ruolo giocato nella trasmissione di alcuni preziosissimi manoscritti. Mettendo insieme le informazioni offerte qui e là nelle *Vies* si delinea una vicenda abbastanza complicata che, come mostra lo ► schema a p. 89, ruota attorno a due cenobi – il Monastero di S. Honoré (Isola di Lerino) e l'Abbazia di Monmajour (Arles) – e cinque monaci la cui identificazione si rivelerà assai faticosa (fra questi i tre citati sopra).

NOSTREDAME FA COMINCIARE la sua storia poetica con il re d'Aragona Alfonso II (†1196), conte di Provenza dal 1176, detto 'il Trovatore' per le attestate velleità letterarie. Questi, come raccontato, chiese al monaco Ermantero [Hermantere], conservatore della biblioteca del Monastero di Saint-Honoré sull'isola di Lerino, di compilare una storia delle famiglie nobili di Provenza affiancandovi una raccolta di poesie. Il codice – che dirò α per meglio districarmi fra i labirinti di Nostredame – fu ritrovato quasi due secoli dopo da un confratello di Saint-Honoré, chiamato 'dell'I-

Nostredame o come
ti cucino le fonti



La ristampa del 1722 (la I ed. era apparsa nel 1710) della traduzione che Crescimbeni fece delle *Vies* di Nostredame.

sole d'Oro' in ragione dei suoi periodi di villeggiatura presso le omonime isole (oggi Hyères) a sud-est di Tolone. Il monaco vacanziero fece copia [α_1] del codice che, prima di morire (1408), donò al re di Napoli Luigi II d'Angiò (1377-1417), da cui derivarono altre copie [$\alpha_{11..}$]. E questo solo per quanto riguarda il *côté* 'Isola di Lerino'. Dal momento che non siamo che all'inizio delle peregrinazioni codicologiche di Nostredame sarà bene tenere un occhio sullo ► schema in basso per proseguire.

A 250 km di distanza da Lerino, presso Arles, qualche decennio prima del dono fatto al re di Napoli, un trovatore – chiamato Monaco di Montemaggiore, per essere stato per circa un anno presso l'abbazia di Montmajour – compilò un'altra raccolta di biografie [β], da cui un confratello anonimo trasse una scelta [γ] che implementò con quella di Ermantero (si arguisce conosciuta attraverso α_1).

A questo punto Ugo di San Cesario, monaco anch'egli di Montmajour, ritrova γ , ma evidentemente anche β , da cui ricava una redazione unitaria e completa [δ] che nel 1435 regala a Renato d'Angiò (1409-1480), da quell'anno re di Napoli.

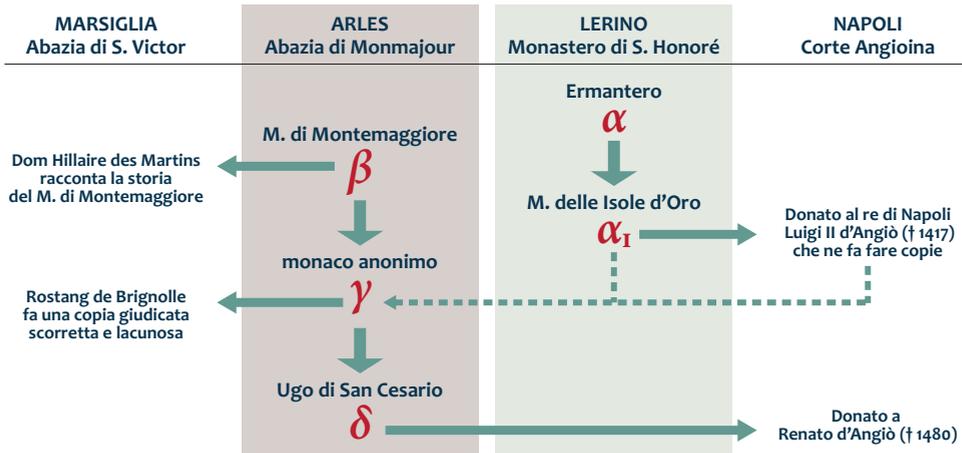
Per fugare ogni dubbio sull'affidabilità di questa storia, Nostredame chiama a soccorso altri due monaci dell'abbazia di Saint-Victor di Marsiglia: il primo, tal Hillaire des Martins quale fonte (apparentemente coeva) della vita e delle opere del monaco di Montemaggiore; il secondo, tal Rostang de Brignolle, a conferma dell'esistenza di γ – questi, in anni precedenti quelli in cui Nostredame indagava la storia dei trovatori, fece una copia del codice [γ_1] che rivela l'antigrafo lacunoso (Nostredame sembra volersi scusare per il mancato diretto confronto con γ).



Arles, Abbazia di Montmajour



Lerino, Monastero di St Honoré



Le fonti che Nostredame ha quindi modo di consultare direttamente sono β (Montemaggiore), α_1 (Isole d'Oro) e δ (San Cesario). In particolare questi due ultimi codici, passati per la casa d'Angiò, godono di qualche dettaglio in più:

posso asseveratamente dire d'aver veduti e letti due grossi tomi di poesie scritti in pergamena di bel carattere nero, ornati di miniature d'oro e d'azzurro, che si conservano nell'archivio del conte di Salto [Sault], ove si trovano scritte di carattere vermiglio le vite de' poeti provenzali che s'appellarono trovatori in numero sopra ventiquattro, sì uomini come donne [p. 6 del *Proemio*, trad. Crescimbeni]

Ma ci si può fidare delle 'asseverazioni' di Nostredame? Sault è oggi un borgo medievale a 100 km a nord di Aix-en-Provence, eretto a contea solo nel 1561, anticamente feudo d'Agoult, importante casa provenzale. Nel fondo dei manoscritti di Nicolas-Claude Fabri de Peiresc (1580-1637), l'erudito amico di Galileo e Mersenne, un codice (Carpentras, cod. 1769, f. 319) riporta un elenco di opere conservate negli «archives du chateau de Sault», ma niente che identifichi i «due grossi tomi».

La verità è che Nostredame, con un'abilità mistificatoria – evidentemente di famiglia – s'è inventato tutto. Dirò meglio: ha inventato le circostanze legate alle fonti e ai loro compilatori, gran parte delle notizie relative alla storia dei trovatori, e addirittura l'esistenza di alcuni di essi: il 'vero' che rimane non è granché. Ci si chiederà: ma se è quasi tutto falso perché inseguire con insistenza – frecchette e schemini – la produzione di codici che sono pura *fiction*? Beh, perché la storia delle idee si nutre d'invenzioni, e Nostredame ha inventato né più né meno di quanto abbiano fatto i biografi del XIII secolo quando compilarono le loro antiche *vidas* trobadoriche. C'è anche del vero nelle cronache di Nostredame, ma i modi con cui ha costruito il falso appaiono persino più interessanti.

Qual è lo scenario proposto da Nostredame? Che tutto nasca per volontà di Alfonso II il Trovatore non stupisce. Belle ► miniature del re poeta compaiono in celebri canzonieri decorati in oro e azzurro e redatti in gotico («carattere nero») con *vidas* in rosso (la descrizione che Nostredame offre dei «due grossi tomi»). Tuttavia che Alfonso pretenda nella seconda metà del XII secolo di mettere insieme una raccolta di poesie provenzali è poco probabile: ancora devono nascere molti trovatori ricordati dai canzonieri. Del monaco Ermantero (che Nostredame chiama 'Hermentere' e Giudici 'Hermete') nulla sappiamo. Ma esiste tuttavia un sant'Armentarius di cui fu scritta la *Vie de saint Hermentaire* – traduzione francese anonima del 1540 di un testo del Trecento attribuito all'agiografo Raymond Féraud – che così esordisce:

Il Monaco dell'Isole d'oro ... nel catalogo delle vite dei poeti provenzali ...

Di nuovo il Monaco? Ma non era un'invenzione di Nostredame? Camille Chabaneau (1831-1908), che sulle carte di Jean de Nostredame ci passò la



Due miniature tratte rispettivamente dai codd. prov. gemelli *I e *K (© F-Pn, Fr. 854 e 12473) che raffigurano Alfonso II d'Aragona, detto il Trovatore, inserite nel capolettera dell'unica *canço* attribuitagli, *Per mantas guizas*; una seconda, *Be-m plaira seigner en reis*, è un dialogo fra il re e il suo trovatore Giraut de Bornelh che qualcuno, alla stregua della *chanson* condivisa fra re Riccardo e Blondel, la vuole scritta da entrambi. Alfonso II (1157-1196), detto anche il Casto, ereditò nel 1166 la contea di Provenza, ma, se certamente apprezzò la poesia, pare poco probabile scrivesse versi in occitanico.

vita – anzi ci morì, dal momento che la maggior parte dei suoi studi fu poi pubblicata postuma da Joseph Anglade (1868-1930), colui che coniò il termine ‘occitanico’ – c’informa che la *Vie de saint Hermentaire* è opera anch’essa della creatività di Nostredame («Revue des langues romanes», 1886, pp. 157-174; e Anglade, *ibidem*, 1911, pp. 202-209). In questo caso il fasullo Monaco dell’Isole d’Oro, nel garantire la paternità del trecentesco Féraud, ci conferma che anche l’agiografo (cui a Nizza è dedicata una via) è pura invenzione. E quindi il fratello dell’astrologo-profeta usa per il monaco che scrive *vidas* lo stesso nome del santo la cui *vida* egli stesso ha scritto: un cortocircuito.

Il Monaco dell’Isole
d’Oro alias
Denis Faucher

È SEMPRE CHABANEAU che riconosce nel Monaco dell’Isole d’Oro l’identità probabile di due storici della Provenza, Denis Faucher (1487-1562) e Jules Raymond de Soliers (†1594) – quest’ultimo c’informava nella sua *Chronografia Provinciae* della data di morte di Nostredame (► box p. 88). Chabaneau sposa con più convinzione l’identificazione di Soliers perché legge ‘Moine des Iles d’Or’ come anagramma di ‘Reymond de Soliers’ («Annales du Midi», 1907, pp. 364-372), ma la sovrapposizione non è perfetta (sostituita la ‘y’, e mancante la ‘r’), né c’è corrispondenza biografica fra il Monaco e Soliers, che invece è evidente con Faucher.

Questi fu realmente confratello a Lerino (come il Monaco dell’Isole d’Oro), fece studi sulla lingua locale (del Monaco ci dice: «il maggior travaglio che avesse fu d’intendere il linguaggio de’ poeti provenzali»), si dilettò di ornitologia (il Monaco indagava gli uccelli e «la diversità delle loro penne») e classificò vegetazione e animali locali («fece una gran raccolta» di «tutte le sorte d’erbe e piante più singolari che vi nascono, e i fiori e le frutta ... e le bestie e tutti gli altri animali ... i più rari pesci di quel mare»), ma soprattutto, come il Monaco, «era eccellentissimo nell’arte del dipingere e miniare». I biografi di Faucher gli attribuiscono la compilazione di un prezioso libro d’ore, e Nostredame assegna al Monaco

un ufficio [«heures» = libro d’ore] di Nostra Signora il quale scrisse di sua mano e arricchì di tutte le più rare diversità che avesse saputo trovare nella sua raccolta, tanto in oro come in azzurro e in altri begli e vivi colori, ed egregiamente legatolo, ne fece dono a Giolanda d’Aragona madre del re Renato [d’Angiò]. [*ibidem*]

Uno straordinario libro d’ore miniato dedicato a Iolanda d’Aragona, sopravvive ancor oggi presso la biblioteca Méjanes di Aix-en-Provence.

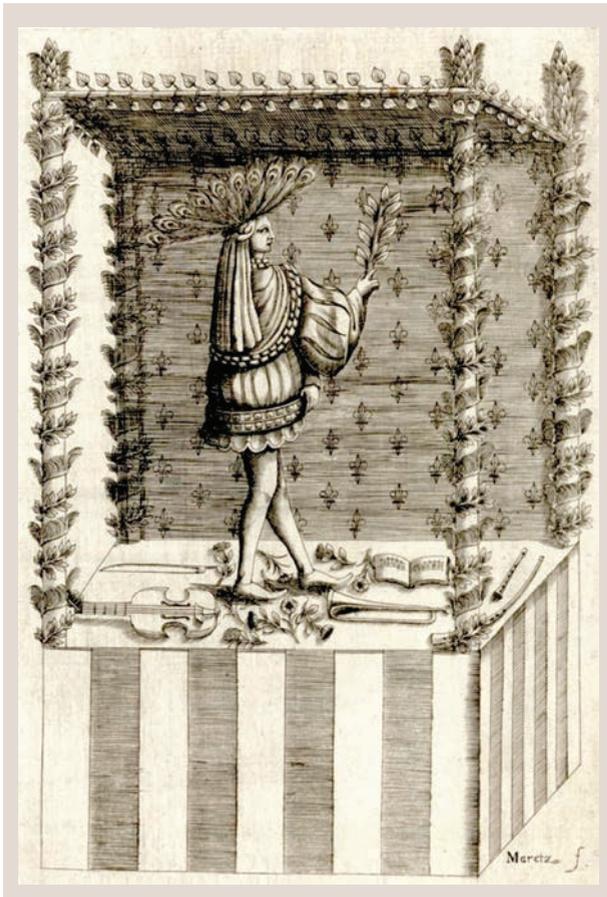
Faucher è ricordato nelle cronache come storico della Provenza in ragione dell’inedito *Annalium Provinciae libri v*, manoscritto appartenuto a Charles de Baschi, marchese d’Aubais (1686-1777), celebre bibliofilo, e oggi disperso. Vincent Barrali che raccolse tutti gli scritti di Faucher nel suo *Chronologia sanctorum ... sacrae insulae Lerinensis* (Lione 1613, pp. 211-466), non ne fa cenno. Meno di un secolo dopo un altro storico locale, Pierre-Joseph de Haitze (1635-1737), dubitò che Faucher fosse l’autore degli *Annales*. L’accoppiata Chabaneau-Anglade dimostrerà trattarsi anch’esso – ce ne stupiamo? – di un lavoro di Nostredame (v. l’edizione del 1913 delle sue *Vies*, pp. 108-113); e del resto lo stesso Haitze disse che Nostredame ebbe in mano le carte di Faucher (che evidentemente infarcì di proprie).

L'abilità con cui era stato disegnato il profilo del Monaco dell'Isole d'Oro creò mostri. L'amico di Nostredame Raymond de Soliers (cui Haitze dedicò una monografia) inserì il suo nome fra i trovatori di Provenza ancor prima della pubblicazione delle *Vies des poètes provençaux*. Ormai il Monaco aveva acquisito vita propria. Un secolo dopo lo storico dell'arte Filippo Baldinucci (1624-1697) gli attribuì la paternità di un codice della Biblioteca Vaticana (che Crescimbeni vorrebbe individuare nel cod. *K).

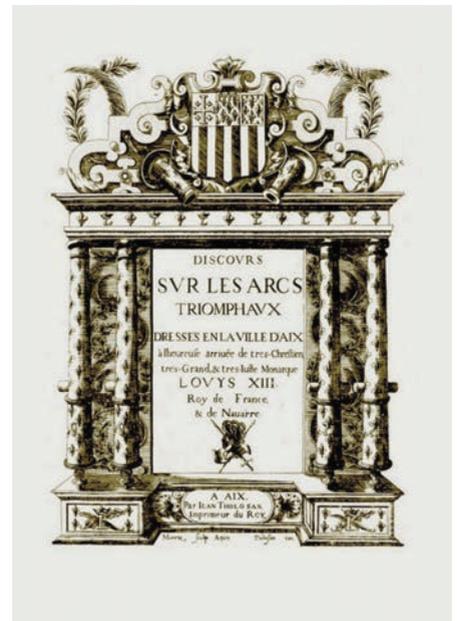
DIVERSAMENTE DAL MONACO isolano, la vera identità dei monaci di Montemaggiore e San Cesario era nota fin dall'inizio del Settecento, quando Pierre Galaup de Chasteuil (1644-1727), storico della Provenza, ipotizzò che due delle fonti di Nostredame altro non fossero che trovatori dal nome storpiato e ringiovaniti di un paio di secoli: il Monge de Montaudon (attivo verso il 1200) e Uc de Saint-Circ (attivo verso il 1250, v. p. 83).

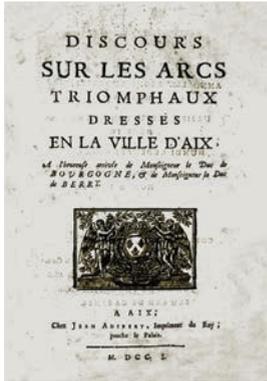
Il padre di Galaup, Jean, era stato un precursore nell'interesse per le liriche franco-provenzali. Fu il primo a pubblicare *Ja nuns hons pris*, la *chanson* attribuita a Riccardo Cuor di Leone (e contestualmente ricordare Blondel sulla scorta di Fauchet): lo fece nel 1624, in occasione della descrizione degli apparati eretti ad Aix per l'ingresso di Luigi XIII (► *Discours sur les arcs triomphaux...*). Una di queste strutture effimere era un omaggio al

La polemica fra Galaup e Haitze



Sotto, la prima stampa (1624) dei *Discours sur les arcs triomphaux* di Jean Galaup de Chasteuil, la pubblicazione encomiastica per l'ingresso ad Aix-en-Provence di Luigi XIII. A sinistra, la raffigurazione del palco del trovatore inserito nel terzo arco trionfale: si tratta probabilmente della prima rappresentazione seicentesca di un trovatore medievale circondato dai suoi strumenti musicali; l'abito insolito e soprattutto il curioso copricapo di piume di pavone rivela il senso di 'alterità' ancora associata all'immaginare di un antico cantastorie.





Frontespizio dei *Discours dur les arcs triomphaux* di Pierre Galaup de Chasteuil (1701), pubblicazione che segue di 75 anni l'omonima del padre Jean. A fianco, raffigurazione del terzo arco, quello della 'cour d'amour' eretto per l'ingresso del duca di Borgogna ad Aix-en-Provence.



«vieux troubadour», sintesi della culla letteraria di Provenza. All'inizio del secolo successivo, quando il duca di Borgogna, nipote di Luigi XIV, si recherà a Madrid per salire sul trono di Spagna, il suo passaggio per Aix sarà segnato da nuovi solenni apparati descritti dal figlio di Galaup, Pierre, studioso anch'egli di storia locale. Fedele al modello paterno (stesso titolo: ► *Discours sur les arcs triomphaux...*, Aix 1701), Pierre progetterà un arco in omaggio ai cantori di Provenza, ma questa volta nella rievocazione mitica della ► *cour d'amour*, su cui varrà la pena spendere due parole nel prossimo capitolo.

L'operina, con specifico riferimento al mondo trobadorico, provocò l'irritamento di Haitze (colui che aveva dubitato che gli *Annalium Provinciae* fossero di Faucher); il suo illuminismo, in anticipo sui tempi, non tollerava il perseverare di una stupidaggine come il mito della *cour d'amour*. L'anno

successivo pubblicherà quindi la sua *Lettre critique de Sextius le Salien à Euxenus le Marsellois*, nella quale, immedesimandosi in Sesto, fondatore di Aix, smonta tutte le idee fantasiose e indimostrabili di Eusseno, padre nobile di Marsiglia, con cui viene identificato Galaup jr. La risposta non si fa attendere. Le *Réflexions sur le libelle intitulé 'Lettre critique de Sextius'* (Aix 1702) mostrano un tono di sufficienza:

– So di cosa parlo – sembra dire Galaup – e sapete, mio caro, perché lo so? Lo so perché io c'ero. Anzi no, non c'ero: dormivo. E in sogno ho avuto modo di parlare direttamente con un trovatore in carne e ossa: le *cours d'amour* sono verità.

La supponenza di Galaup e il buon senso di Haitze han fatto parteggiare il critico moderno per quest'ultimo (v. Roberta Cappelli in *Il discorso polemico*, Padova 2010). In realtà Galaup era uno dei pochi che, come poi sarà per Sainte-Palaye, conosceva direttamente i canzonieri antichi (Chabaneau, «Revue des langues romanes», 28, 1885, p. 72 e segg.) al punto da identificare le fonti di Nostredame. Nelle *Réflexions*, p. 33, ricorderà *en passant* il

Monge de Montaudon che i Nostredame [Jean e César, zio e nipote] hanno conosciuto come Monaco di Montemaggiore.

Sarà ancora più esplicito in una lettera privata scritta prima del 1712 (pubblicata da Chabaneau, *ibidem*, p. 274):

San Cesario, che credo essere Nuc de Saint Sire [Uc de Saint Circ], autore di vite e opere di trovatori contenute nel manoscritto di cui vi ho parlato ...

Chabaneau afferma che quel manoscritto era il Fr. 854, noto come 'Canzoniere I', uno di quelli che ebbe per le mani Nostredame, miniato e con le *vidas* in rosso, e che ora Galaup sembra possedere fra le sue fonti.

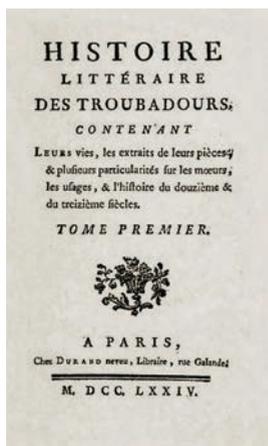
Al contrario, il rigore avvoctizio di Haitze (e la diffidenza tutta ecclesiastica per cantastorie contigui alla dissolutezza dei giullari) lo obbligherà a ripescare, per la sua controreplica, Rodolfo il Glabro, cronista che scrisse appena dopo il 1000, quindi in epoca ben precedente ai trovatori. Nelle *Dissertations de Pierre Joseph sur divers points de l'histoire de Provence* (Aix 1704) – quarta tappa della querelle – Haitze usa le parole di Rodolfo il Glabro per minimizzare l'apporto letterario dei trovatori, giudicati

vani, volubili, presuntuosi, sregolati nei modi, negli abiti e nei costumi, con la testa mezza scoperta, senza barba, che si atteggiano in modo disonorevole, come fossero loschi saltimbanchi, non avendo né fede né onore, la cui malvagità e gli esempi detestabili corromperanno in poco tempo la nazione francese, finora fra tutte la più onesta. [p. 29]

Ma l'ultima parola è di Galaup: in risposta a Haitze nel 1704 questi pubblica una *Apologie des anciens historien et des troubadours* che, pur nulla aggiungendo alla polemica, è un caposaldo della moderna riscoperta dei trovatori, in anticipo sugli studi di Sainte-Palaye.

CLAUDE-FRANÇOIS-XAVIER MILLOT (1726-1785) – ex gesuita sconfessato per avere elogiato Montesquieu – pubblicò, negli anni in cui insegnava al Collegio dei Nobili di Parma, una delle numerose opere mai completate di Jean-Baptiste La Curne de Sainte-Palaye (1697-1781), il più raffinato medievista del Settecento francese, nonché frequentatore dei salotti di Ludovico Antonio Muratori. Sebbene morisse nel 1781, Sainte-Palaye inter-

Sainte-Palaye
o dell'illuminismo



Il primo dei tre volumi dell'*Histoire* di Sainte-Palaye pubblicata a cura di Millot (1774), opera che segna l'inizio ufficiale della grande ricerca medievista sulla monodia profana.

ruppe la sua attività di ricerca dieci anni prima, alla morte del fratello gemello cui era legatissimo. Fra i lavori lasciati in sospenso, Millot si prese cura dei tre volumi della sua ► *Histoire littéraire des troubadours* (1774), attesa da decenni. Nella biblioteca di Sainte-Palaye si celava la più straordinaria raccolta di canzonieri franco-provenzali (quasi una ventina di manoscritti, seppur molti in copia, oggi presso le biblioteche Arsenale e Nationale) e da lui si attendeva la parola inequivoca che spazzasse via le favolette di Nostredame. Millot non si rivelò all'altezza delle attese ma affermò con una certa perentorietà che le uniche fonti coeve sulla produzione trobadorica erano Uc de Saint-Circ e Miquel de la Tor.

A Uc de Saint-Circ era possibile attribuire almeno un paio di *vidas*, la sua e quella di Bernart de Ventadorn (cod. I). Ma Miquel de la Tor da dove saltava fuori?

Miquel de la Tor, oggetto di ripetuti studi di Maria Careri (v. «Cultura neolatina» del 1996), fu biografo di Peire Cardenal, uno degli ultimi e più celebri trovatori, morto quasi centenario (1180-1278). Miquel compilò un voluminoso canzoniere che in originale o in copia passò per le mani di molti studiosi di poesia provenzale – non in quelle di Nostredame – e oggi non sappiamo più dove sia finito. Lo cita nel suo testamento il poeta valenziano Ausiàs March (1400-1459); ne copia più parti Giovanni Maria Barbieri (1519-1574) per la sua *Arte del rimare* che non riuscì a stampare (poi pubblicata da Tiraboschi nel 1790 come *Dell'origine della poesia rimata*); e prima di sparire definitivamente era fra i codici del principe Barberini (una cinquantina di pagine furono copiate nell'attuale cod. Barb. lat. 4087, *alias* cod. *b). Della sua preziosa biblioteca (donata alla Vaticana nel 1902) era bibliotecario l'oriundo catalano Gioacchino Plà (1745-1817) che tradusse numerosi testi ricavati dal fantomatico codice, o «Libro di Michele», per compilare le *Poesie provenzali tradotte in lingua italiana* (il ms., catalogato Barb. lat. 3965, fu pubblicato nel 1991 da Veronique Roncoroni-Arlettaz).

E quindi sì, Uc de Saint-Circ e Miquel de la Tor scrissero *vidas* (più o meno una a testa), mentre il Monaco dell'Isola d'oro non è mai esistito. Ma perché Nostredame usa il Monge de Montaudon per la sua terza fonte? Prima di occuparmene avevo promesso qualche nota sulla *cour d'amour*.



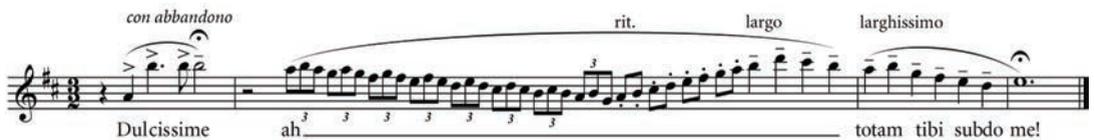
Sopra, un'immagine della *cour d'amour* dal particolare dell'arco riprodotto precedentemente (v. p. 93).



La cour d'amour

Da tribunale dei sentimenti ad alcova soft-core

L'ultima sezione dei *Carmina Burana* (1936) di Orff è intitolata *Cour d'amours* e racconta dell'incontinenza adolescenziale di due amanti: il desiderio irrorato di feromoni, la carne che chiama, una momentanea esitazione, e finalmente la consumazione condivisa, con tanto di piacere sonorizzato e riflesso negli occhi di lei: «totam tibi subdo me» (e il glockenspiel illumina una lacrima d'appagamento):



Non è insolito che la poesia duecentesca, soprattutto latina, appaia trasudata e fisica: la lettura di Orff non fa che adeguarsi. L'idea di *cour d'amour* evoca però le astrazioni speculative della *fin'amor*, l'amore parlato, molto parlato, della lirica cortese, quello insomma che dice dice e non stringe (anche se poi, d'accordo, il canto onnipresente dà voce al rimosso fisico). Che Orff usi impropriamente il termine poco importa, singolare è che l'idea di *cour d'amour*, diffusasi nel Settecento e d'uso comune nel secolo successivo, rimandi a una pratica – il tribunale di nobili dame che discettava di cose d'amore – di fatto mai esistita e inventata a freddo da Jean de Nostredame.

Il 'birichino' ne parla fin dal *Proemio* delle sue *Vies* ricordando che quella era l'epoca delle

dispute d'amore che si facevano tra cavalieri e dame che si dilettevano di poesia, introducendosi a parlare insieme di qualche bella e sottile quistione d'amore; e quando non si potevano accordare ricorrevano, per averne la diffinizione, alle illustri dame presidenti della Corte d'Amore [p. 7 della traduzione di Crescimbeni]

Ragguagliandoci persino su sedi e formule giurisdizionali:

[la corte] era aperta a Signa [Signes], a Pierafuoco [Pierrefeu], a Romanino [il castello Romanin presso Saint-Rémy] e anche altrove [si citerà Avignone], le sentenze delle quali si chiamavano 'arresti d'amore'.

Nostredame, forse suggestionato dai modi con cui si discuteva d'amore negli *Asolani* di Pietro Bembo (1505), tentava di dare un significato ad alcune *chansons* ritrovate in canzonieri antichi che prendevano la forma di tenzoni o *jeu-parti*, composizioni a dialogo in cui si contrapponevano due o più opinioni. Nelle *Vies* si fa riferimento almeno a tre casi, tutti – a detta del nostro – risolti in altrettanti 'tribunali d'amore' (traduzione preferibile a 'corte d'amore'). Nostredame non cita esplicitamente i versi, ma è possibile identificarne i titoli:

Cap I · «sulla quistione chi più ami la sua donna, o l'assente o il presente» →
D'una razon Peironet ay corage (Jaufre Rudel)

Primo foglio del *Decameron* miniato da Laurent de Premierfait (© Bibliothèque Nationale, Fr. 129). A fianco particolare della miniatura dove il consesso galante è separato dalla città in cui si sotterrano e benedicono i cadaveri morti per la peste.



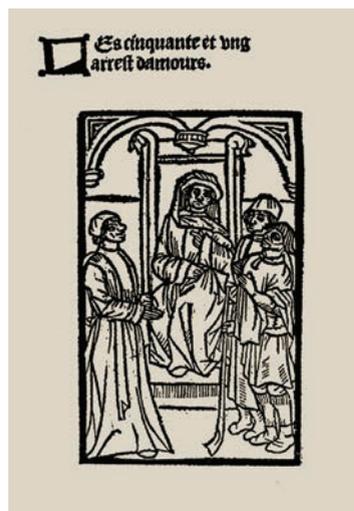
Cap. XIII · «vi si disputa qual delle due nazioni sia la più nobile ed eccellente, o la Provenzale o la Lombarda» → *Bertran si fossetz tant gignos* [Nostredame riferisce i versi a Raimon de Miraval e Bertran de Lamanon, ma oggi si preferiscono attribuire a Raimon de las Salas e Bertran Folco d'Avignò]

Cap. xxxviii · «chi sia più degno d'essere amato, o colui che dona liberalmente il suo, o colui che dona contra voglia per esser tenuto liberale» → *Amics Symon, si-us platz, vostra semblanza* (Simone Doria e Lanfranco Cigala)

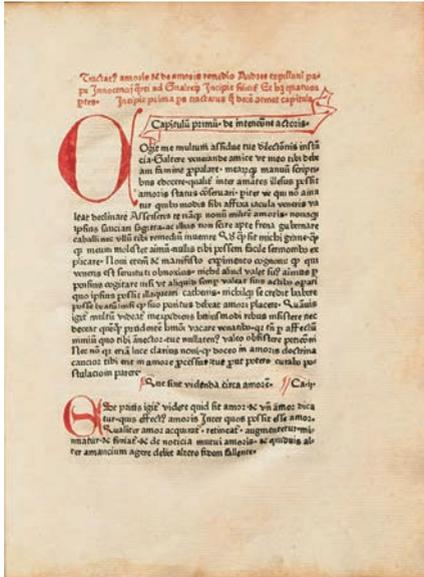
Nostredame riconduce queste dispute poetiche ai salotti letterari raccontati in un libro di cui tace il titolo, ma che l'insolita formula «arresti d'amore» [*arrests d'amour*] da lui usata nel *Proemio* ne svela l'origine. Si tratta delle ► *Cinquante et ung arrests d'amours* del notaio e procuratore Martial d'Auvergne (1430-1508), una stampa parigina databile intorno all'anno 1500 che giustappone storie amorose e facete – il modello è Boccaccio – nella cornice solenne di un tribunale presieduto da Amore stesso e da un consiglio di dame. L'ambientazione pesca nell'immaginario figurativo dei più bei codici di novelle del secolo – penso in particolare al ► Fr. 129, un *Decameron* tradotto in francese da Laurent de Premierfait (†1418) e miniato all'inizio del Quattrocento per il duca di Berry.

Non è dato sapere invece se Nostredame conoscesse il *De amore* di Andrea Cappellano (1150-1220). Andrea fu letterato alla corte di Maria di Champagne (1145-1198), figlia di primo letto di Eleonora d'Aquitania e quindi sorellastra di Riccardo Cuor di Leone. La critica moderna considera il trattato, anche in ragione della sua diffusione, il testo di riferimento dell'amor cortese, quell'amore cioè estraneo al matrimonio e devoto alla dama. Il testo fu ripetutamente copiato (oggi ne restano una trentina di manoscritti), tradotto in francese verso il 1290, poi in italiano nel Trecento (due volte), e ancora in catalano e in tedesco; a Parigi si conserva una stampa di fine Quattrocento priva d'informazioni tipografiche (Rés. Y2-287) e un'altra apparve a Dortmund nel 1606. Malgrado la sua circolazione, l'opera di Andrea Cappellano, è taciuta da Nostredame (forse perché non è in lingua d'oc?), e tuttavia viene citata negli *Arrests* di d'Auvergne.

Sono pura invenzione gli elenchi di dame presenti ai tribunali di Pierrefeu, Signes e Romanin (di cui dice Nostredame), e lo stesso vale per il tribunale di Avignone (cap. XLV) dove compaiono 12 dame presiedute da Phanette e sua nipote Laurette, quest'ultima creduta la musa di Petrarca. Un eccesso d'immaginazione che non sarà privo di conseguenze. Nel 1609, quando Alessandro Tassoni (1565-1653), autore della *Secchia rapita* (1622), pubblicherà le sue *Considerazioni sopra le rime del Petrarca* (1609), riterà d'individuare nel sonetto *Dodici donne* (Petrarca, *Canzoniere*, CCXXV) i nomi che Nostredame aveva riunito ad Avignone. Le *Considerazioni* di Tassoni avranno ampia diffusione anche in ragione dell'edizione curata da Muratori (1711), ristampata fino al 1827. Il reiterarsi di tali inconsistenti amenità (tribunali inesistenti, dame che Petrarca non conobbe, Lauretta che non è Laura...) anche quando riconosciute interamente di fantasia, non serviranno a incrinare il bel mito delle *cours d'amour*.



Frontespizio di Martial d'Auvergne, *Les cinquante et ung arrests d'amours* [ca 1500]



Esordio di una delle copie
mascritte del *De amore* di
Andrea Cappellano realizzata
a Strasburgo nel 1473
(© Bayerische Staatsbibliothek,
2 Inc.s.a. 77).

Pierre Galaup de Chasteuil fu il primo nel Settecento a ridare voce alla teoria dei 'tribunali' nella descrizione delle celebrazioni per il passaggio del duca di Borgogna (poi re di Spagna Filippo V), la pubblicazione da cui prenderà le mosse la polemica con Haitze di cui ho detto. Nel volume, pubblicato nel 1701 (ma datato 1822 «dalla fondazione della città [di Aix]»), le decorazioni del ►terzo arco sono dedicate alla lirica trobadorica e ai tribunali d'amore (*Discours sur les arcs triomphaux*, pp. 17-46); qui un'incisione riproduce l'arco con in alto il tribunale dove, come riferito, la corte giudicante è costituita da:

un principe (carica annuale che ricoprivano alternativamente re Riccardo, re Alfonso d'Aragona, il delfino d'Alvernia e il nostro sovrano o, in loro assenza, i principi e i più grandi signori di Provenza), presidenti e presidentesse, consiglieri ecclesiastici, consiglieri laici, un avvocato, un procuratore generale, un avvocato generale, cancellieri, segretari e usciери dell'uno e dell'altro sesso. [p. 29]

Al centro i due amanti in attesa di giudizio, e in primo piano altri pronti a raccontare il loro caso. La citazione che Chasteuil fa di alcuni versi di d'Auvergne ci permette di conoscere anche la fattura delle vesti degli astanti:

Il presidente, con drappi d'oro | vestiva una pelliccia d'ermellino | con, sulle spalle, un mantello d'oro | ricoperto di fini smeraldi.

I signori laici si riconoscevano | per abiti di bel rosso vermiglio, | orlati in alto di diamanti | rilucenti come il sole.

Gli altri consiglieri ecclesiastici | erano vestiti di velluto celeste | con grandi frange alla veneziana | bordate dentro e fuori.

Sopra indossavano mantelli, | orlati di perle assai grosse, | chiusi da ricchissimi fermagli | con i cappucci foderati.

Quindi entrarono le dame | con infiniti trionfi e omaggi; | poi le avvocatesse e le religiose | che giudicavano col cuore.

Ed erano tutte vestite di abiti verdi | foderati di pelo di lapin | e avevano il collo interamente coperto | di collane d'oro, gemme e preziosi.

E per l'occasione indossavano ornamenti | quanto mai eccellenti e raffinati | che apparivano tanto sottili e fini | da crederli loro bei capelli. [pp. 29-30]

Se il Tribunale d'Amore di Nostredame era interamente di donne, l'ironia di d'Auvergne preferisce una comune corte giudiziaria, seppur a forte presenza femminile. Haitze non avrà difficoltà a giudicare tutto ciò ridicolo, ma benché i commentatori del secondo Settecento tenderanno a ricondurre la *cour d'amour* a un consesso galante meno formalizzato, l'idea che si potessero imbastire cause sentimentali di fronte a un giudice sovrano si conserverà fino a tutto l'Ottocento, anche quando Paul Meyer, in *Les derniers troubadours de la Provence* (1871), mostrerà inequivocabilmente che Nostredame, tanto per cambiare, aveva lavorato soprattutto di fantasia.



Due miniature raffiguranti il Monaco di Montaudon tratte rispettivamente dai codd. I (©F-Pn, Fr. 854, f. 135r) e K (©F-Pn, Fr. 12473, f. 121r). La prima, in cui il Monaco su un seggio consegna un uccello a un giovane, interpreta la *vida*: «E fo faichs seingner del Puoi Santa Maria e de dar l'espervier», ovvero: E fu fatto signore di Puy di Santa Maria e [fu incaricato] di dare lo sparviere. Puy, del vicariato di Santa Maria (o Notre Dame), è l'antico nome di Puy-en-Vélay, la cui tradizione dello sparviere è nel *Novellino* (LXIV):

Alla corte del Po di Nostra Dama in Proenza ... poneasi uno sparviere di muda [non addomesticato] in su una asta; or venia chi si sentia sì poderoso d'avere [di ricchezze] e di coraggio, e levavasi il detto sparvier in pugno; e quel cotale convenia che fornisse la corte [finanziasse la festa] in quell'anno.

Evidentemente «dar l'espervier» era il rituale legato agli oneri nella preparazione di feste di Pueg, caratterizzate da sfide poetiche e canore:



I cavalieri e' donzelli, ch'erano giulivi e gai, si [poi] faceano di belle canzoni e 'l suono e 'l motto; e quattro approvatori erano stabiliti, che quelle ch'aveano valore faceano mettere in conto e, l'altre, diceano a chi l'avesse fatte che le migliorasse.

È probabile che il titolo di «signore» fosse legato a quello di «approvatore» e, immaginandoci il Monaco più adatto all'arbitraggio che ai finanziamenti, non è improbabile che la *vida* o il *Novellino* confondano i ruoli.

Un'altra raffigurazione del Monaco in piedi con in mano un volatile è nel cod. A (I-Rvat, Lat. 5232). La didascalia, evidentemente compilata prima della miniatura, recita: «i monego a caval con i sparvier in pugno». La presenza del cavallo avrebbe forse voluto concedergli una nobiltà non altrimenti nota, ma alla fine il Monaco è lasciato a piedi forse perché non fosse confuso con un caliere dedito alle pratiche venatorie. Certo il dubbio che fosse sufficientemente benestante da promuovere le feste Pueg non può essere scartato.

Blondel la terza fonte?

Se il Monaco dell'Isole d'Oro era frutto della fantasia fervidissima di Nostredame (seppur tratteggiato sulla biografia del provenzalista cinquecentesco Denis Faucher), gli altri due, i millantati monaci di San Cesario e Montemaggiore furono ricalcati su trovatori realmente vissuti, fatti rinascere un paio di secoli dopo e miniati, come un capolettera, con note biografiche in gran parte fasulle. Ma il Monaco di Montemaggiore, anzi il suo modello 'reale', il Monaco di Montaudon – i cui ▶ ritratti esistono davvero – potrebbe aver parte nella storia di Blondel, e quindi vale la pena conoscerlo meglio.

Di lui Nostredame ci dà un paio d'informazioni che lo identificano con certezza. Per prima cosa gli si attribuisce una *canso* in cui il trovatore, dopo aver detto male di molti poeti, si autoaccusa «per non esser tacciato di maldicente». Dalle *Vite*:

nella stanza finale parla contra se medesimo, dicendo che egli era un falso monaco, che aveva abbandonato di servire Iddio per seguire il ventre, la vita voluttuosa e la gola, e che in sua vita non aveva mai fatto un verso che fosse valuto un fico. [trad. Crescimbeni]

Il riferimento è all'ultima strofa di *Pois Peire d'Alvergn' a chantat*, sirventese celeberrimo che impiega ciascuna delle 17 strofe per strapazzare altrettanti colleghi. Le parole qui citate di Nostredame parafrasano i versi dell'ultima strofa: «et a laisat Dieu per baco | e car anc fes vers ni canso | degre·l om tost levar al vent»: 'ha lasciato Dio per il prosciutto, e poiché ha scritto versi e canzoni li dovrebbe buttare al vento' (finale che qualcuno interpreta come 'dovrebbe appendersi per aria', ovvero impiccarsi).

Il secondo dato biografico è l'esser vissuto un anno in monastero. L'informazione è assente nella *vida* ma si dà nel verso «in claustra un an o dos» di *L'autrier fui en paradis*, un curioso dialogo fra il Monaco e Dio. Qui infatti si ricorda la prigionia di re Riccardo, non citato esplicitamente ma identificato quale re «cui es Olairos», ovvero 'cui spetta Oléron' o anche 'che governa Oléron'. Oléron è la grande isola che costeggia l'Aquitania e quindi, come tale, territorio acquisito dopo il matrimonio di Eleonora con Enrico II d'Inghilterra. Riccardo, ereditata la corona da suo padre nel 1189, regna anche sui territori francesi di sua madre. Oléron non viene scelta a caso: è il principale porto che mette in comunicazione i possedimenti britannici di Francia e Inghilterra (qui Eleonora aveva firmato il *Regolamento d'Oléron* relativo ai commerci marittimi).

Nella *chanson* ci si immagina che il Monaco si trovi al cospetto di Dio in amabile conversazione, e racconti della sua vita, del suo ingresso in monastero, della conseguente perdita degli appoggi 'laici' di molti baroni (ad eccezione del signore di Randon), di conflitti e difficoltà all'interno del monastero e del rimpianto di non aver riallacciato i rapporti con re Riccardo dopo la sua liberazione, colui che più di altri lo aveva aiutato in gioventù.

Il sirventese è stato letto soprattutto in chiave ironica, e certamente l'insolito dialogo con Dio ha una forte componente satirica. Ma la lettura dei versi, di cui non rimane la musica, rivela una profonda insoddisfazione, e una voglia di recriminare così aggressiva che arriva al punto estremo di delineare un Dio irricoscente e assetato di guerre.

La questione più controversa è la sua datazione. Abbandonata la prima interpretazione che, per un fraintendimento del v. 34, voleva la redazione contemporanea alla prigionia di Riccardo, le tesi più recenti collocano la stesura appena dopo il rilascio, ma intendono concludi «l'anno o due» in convento. In realtà quando nella prima strofa Dio chiede al Monaco come vadano le cose a Montaudon, tutto lascia pensare che il Monaco sia ancora in monastero. Se poi si vogliono interpretare i vv. 10-11 come espressione di una clausura, bisogna supporre l'ingresso in monastero solo dopo il ritorno di re Riccardo; Dio non avrebbe potuto lamentarsi del mancato incontro di un claustrale col suo protettore. A questo punto, essendo il Monaco ancora in monastero ed essendovi entrato dopo il rilascio del re (marzo 1194), la redazione di *L'autrier* non potrà che collocarsi verso il 1196 o anche molto più tardi.

L'ASPETTO CURIOSO è che quel poco che sappiamo del Monaco sembra sovrapporsi perfettamente a quell'altro poco che sappiamo di Blondel. Mi spiego. Eliminata l'ipotesi che il Monaco possa essere Peire de Vic, come a

Blondel in convento

Quando la biografia è un optional

Se non stupisce che Nostredame abbia storpiato Saint Circ in San Cesario [Saint Cezari], appare meno ovvio l'aver mutato Montaudon – come diciamo oggi – in Montemaggiore [Montmajour]. Forse per Nostredame, come per noi, appariva difficile collocare adeguatamente Montaudon. Luoghi con questo nome sono in tutta la Francia, soprattutto nella Champagne, regione dell'omonimo vino, troppo a Nord per parlare occitano; né la *vida* ci aiuta:

Il monaco di Montaudon era dell'Alvernia, di un castello di nome Vic che si trova presso Aurillac. Fu nobile e si fece monaco dell'abbazia di Aurillac. E l'abbazia gli assegnò il priorato di Montaudon, e lì si compiacque di fare il bene della casa.

Non esiste un priorato di nome Montaudon che dipenda dall'abbazia di Aurillac. Emil Philippon, nella prima edizione critica delle liriche del Monaco (1873), suppone possa riferirsi a un Monte Aldus non altrimenti noto. Otto Klein, secondo editore (1885), suggerisce tal «Montal» legato al nome dell'abate di Aurillac, altra località non identificata. Nella terza edizione (1910), due volumi curati dal duca Félix de la Salle de Rochemaure, nobile originario di Aurillac, e dal filologo René Lavaud, si segnala una collina presso Clermont-Ferrand detta Montaudou, forse derivato da un originario (e non attestato) 'Mons

Ononis'. Qui i ruderi romani di un tempio dedicato a Mercurio furono – forse – convertiti in chiesa cristiana e divennero priorato... Tesi poco solide e insolitamente durature.

Ci sono invece altri indizi che sembra non siano stati seriamente considerati. Le uniche due volte in cui i versi del Monaco ricordano Montaudon è proprio nelle due sue più celebri *chansons*. La forma in entrambi i casi è 'Montaudos'. 'Montaudon' si registra nelle attribuzioni della maggior parte dei codici, ma non di tutti. Nel recente contributo di Dario Mantovani su *L'autrier* (2008) si tracciano i rapporti fra gli otto manoscritti della chanson. La forma «Montaudon» compare solo fra i codici dipendenti da δ , mentre C E R, provenienti da una redazione più alta, riportano «Montaudo» (N è anonimo).



La stemmatura di *L'autrier fui en paradis* proposta da Dario Mantovani in «La parola e il testo», 2008/1, p. 17.

volte insinuato (► box qui sotto), non è altrettanto facile escludere che sia stato lui l'ispiratore dell'episodio di Blondel.

I versi 38-40, riprodotti alla pagina successiva, ci dicono che Riccardo l'ha 'levato dal fango', riempiendolo di regali. Non è difficile immaginarsi un giovane e avvenente cantore per cui Riccardo, fra un soldato e l'altro, potrebbe aver perso la testa. Ammettendo ora per vera la storia dell'Anonimo remense, il ragazzo, che evidentemente non s'è ancora fatto monaco, imprigionato il suo signore, lo rintraccia e aiuta i baroni a liberarlo. Il giovane poeta è portato in trionfo, ma accade qualcosa di spiacevole, al punto che il giovane si rinchiude in convento prima ancora di poter riabbracciare il protettore.

I vv. 30-31 sembrano indicare che prendere la tonaca sia stata un'operazione d'immagine (le 'letture' sono quelle sacre, non la poesia) forse per fuggire maldicenze: sempre meglio la tonaca che trovar moglie. Fatto sta che presto tutti lo dimenticano (a parte Randon, cavaliere ricordato da altri trovatori per la sua prodigalità verso i poeti).

Il monaco è abile a muoversi in convento (del resto aveva saputo sedurre Riccardo) ma presto s'accorge che le strategie lo inaridiscono (vv. 27-28); senza il suo pubblico non crede nemmeno più di essere un valido poeta (vv. 25-26); il convento lo soffoca se pensa ad Alfonso II d'Aragona che lo aveva chiamato alla sua corte (v. 32); ma soprattutto Riccardo, mai



Jean-Baptiste Bouillet, *Description historique et scientifique de la Haute-Auvergne*, Paris 1834.

(1860-1948), alle pp. 90-113 del suo manoscritto *Monographie religieuse des paroisses de Lot-et-Garonne* (Lot-et-Garonne, Archivi dipartimentali, 18 J 35) dedica un capitolo alla chiesa di Saint-Pierre di Montaut, dichiarando che l'antica chiesa di Polignac donata da Gregorio VII (†1085) all'abbazia di Aurillac, prese presto il nome dalla signoria di Montaut, per diventare poi priorato e passare solo alla fine del Duecento, quando il Monaco era già morto, sotto la diocesi di Agen.

Se quindi, con tutta probabilità, le località di Montaudon c'entrano assai poco con il Monaco, anche l'identificazione con Peire de Vic, attestata in autorevoli dizionari, è un clamoroso errore ben noto ai filologi, ma solo a loro. Nasce da una libera interpretazione della *vida*, dove il riferimento all'Alvernia aveva indotto l'etnografo Jean-Baptiste Bouillet (1799-1878) a confondere Peire d'Auvergne, il primo trovatore citato nel celebre sirventese del Monaco, con il Monaco stesso (*Description ... de la Haute-Auvergne*, Paris 1834, p. 151) e di conseguenza chiamarlo 'de Vic' in ragione del castello citato nella *vida*, oggi a Vic-sur-Cère.

Che anche l'attendibilità della *vida* sia tutta da dimostrare, è altro problema su cui, per quieto vivere, sarà opportuno soprassedere almeno finché non sorgessero evidenze inconciliabili.

L'osservazione sarebbe poco significativa – e infatti non è stata rilevata – finché non la si associ a un secondo indizio. All'inizio del Trecento, quando già molti canzonieri provenzali erano stati compilati (compresi quelli con la forma 'Montaudon'), l'erudito Francesco da Barberino completava i suoi *Documenti d'Amore* (ca 1310, *princeps* 1640), opera poetica in volgare, con ampi commentari latini in cui è citata in più occasioni l'opera del Monaco, ricordato sempre nella forma latina «Monacus de Montalto». 'Montalto' in provenzale sarebbe dovuto essere 'Montaut' o 'Montauto' e questa seconda lezione potrebbe essere l'origine del 'Montaudo' (senza n) com'è in β.

In effetti l'abbazia di Aurillac, al tempo del Monaco, aveva realmente sotto la sua giurisdizione un priorato a Montaut (vicino a Lourdes). Antonine Durenges

Monaco di Montaudon | *L'autrier fui en paradis*

L'autrier fui en paradis,
per qu'ieu soi gais e ioios,
quar tant me fo amoros
Dieus, a cui tot obezis,
terra, mars, vals e montaigna.
E-m dis: «Morgues, car venguis?
Ni com estai Montaudos,
lai on as major compaigna?»

«Seigner, estat ai aclis
en claustra un an o dos,
per c'ai perduz los baros.
Sol quar vos am e-us servis,
me fan lor amor estraigna.
En Randos, cui es Paris,
no-m fo anc fals ni gignos:
el e mos cors cre que en plaigna.»

«Morgues, ges eu non grazis,
s'estas en claustra rescos.
Ni vols guerras ni tensos,
ni pelei'ab tos vezis
per que-l baillia-t remaigna.
Ans am ieu lo chant e-l ris,
e-l segles en es plus pros,
e Montaudos hi gazaigna.»

«Seigner, ieu tem que faillis,
s'ieu fauc coblas ni chansos,
c'om pert vostr'amor e Vos,
qui son essient mentis;
per que-m part de la bargaigna.
Pe-l segle que no-m n'ais,
me tornei a las leisos
e-n laissez l'anar d'Espaigna.»

«Morgues, ben mal o fezis
que tost non anies coitos
al rei cui es Olairos,
qui tant era tos amis:
per que lau que t'ò afraigna.
Ah, cans bos marcs d'esterlis
aura perduz els tieus dos,
qu'el te levat de la faigna!»

«Seigner, ieu l'agra ben vis
si per mal de vos non fos
car anc sofris sas preizos.
Mas la naus dels Sarrazis
no-us membra ges consi-s baigna:
Car si dinz Acre-s cuillis,
pro i agra enquer Turcs felos.
Fols es qui-us sec en mesclaigna.»

L'altro ieri ero in paradiso
per cui son felice e contento
perché fu tanto amabile
il Signore, cui tutto obbedisce,
terra, mare, valli e monti.
Mi disse: «Monaco, per cosa vieni?
Come si sta a Montaudon
dov'hai tanta compaigna?»

«Signore, sono stato chiuso
in chiostro un anno o due
stando lontano dai baroni.
Solo perché v'amo e vi servo
m'hanno alienato il loro favore.
E Randon, cui spetta Parigi,
non fu mai falso o infido con me:
credo ne patisca come il mio cuore.»

«Monaco, non gradisco affatto
se te ne stai chiuso nel chiostro.
Non voglio guerra e contese,
né dispute con i vicini
per conservare i titoli.
Anzi amo il canto e il riso
perché è meglio per il mondo
e Montaudon ne guadagna.»

«Signore, temo di fallire
se faccio versi e canzoni.
Poiché perde Voi e il vostro amore
chi mente consapevolmente:
per questo mi separo dai commerci.
Perché il mondo non mi disprezzasse
mi sono dedicato alle letture
e ho trascurato d'andare in Spagna.»

«Monaco, male hai fatto
a non esser subito andato
dal re cui spetta Oléron,
che tanto ti dava amicizia:
e alla fine t'ha allontanato.
Quanti buoni marchi d'argento
ha perduto a farti regali
chi t'ha levato dal fango.»

«Signore, l'avrei incontrato
se non fosse colpa vostra
che anche patisse prigionia.
Ma la nave dei Saraceni
non dimenticate con che velocità avanza:
se anche Acri è stata presa
di nuovo vi saranno i Turchi infami.
Folle è chi vi segue in battaglia.»

*L'altroieri, in paradiso,
Dio mi chiese come
andava a Montaudon.*

[Monaco:] Sono bastati
uno o due anni in
monastero per perdere
i favori dei baroni. Solo
Randon mi è rimasto
vicino.

[Dio:] Non startene
richiuso, l'agire politico
produce contrasti.
Ritorna a fare il poeta,
se ne gioverà anche
Montaudon.

[Monaco:] Non so se
son buon poeta, ma
certo la politica mi
allontana da Voi. E il
priorato mi ha precluso
la Spagna.

[Dio:] Hai sbagliato
a non andare da re
Riccardo: dopo tanti
regali ora giustamente
t'ha dimenticato.

[Monaco:] Non sarebbe
successo se Voi non
aveste permesso la
sua prigionia. È inutile
combattere per Voi.

Dall'edizione di Dario Mantovani (2008)

più reincontrato perché sempre in guerra, è la fonte del suo malessere più profondo, e sfoga nell'ultimo verso il suo dolore prendendosela con Dio stesso: «pazzo chi ti segue!» (v. 48).

Ovviamente questa bella storia sembra più lo spunto per una *fiction* che una ricostruzione attendibile. Ma in tutta sincerità se dovessi cercare argomenti forti per smontarla non ci riuscirei. Di fatto il mio escludere che Blondel e il Monaco siano la tessa persona è dogmatico. Certo: il dubbio muove dalla scarsa attendibilità dell'Anonimo remense, ma anche non credere alla vicenda di Blondel, solo perché va oltre il buon senso, è in gran parte un pregiudizio. Non mi stupirei se fra qualche anno gli orrori di Olindo e Rosa diverranno leggenda metropolitana.

Rimane evidente che il Monaco era nel numero dei cantastorie di Riccardo e il suo ingresso in convento debba legarsi, non si sa come, alla prigionia. Il risentimento del Monaco è radicale, com'è radicale l'idea del dialogo con Dio e la sua invettiva finale. E proprio quest'invettiva, al limite dell'eretico, sembra la chiave interpretativa della *canso*, in cui la presenza di Riccardo, evocato solo per chi può intendere, forse non è casuale.

In effetti questi versi ricalcano nel metro e nelle rime una celebre *canso* di Bertran de Born, anch'essa legata alla prigionia di Riccardo: *Be-m platz car trega ni fis*. Entrambe infatti adottano strofe di ► otto di *heptasyllabes* – 7 sillabe ossitone (accento sull'ultima: uscita maschile) o 8 parossitone (sulla penultima: femminile) – usando solo tre rime: a) -is, b) -os, c) -aigna; secondo lo schema *abbacabc*.

Non mutando mai la rima fra le strofe, si parla per entrambe le *canso* di 6 *coblas unissonans*. Le stanze di *Be-m platz* aggiungono in più la *tornada* (un'ulteriore strofa 'accorciata'), ovvero quei versi che si rivolgono direttamente all'ideale destinatario della *canso*.

Con tutta probabilità anche la musica era la stessa, ma anche in questo caso non sopravvive. Questa pratica frequente di 'ricalco' è azione spontanea quando si limita a sostituire il testo sotto la melodia di una lirica preesistente (oggi è comunemente praticata nel varietà satirico), ma appare certamente più 'costruita' quando conserva le rime e in alcuni casi anche intere parole del testo precedente. Il significato si deve interpretare nella chiave del dialogo a distanza fra poeti, una sorta di *tenso* o *jeu-parti* operato fra composizioni separate, e tuttavia in correlazione.

Mi si permetta a questo punto una digressioncella. La filologia romanza, in passato scarsamente attenta all'elemento musicale, riuscì a indagare i rapporti rimico-metrici solo a partire dal Dopoguerra con la pubblicazione di due celebri repertori utili a rintracciare corrispondenze. Il primo, dedicato alla lirica provenzale, si deve a un brillante filologo ungherese morto prematuramente, István Frank (1918-1955), che diede alle stampe il primo dei due volumi del suo ► *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, il secondo uscendo postumo (Paris 1953-1957). In merito alla lirica in lingua d'oïl il repertorio vide la luce vent'anni dopo ad opera di due filologi tedeschi, Ulrich Mölk e Friedrich Wolfzettel, come ► *Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350* (Munich 1972). In entrambi i casi la classificazione adotta due numeri, il primo per lo schema rimico

1	2	3	4	5	6	7	[8]	
x	x	x	x	x	x	x	-is	a
							-os	b
							-os	b
							-is	a
							-aigna	c
							-is	a
							-os	b
							-aigna	c

Struttura metrico-rimica di due *cansos*, *Be-m platz* di Bertran de Born e – derivata dalla precedente – *L'autrier fui en paradis* del Monaco di Montaudon

Quando rima e metro fanno la differenza

(e quindi il numero dei versi), il secondo per ciascuna lirica che adotta quello schema.

Per esempio *Pos Peire*, il sirventese del Monaco che prende di mira i colleghi, è costituito da 17 *coblas*, ciascuna di sei *octosyllabes* maschili con schema *aabaab*, dove la rima *a* è *singular*, ovvero diversa da *cobla* a *cobla*, e la *b* è *unissonans*, cioè sempre uguale in tutta la *canso*. *Pos Peire* è 'ricalcato' su *Cantarai d'aqestz trobadors* di Peire d'Alvernha (dove si motteggiano 12 colleghi), e i due sirventesi sono catalogati da Frank con numero contiguo: ► 91.10 e 91.11 (91 è lo schema *aabaab* mentre 10 e 11 identificano rispettivamente le *cansos* del Monaco e di Peire).

Purtroppo tale sistema di classificazione privilegia il testo sulla musica e non è utile per accorpare quelle *cansos* che potrebbero aver utilizzato la stessa melodia. Nell'ambito dello schema 91, potrebbero aver la stessa melodia solo le prime sette *cansos* (ma in nessun caso sopravvive) e le successive quattro (91.8-11), di cui abbiamo solo la melodia di *Pos Peire*, mentre è inutilizzabile per tutte le altre, perché il numero delle sillabe (e soprattutto degli accenti) è discriminante. Inoltre la musica usata per *Pos Peire* potrebbe adattarsi ad altre strofe con metro identico e diversa rima, ad esempio con *Belha m'es la flors d'aguilen*, sempre di Peire, che Frank cataloga come 403.3 (strofe di 6 *octosyllabes* maschili, ma con rima *ababcd*).

Un tale repertorio che parta dal numero delle sillabe e dalla posizione degli accenti, utile al musicologo ma anche al filologo che voglia creare relazione fra i contenuti delle *cansos* è ancora tutto da fare. Eppure la stessa melodia non solo poteva creare un legame fra testi diversi nella rima, ma potrebbe rivelarsi un importante aiuto all'indagine sulla circolazione delle poesie: è facile infatti immaginare che sia stata prima di tutto la musica ad agevolare la diffusione dei testi e a trasformarli in modelli da imitare.

Va poi detto che nemmeno il numero dei versi è determinante per creare relazioni; ad esempio la strofa bipartita di *Rassa, tant creis e mont' e poia* di Bertran de Born (Frank 15.1) di 11 versi, ha la stessa melodia – caso testimoniato dal provenzale R – di *Be-m enoja, s'o auzes dire* del Monaco (Frank 33.1) che presenta una strofa di 9 versi, secondo questa corrispondenza:

		<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>b</i>	<i>b</i>	<i>b</i>	<i>b</i>	
Frank	15.1	8'	8'	8'	8'	8'	8'	8	8	8	8	8	(11 versi)
Frank	33.1	8'	8'	8'	8'			8	8	8	8	8	(9 versi)

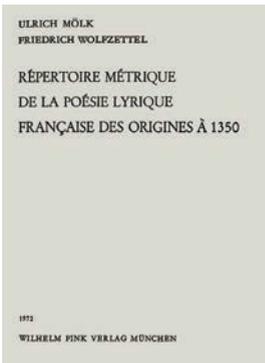
Questo significa che per ipotizzare liriche con la stessa melodia non è significativo affidarsi a corrispondenze metriche rigorose. È pur vero che le melodie del *corpus* provenzale sono pochissime – *Rassa* è la sola di Bertran e per il Monaco non si va oltre le due ricordate – non stupisce quindi che Frank abbia trascurato la musica, ma al contrario le *chansons* trovieriche sono numerosissime e studiarne la musica è ormai irrinunciabile.

Per tornare ai rapporti fra *Be-m platz* di Bertran e il conseguente *L'autrier* del Monaco, il confronto dei contenuti offre una chiave interpretativa. *Be-m platz* esordisce con una generica rivalsa sui baroni del Limosino (dipendente dall'Inghilterra), piena di signorotti avari, interessati solo al loro feudo e prontissimi ad appoggiare la corona di Francia per non adempiere

Frank 91	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>b</i>
1-7	10	10	10	10	10	10
8-11	8	8	8	8	8	8
12	8	8	7'	8	8	7'
13	8	7	7'	8	7	7'
14	7	7	7	7	7	7
15	7	7	7'	7	7	7'
16	7'	7'	7	7'	7'	7
17	6'	6'	6	6'	6'	6

La tipologia 91 della classificazione di Frank. N.B. L'uscita femminile (parossitona/piana) è individuata da un apostrofo.

Bertran perde la testa



I frontespizi dei due repertori metrici trobadorico (a cura di Frank, 1957) e trovierico (Mölk e Wolfzettel, 1972).

alle tasse straordinarie imposte dal riscatto imperiale. Bertran è anch'egli fra quei baroni ma è fedele al re inglese. I vicini tenteranno invano di corromperlo per averlo dalla loro parte, ma alla fine la loro avarizia renderà inefficaci le intenzioni. Se Riccardo potesse vederli si vergognerebbe di quale stato d'infedeltà ha raggiunto il Limosino. Si spera che il re possa tornare in tempo dalla Germania per curare il male della regione: Ademar v di Limoges (1135-1199) e suo figlio Guy stanno già tramando per spartirsi il territorio. L'ultima strofa precedente la *tornada* è veramente difficile da interpretare (non a caso il ms. *F, assai tardo, la omette). Qui si cita, a quanto pare, Guy Chanzis con cui Bertran ebbe motivi di contrasto. Sembra che anni prima abbia tentato invano di metterlo in cattiva luce con Enrico il Giovane (il cui *senhal* è 'Marinier', il Marinaio) e ora abbia fatto altrettanto con Peire La Cassagne. Le ragioni che ruotano attorno a questi contrasti rimangono ignote, ma è degno di nota il richiamo a Enrico, fratello maggiore di Riccardo morto dieci anni prima – richiamo sufficientemente fuori tempo da far dubitare a qualche critico che ci si riferisca proprio a lui. La *tornada*, indirizzata come spesso in Bertran al giullare Papiol (di cui nulla sappiamo), ricorda che l'imperatore Enrico VI, che regna senza merito sui pellegrini d'Italia (Puglia e Romagna), con la cattura di Riccardo ha compiuto un atto così deprecabile che nemmeno suo padre Barbarossa, che fece radere al suolo intere città, ne sarebbe stato capace.

Questo contemporaneo parallelo fra baroni poco amici e la nobilitazione di re Riccardo fa il paio con la *canso* del Monaco che, oltre a rivelarci una stretta frequentazione con Bertran, almeno letteraria, colloca la posizione politica di entrambi i trovatori dalla parte di Riccardo. Alcune riprese di parole-rima (ad esempio «marcs d'esterlis») sono un semplice omaggio del Monaco al collega, altrove le spiegazioni sono più articolate. Il poco chiaro «cui es Paris» (v. 14), a esempio, non indica possedimenti feudali di poco conto, ma più probabilmente l'appartenenza politica di Randon: 'benché fedele alla corona di Francia è l'unico che non mi ha mai tradito' vuol dire il Monaco. Proprio da qui partono gli elementi di distanza che separano i due poeti. Bertran inneggia alla guerra come soluzione ai misfatti degli uomini, il Monaco contrappone una sferzata morale giudicando la guerra la vera sciagura inflitta da Dio – con cui, in ragione della tonaca, può permettersi una conversazione alla pari.

L'amore di Bertran per il conflitto indurrà Dante a collocarlo in una delle bolge più truculente dell'inferno come seminatore di discordie. Indimenticabile l'immagine di Bertran de Born che vaga con la sua testa in mano fra dannati fatti a pezzi in ragione del loro peccato ('divisi' perché forieri di divisioni). Dopo aver incontrato con disgusto la figura di Maometto col ventre squarciato e gli orrendi intestini prolassi (penzolante la «minugia» come dice Dante «che merda fa di quel che si trangugia», *Inferno* XXVIII.25-27), si fa avanti un uomo senza testa:

lo vidi certo, e ancor par ch'io 'l veggia,
 un busto senza capo andar sì come
 andavan li altri de la trista greggia;
 e 'l capo tronco tenea per le chiome,
 pesol con mano a guisa di lanterna ... [vv. 118-122]

Bertran de Born | *Be·m platz car trega ni fis*

Be·m platz car trega ni fis
non reman entre·ls baros,
car desplantavon boissos:
tant amon ortz e jardís,
aize ab pauc de compaigna, 5
sembla·is gardon d'Ansnessis,
que ja lai on uns d'els fos
non intraretz ses mesclaïgna.

Ancaras i aura ris,
e ben leu amarant nos 10
et acullirant los pros,
e deran dels barbaris,
si volon c'ab lor remaïgna.
Que ja per cridar Paris
senes autras messios, 15
non conqerran gen estraïgna.

Ja non crezatz c'om ressid
puoig de pretz dos escalos,
mas al soteiran de jos 20
pot ben estar qetz e clis,
et en aquel que remaïgna.
Qe per mil marcs d'esterlis
no·n poiria poiars dos,
tant tem q'avèrs li sofraïgna.

Ben volgra·l reis fos devis 25
e qe passes sai mest nos
e que saubes dels baros
cals l'es fals ni cals l'es fis,
e conogues la malaïgna
de que clocha Lemozis, 30
q'era sieus e fora·ill bos
mas us sobros lo gavaïgna.

Ben volgra·l maneschausis,
coras q'en fos lezeros;
e q'en passes dos sedos 35
anz qe trop li endorzis,
pois q'er vengutz d'Alemaïgna.
Eu voill n'Aimars lo meschis
e·n Guis fasson partizos
tan engals c'us no s'en plaïgna. 40

Marinier, ges pels Chanzis,
si·ls alberga·n Malmiros,
no·m fassatz mal a rescos.
Non en serai plus aclis
ni pe'n Peiro La Cassaigna, 45
de que s'es malmenatz Guis
vas mi de doas preïsos
en amor et en compaigna.

Papiol, ja·n Frederis
non feira aital bargaigna, 50
cum fetz lo fills n'Aenris,
qan pres romieus ab bordos
don pres Poilla e Romaïgna.

Dall'edizione di Gérard Gouiran (1985)

Mi piace che tregua o pace
non s'abbia fra i baroni
impegnati a estirpare siepi:
amano soltanto orti e giardini,
circondati da piccola compagnia
che li protegge dai sicari,
al punto che là dov'è uno di loro
non entrerete senza combattere.

Anche per altro riderò:
probabilmente ci ameranno,
ci accoglieranno come valorosi
e mi dovranno dare soldi
se vogliono che rimanga con loro.
Perché a inneggiare a Parigi
senz'altra spesa
non convinceranno molti altri.

Non credo che uomo avaro
possa salire due gradini
e chi sta sotto 20
può star quieto e tranquillo
che lì rimarrà.
Che per mille marchi d'argento
non può salirne due
tanto teme di perder danaro.

Vorrei che il re fosse un mago
e che ci raggiunga qui
e che scopra quali baroni
gli sono stati falsi o fedeli
e conosca la malattia
che colpisce il Limosino
ch'era suo, com'è giusto,
ma un cancro l'ha colpito.

Speriamo che sia curato
perché n'abbia sollievo
e che guariscano le ferite
prima che s'induriscano troppo
quando tornerà dalla Germania.
Già vogliono Ademar il giovane
e Guy spartirsi le terre
fra loro senza proteste.

Il Marinaio, istigato da Chanzis
quando ospite dei Malmiros,
non mi fece del male di nascosto.
Ma non sarò più disponibile
verso Peire La Cassagne
perché Gui l'ha messo
contro me in merito a due vincoli:
l'amore e l'amicizia.

Papiol, giammai Federico
avrebbe fatto tal commercio,
come fece suo figlio Enrico,
usurpatore di pellegrini affaticati
da cui ottenne Puglia e Romagna.

*Ben vengano i contrasti fra
baroni interessati solo al loro
feudo che li protegge.*

*Il caso vuole che dovranno venire
a patti con noi e soprattutto
dovranno sborsare molti soldi.*

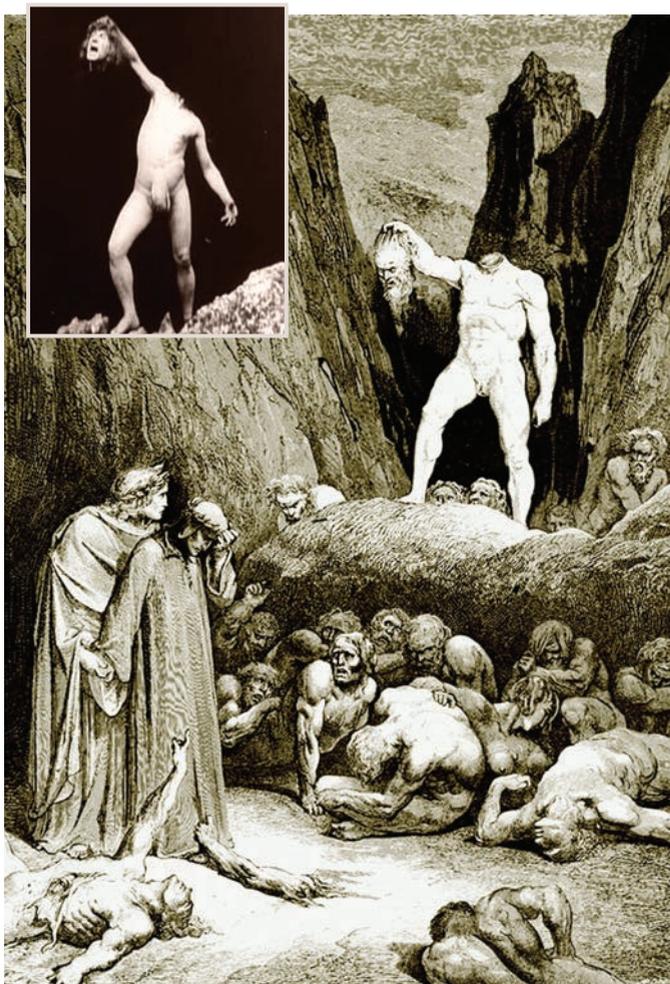
*Chi non vuol spender danari non
migliorerà la sua condizione
sociale.*

*Vorrei che re Riccardo
conoscesse la miseria che ha
colpito il suo Limosino.*

*Speriamo che sia liberato prima
che sia troppo tardi. Intanto
Ademar e Guy si spartiscono il
territorio.*

*Enrico il Giovane non mi
tradi, pur istigato da Chanzis
(quand'era presso i Malmiros),
ora Guy [Chanzis] mi ha fatto
perdere la fiducia di Peire La
Cassagne.*

*Caro Papiol, mai il Barbarossa
avrebbe osato quanto suo figlio
Enrico VI, usurpatore d'Italia.*



L'incisione di Gustave Doré che fissa il momento in cui Bertran de Born parla con Dante (*L'Enfer ... Traduction française de Pier-Angelo Fiorentino, accompagnée du texte italien*, Paris: Hachette, 1861).

Nel riquadro il fotogramma della scena corrispondente di *Inferno* (Milano Films 1911) di Francesco Bertolini, Giuseppe De Liguoro e Adolfo Padovan.

Quando diritto al piè del ponte fue,
levò 'l braccio alto con tutta la testa
per appressarne le parole sue
[vv. 127-129]

Quella testa, che il braccio solleva
per mostrarsi a Dante, inaspettata-
mente parla e dice di sé:

sappi ch'ï son Bertram dal Bornio, quelli
che diedi al re giovane i ma' conforti.
Io feci il padre e 'l figlio in sé ribelli
[vv. 134-136]

Il padre e il figlio evocati sono appunto Enrico II ed Enrico il giovane, di cui Dante conosce le ostilità a partire proprio dalle poesie di Bertran che giudica causa, seppur sopravvalutata, di quella discordia.

Bertran de Born divenne celebre nell'Ottocento, prima ancora che per le sue poesie, per l'episodio dantesco ▶ inciso da Gustave Doré nel

1861 con grande efficacia visionaria. Questa stessa immagine sarà ripresa cinquant'anni dopo in ▶ *Inferno*, il colossal muto del 1911 di Francesco Bertolini, capolavoro del liberty-gotico che, pur imbraghetando il povero Bertran, in questa e in altre scene scena sperimentò con successo la tecnica dell'impressione multipla. Purtroppo il recente restauro della pellicola (2006) non conserva viraggi e colori aggiunti ai fotogrammi di cui magnificarono le recensioni dell'epoca (v. Aldo Bernardini in «Bianco e nero», II, 1985), come irrintracciabile è ad oggi la partitura originale di Raffaele Caravaglios (†1941).

Guillem de Cabestaing · Vida

Guillem de Cabestaing fu cavaliere della contea di Rossiglione, ai confini con la Catalogna e con il Narbonese. Fu uomo d'aspetto assai avvenente, apprezzato nelle armi, nella cortesia e nel servire. Nella sua contea c'era una giovane che si chiamava madonna Soremonda, moglie di Raimondo di Castel Rossiglione, nobile assai, ma potente, malvagio, rude, sprezzante e orgoglioso.

Guillem de Cabestaing provava vero amore per la donna e per lei cantava e componeva canzoni. La fanciulla, che era giovane, allegra, nobile e bella, gli voleva bene più di ogni altra cosa al mondo. La cosa fu riferita a Raimondo di Castel Rossiglione che, uomo feroce e geloso, cercò le prove, le riconobbe vere, e segregò («fez gardar») la moglie. Un giorno, Raimondo di Castel Rossiglione, incontrato per caso Guillem senza seguito, lo uccise, gli fece strappare il cuore dal petto e tagliare la testa. Cuore e testa furono portati a casa, e il cuore, fatto cuocere con spezie, fu dato da mangiare alla moglie.

Quando la donna terminò il pasto, Raimondo di Castel Rossiglione le chiese: «Sapete cosa avete mangiato?» E lei rispose: «No, ma il pranzo è stato buonissimo e gustoso». Lui disse che quello era il vero cuore di Guillem de Cabestaing e che lei se l'era mangiato, e perché ci credesse le fece portare la testa al cospetto. Quando la donna, sentite quelle parole, lo vide, perse la vista e anche l'udito.

E quando la donna ebbe mangiato il cuore di Guillem de Cabestaing, Raimondo le disse cosa aveva fatto.

Quando si riprese disse: «Signore, mi avete dato un cibo così buono che non ne mangerò mai altro». A quelle parole [Raimondo] si avventò su di lei con la spada per sferrarle un colpo in testa; ma lei corse al balcone e si lasciò cadere. Così morì.

Fu presto noto nel Rossiglione e in tutta la Catalogna il modo ignobile con cui Guillem de Cabestaing e la fanciulla erano morti e di come Raimondo di Castel Rossiglione avesse dato da mangiare alla donna il cuore di Guillem. Ovunque enorme fu il dolore e la tristezza.

La notizia giunse alle orecchie del re d'Aragona, che era il signore di Raimondo di Castel Rossiglione e di Guillem de Cabestaing. Si recò a Perpignan, nel Rossiglione, e fece chiamare a sé Raimondo di Castel Rossiglione. Quando venne in sua presenza lo fece arrestare, lo privò di tutti i suoi castelli e li requisì, gli tolse tutto quello che aveva e lo spedì in prigione.

Guillem de Cabestaing e la fanciulla furono prelevati, portati a Perpignan e seppelliti in una tomba davanti all'entrata della chiesa. Sulla loro tomba fu raffigurato il modo in cui erano stati uccisi; e fu ordinato all'intera contea di Rossiglione che ogni anno i cavalieri e le dame tutte venissero a celebrarne l'anniversario. Raimondo di Castel Rossiglione finì la sua vita nel dolore rinchiuso nella prigione del re d'Aragona.

Oltre alla versione originale della *vida* qui tradotta di Guillem de Cabestaing (codd. A, B, N²) esiste anche una variante breve (codd. I, K/F^c) limitata alle frasi qui su fondino più scuro (il dialogo rivelatore interposto è ulteriormente scorcio e sostituito col testo in corsivo a destra).

Miniatura di Guillem de Cabestaing dal cod. K (© F-Pn, Fr. f. 12473, 89v); un'altra del cod. I (Fr. 854, f. 105bis) lo ritrae sempre a cavallo ma di spalle.



Ancora sul ‘cuore mangiato’

Parte II

Foglio 364r del cosiddetto ‘Codice Manesse’ (© Univ. di Heidelberg, Cod. Germ. 848) che introduce la sezione dedicata al *Minnesänger* Gottfried von Strassburg. Il Codice Manesse, il più celebre canzoniere medievale tedesco (ca 1300-40), raccoglie ca 140 autori, introdotti da un’intera pagina miniata. Fu compilato per il patrizio zurighese Rüdiger Manesse. Il codice, di cui non si conoscono i proprietari successivi, fu legato alla città di Heidelberg verso il 1600 ma, conquistata la città dalla lega Cattolica (1622), fu trasferito a Roma e poi venduto, a metà del secolo, alla Biblioteca Reale di Parigi. Una complessa trattativa permetterà al Codice di tornare a Heidelberg nel 1888.

La seconda puntata del ‘cuore mangiato’ ruota intorno alla *vida*, in gran parte fittizia, di un poeta altrimenti poco noto, Guillem de Cabestaing (Cabestanh). Trovatore catalano, attivo verso l’anno 1200, nelle 8 *cansos* che la tradizione gli attribuisce non offre alcun appiglio, diversamente dai suoi colleghi, che permetta di dar corpo a una biografia. Anche lavorando di fantasia, il suo poetare è così astratto – per non dire di maniera – che qualunque azione gli si voglia attribuire, in nessun caso potrà diventare chiave di lettura delle sue *cansos*. Il biografo medievale a questo punto tenta una scorciatoia, e pesca fra i più sapidi racconti orali di antica tradizione; forse non colmerà le lacune biografiche di Guillem – sempre che il trovatore sia mai esistito – ma almeno soddisferà la voracità del lettore (in tutti i sensi).

E la *vida* di Guillem, ricalcata sulla tradizione del ‘cuore mangiato’, diventa un *must*. Benché interamente inventata si rivela irresistibile. L’effettività del cuore del trovatore dato in pasto alla povera amata, spaventa e impietosisce anche il più annoiato fra i lettori. Guillem, avendo pagato il prezzo del martirio, da questo momento può aspirare alla santità.

L’aver innestato la favola sul vissuto di un autore in carne e ossa (seppur per farne scempio) scatena il brivido voyeuristico del *reality*. La volontà di rendere quotidiano l’eccesso omicida – in questa direzione va l’ambientazione catalana, la punizione del marito colpevole, ma anche il salto dal balcone della moglie (suicidio assai più credibile che l’inedia volontaria dell’*Ensenhamen* di Arnaut Guilhem de Marsan) – invece di contenere la violenza, l’amplifica: strategia di molti film *horror* che hanno imparato a spaventare muovendo dalle ambientazioni borghesi e rassicuranti dell’*Esorcista* (1973).

Il lanciarsi nel vuoto delle fanciulle, fra le varianti alla tradizione introdotte nella *vida*, non è interamente inedito perché appartiene anche alla tradizione indiana, ma non è possibile stabilire se nasca in oriente o in occidente, dal momento che la storia di Rasalu (v. pp. 73-74) la conosciamo solo attraverso una versione tarda.

In quegli stessi anni l’episodio attecchisce anche in territorio imperiale. Konrad von Würzburg (1220-1287) è il principale esponente della scuola che fa capo a Gottfried von Strassburg, autore della prima versione tedesca del *Tristano* (dove appunto ritornava il tema del ‘cuore mangiato’). Benché non fosse nobile, Gottfried, come mostra una ▶ miniatura del



Codex Manesse, appare di casa presso la corte imperiale, e così i suoi discepoli.

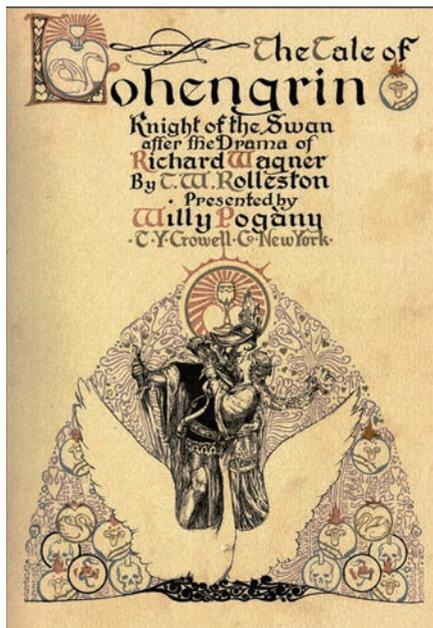
Konrad è famoso per un poemetto giovanile, *Der schwanritter* (*Il cavaliere del cigno*), dove si racconta la storia di Lohengrin poi resa celebre da Wagner. In realtà il nome del protagonista non è mai pronunciato (almeno negli ampi frammenti supertiti): curioso elemento meta-letterario dal momento che il mito vuole che Lohengrin taccia il suo nome all'amata.

Un altro suo poemetto, *Partonopier und Meliur* (1156 versi), è probabilmente il primo esempio di *fiction* in cui compare Riccardo Cuor di Leone (solo sessant'anni dopo la sua morte). Si narra, come dice il titolo, del torneo di Nantes dove re Riccardo, circondato da cantastorie (tanto per non smentire il mito), trionferà su tutti i contendenti.

La critica però ammira, fra i lavori più riusciti di Konrad, *Herzmäre*, una variante importante al tema del 'cuore mangiato'. Il titolo significa letteralmente 'racconto del cuore'; i *Mären* sono un genere farsesco, la versione tedesca dei *fabliaux*, studiato con competenza da Hanns Fischer (*Studien zur deutschen Märendichtung*, 1968). Nella versione di Konrad la fanciulla alla fine si lascia morire di fame, com'è la versione occidentale più antica, ma l'amante della giovane non viene ucciso dal marito: moribondo in Terrasanta, ordina che il suo cuore, metafora di un amore immortale, sia riportato all'amata. Sarà poi intercettato dal marito che, scoperto il tradimento, si vendicherà con la saporita cenetta.

Un secolo dopo anche l'Italia raccoglie il tema del 'cuore mangiato', sulla scorta della *vida* di Cabestanh. Ricompare nel *Novellino* (LXII), che cuce alcuni spunti della *vida* con il *Lai d'Ignaure*; e circufuso di simbologia religiosa è evocato nella *Vita nuova* di Dante – nel cap. III si descrive Beatrice apparsagli in sogno che, fra le braccia di Amore, mangia il cuore del poeta. I significati allegorici di questa visione recuperano la tradizione più antica, cristiana e precristiana; in merito si sono spese molte parole, e non è il caso di aggiungerne altre. E per lo stesso motivo non insisterò sulla più celebre volgarizzazione: a metà Trecento, Boccaccio inserisce l'episodio nel *Decamerone* (IX novella della IV giornata), sempre dalla *vida* provenzale di Cabestanh, conservando persino i nomi dei personaggi.

MA LA TAPPA PIÙ FORTUNATA, almeno fuori dall'Italia, fu certamente il poema che, scritto negli ultimi decenni del Duecento, aveva trasformato indebilmente il tema del 'cuore mangiato' in romanzo cortese: mi riferisco agli oltre 8200 versi del *Roman du Chastelain de Coucy et de la Dame de Fayel*. Il soggetto, seppur arricchito, non si rifà alla *vida* ma allo *Herzmäre* di Konrad: l'amato muore in Terrasanta e la 'dama' preferisce l'inedia al volo dalla finestra. Non deve stupire che l'autore del *Roman* ignori i canzonieri provenzali: quella è un'altra lingua. Ma certo conosce bene le versioni in *oil*, dove i manoscritti si preferiva decorarli con la musica, piuttosto che con le *vidas* rubricate: nel Nord della Francia sembra bastare un *corpus* compatto di canzoni spesso introdotto dall'effigie miniata dell'autore; la



Frontespizio di *The tale of Lohengrin, knight of the swan after the drama of Richard Wagner*, volume decorato con gli splendidi disegni di Willy Pogany (New York 1914).

Un castello la culla del più celebre poema sul 'cuore mangiato'



John William Waterhouse,
 A tale from Decameron (1916),
 Liverpool, © Lady Lever Art
 Gallery.

biografia semmai era raccontata a parte, quando non diventava soggetto di un intero poema (*roman*).

Eppure, come la *vida* trasformava un racconto in realtà, anche i *romans* tentano la strada del realismo. Distinguere fra mistificazione (*vida*) e artificio retorico (*roman*) non serve: sono frutto di uno stesso modo di concepire il narrato; l'accadimento storico e la *fiction* stanno sullo stesso piano: si fa storia con il falso e narrazione con la storia.

Non è un comportamento molto diverso da quello odierno per cui l'idea che la storia sia in gran parte una proiezione (i filosofi dicono una 'costruzione') è elemento ormai metabolizzato. Certo, oggi preferiamo non dimenticare il dato documentario, ma a volte scegliere questo o quel dato è una forma d'interpretazione (e come tale espressione di pregiudizio); lo stesso documento, se anche fisicamente stabile, deve essere interpretato per diventare storia. Il Castellano di Coucy è un caso straordinario ed emblematico in questo senso. Perché fra XII e XIV secolo furono numerosi i castellani di Coucy e, fra questi, uno 'Chastelain de Coucy' identifica un trovatore attivo prima dell'anno 1200, citato nei testi di alcune *chansons*. Dobbiamo supporre che il *Roman* si riferisca a lui? L'idea ormai diffusa oggi va in questa direzione, ma la vicenda è assai più complicata di come appare e merita di essere raccontata dall'inizio.



Veduta tardo settecentesca della cittadina di Coucy, quando ancora era dominata dal suo celebre castello con il grande dongione centrale. L'incisione – inserita nel II volume del monumentale *Essai sur la musique* (1780-1781) di Jean-Benjamin La Borde – introduce l'ampia sezione dedicata al Castellano di Coucy, troviere misterioso di cui, come Blondel, sembra impossibile ricostruire una biografia

attendibile. L'incisore Michel Piquenot (1747-1818), molto apprezzato a Parigi, ritonerà sul soggetto del Castellano mettendo in vendita a partire dal 1783 quattro incisioni corrispondenti ad altrettanti momenti degli amori romanzeschi del Castellano di Coucy con Gabriella di Vergy (v. «*Journal de Littérature, des sciences et des arts*», IV (1783), p. 423; v (1784), pp. 212-213).

Il castellano evanescente

Il Castellano di Coucy è fra i quattro più celebri trovieri di prima generazione, quelli detti 'della Terza Crociata', tutti in qualche modo legati a Riccardo Cuor di Leone. Gli altri, oltre a Blondel, sono Gace Brulé e Conon de Bethune. Se di Gace e Conon abbiamo almeno qualche dato biografico, per il Castellano tutto è così poco chiaro che se Calvino se ne fosse occupato avrebbe scritto il quarto romanzo alla sua trilogia: *Il castellano evanescente*. Eppure proprio a partire da questo troviere è risorto nel Settecento l'interesse per la monodia profana del XII-XIII secolo.

Verità incerte
e fantasie inossidabili

A CURIOSARE IN RETE le informazioni sul Castellano sembrano uscite da un racconto di Poe. Dirò meglio: qualcosa fra *Liala* e *l'horror pulp*. Summa del mito che si fa storia è la voce, ora *on line*, della prestigiosa *Enciclopedia Treccani*:

Nome col quale è più sovente designato il troviere francese Guy de Coucy (m. 1203), divenuto poi, col nome di Renaud, protagonista dell'omonimo romanzo in versi di Jakemon Sakesep (fine del sec. XIII), ove sono inserite alcune delle sue canzoni. Vi si narra dell'amore di Renaud per la Dama di Fayel: dopo molte avventure, vicino a morire, egli dispone che il proprio cuore sia inviato all'amata; il geloso e crudele marito di lei lo imbandisce invece all'inconsapevole donna.

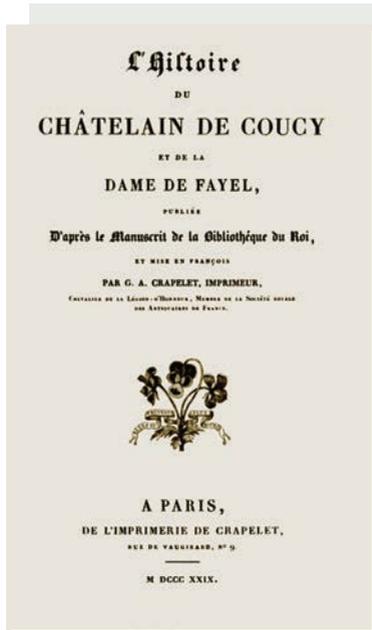
Non siamo di fronte alla tipica disinformazione di Internet, confluita, non si sa come, nella prestigiosa voce *Treccani* – *en passant* tre quarti della scheda è dedicata a un poema di cui si tace il titolo – quanto si legge è bene o male il tratto biografico del Castellano accolto da più di uno studio critico. La traduzione italiana, testo a fronte, di Anna Maria Babbi (1994) del *Romanzo del Castellano di Coucy* – poema di «Jakemes» come da frontespizio – apre la sua introduzione con:

Il canzoniere di Guy de Ponciaus, meglio conosciuto come il Castellano di Coucy – uno dei più celebri rappresentati dell'aristocrazia poetica oitanica...

E di seguito. Apprendiamo così che Guy de Ponciaus, castellano di Coucy, fu condottiero morto nella Quarta Crociata (1202), ricordato nella Conquista di Costantinopoli di Goffredo di Villehardouin (+1213) – per i più curiosi: della cronaca esistono due traduzioni italiane, quella di Fausta Garavini (1962) e la più recente di Alessandro Meliciani (1992). Scopriamo inoltre che Jakemon Sakesep (o Jakemes) è il nome dell'autore del *Roman du Chastelain de Coucy et de la Dame de Fayel*, secondo quanto stabilito da almeno un secolo. Ma è proprio così?

Le voci fuori dal coro sono rarissime o poco accademiche: il recente bel volume *Medioevo* della «Garzantina» (2007) tace sia l'identificazione del Castellano, sia il nome dell'autore del *Roman*, senza dire tuttavia se si tratti di omissione o presa di distanza dalle precedenti attribuzioni.

Va da sé che appare incredibile che ancora vi sia chi azzardi senza precauzioni un nome inventato come quello di Jakemon/Jakemes (v. ► la scheda alle pagine seguenti) e che trascuri di distinguere il protagonista



La prima edizione dell'anonimo *Roman du Châtelain de Coucy*, a cura di George-Adriain Crapelet, Paris 1829.

L'acronimo improbabile

Il *Roman de Chastelain de Coucy et de la Dame de Fayel* è anonimo e tale fu pubblicato la prima volta da **Crapelet** (1829). Trent'anni dopo, al paleografo **Alphonse Chassant** venne una pensata. Vuoi vedere che il nome è l'acronimo degli ultimi versi? L'autore del *Roman* infatti – sosteneva Chassant – ci dà un indizio poco prima della fine («A rimer ceste istoire cy | Et mon non rimerai ausy»):

Ot pour ytant qu'Amours m'a pris
Et en son service m'a mis
En l'onneur d'une dame gente
Ai ge mis mon coer et m'entente
A rimer ceste istoire cy
Et mon non rimerai ausy
Si c'on ne s'en percevera
Qui l'engien trouver ne sara
J'en sui certain car n'ferroit
A personne qui fait l'aroit
C'on le tenroit a vanterie
Espoir ou a melancolie
Mes se celle pour qui fait l'ay
En set nouvelle bien le say
Si li plaist bien guerredonné
Sera mes quel reçoive en gré
A li m'otri et me present
Qu'en face son comandement
En li ai mis tout mon soulas
S'en chant souvent et haut et bas
Et liement me maintenray
Pour li tant comme viveray

Dal momento che Amore m'ha preso e m'ha messo al suo servizio, per onorare una gentildonna ci ho messo il mio cuore e l'impegno. E nel rimare questa storia rimerò anche il mio nome a chi potrà intuirlo quando con l'ingegno lo scoprirà. Sono certo che non si dirà a chi fosse tanto abile che sia atto di vanteria, di speranza o malinconia. Ma se colei per cui l'ho fatto ne avrà notizia, come sai, e se le piacerà, gran ricompensa avrò per sua grazia. A lei mi dono e m'offro che faccia di me quanto vuole. In lei è tutto il mio diletto l'alto e il basso del canto ripetuto, e continuerò felice per il tempo che avrò vita.

Chassant, in un articolo apparso sul periodico locale «Nouvelliste de Rouen», subito ripreso sull'assai più prestigioso «Bulletin du bouquiniste» (1858, pp. 157-162), suggerisce di leggere l'acronimo delle prime lettere degli ultimi 7 distici:

JACEMESSAQSEEP

Che, in ragione di qualche 'assessamento' diventerebbe: «Jacemes Saquesep» ovvero: «Jakemes/Jacques Saquespée».

Ammettendo oscillazioni fra c-q-k, possibili in una copia tarda com'è il cod. 'Fr. 15098' (*olim* Suppl. fr. 632.20), e l'inversione dell'ultimo con il penultimo verso, avremmo il cognome abbastanza diffuso

'Sakespee', probabile origine di 'Shakespeare' – ma Chassant non pretende che lo Chastelain de Coucy fosse imparentato con Amleto.

L'ipotesi non convince tutti. Nei fascicoli successivi («Bulletin», 1858, pp. 213-215) il celebre erudito **Paul Lacroix** (che si firma con lo pseudonimo «P.-L. Jacob») sposta l'attenzione sul verso «J'en sui certain», da interpretare come: 'Jean suis Certain', riferimento a Jehan Certain, sconosciuto poeta citato nel xxiii volume dell'*Histoire littéraire de la France* (1856, p. 537). Chassant non ci pensa proprio ad accogliere la proposta di Lacroix («Bulletin», 1858, pp. 325-328) che, peraltro, non avrà seguito.

del *Roman* dal troviere cui sono attribuite una ventina di *chansons*, seppur dubitativamente. Basterebbe limitarsi a capire cosa sappiamo e cosa no di questo fantomatico poeta per accorgersi che l'identificazione del Castellano di Coucy, chiunque fosse, si regge su un unico elemento anch'esso parte della finzione. E tuttavia capisco la refrattarietà al rigore documentario. Il fascino delle storie sorte attorno a questo personaggio è così irresistibile che è un piacere immergersi in tanto impagabili amenità. Ma per una volta almeno vorrei provare a separare i fatti dalle congetture (sempre che la distinzione per noi, figli adottati del relativismo disinformato, abbia ancora senso).

Con la scusa della lezione tarda del manoscritto, ci si mettono anche altri a leggere, ciascuno a suo modo, l'acronimo. Così **Adolf Tobler** nel XIII volume del *Jahrbuch für romanische Literatur* (1865, pp. 109-111) propone «Jaquemet Saquesep», supponendo una trascrizione errata di «Si li plaist»; altra ipotesi di scarsa fortuna.

Nel II numero di «Romania» (1873, pp. 142-143) **Paul Meyer** segnala l'esistenza di una seconda copia del *Roman* rintracciata presso la biblioteca di lord Ashburnham che mette profondamente in crisi la teoria 'Sakesep'. Il verso «Sera mes quel reçoive en gré» registra la variante «Me sera s'il li vient a gré» che obbliga a mutare il già poco probabile 'Sakesep' in 'Makesep', impossibile da ricondurre ad alcun nome. Purtroppo le valutazioni sull'affidabilità di questo secondo codice (oggi alla Bibliothèque Nationale, segnato 'N. ac. fr. 7514') non permettono di decidere quale dei due manoscritti sia preferibile, entrambi più o meno contemporanei e tardi. Persino la provenienza del codice è misteriosa. Lord Bertram IV Ashburnham aveva comprato a metà Ottocento la biblioteca di Guglielmo Libri-Carucci della Sommaia (1803-1869), matematico con la passione dei libri e forse il codice era fra quei tomi. Del resto il conte Libri – *nomen omen* – era tanto bibliofilo che la sua biblioteca di quasi 30 mila volumi (di cui 2 mila manoscritti) si rivelò in gran parte frutto di furti a biblioteche italiane e francesi. Condannato a 10 anni di galera dal governo francese, fuggì in Inghilterra, vendette tutto e morì nel lusso (il figlio di lord Ashburnham nel 1879, mancato il padre, mise in vendita il rimanente fra Europa e Stati Uniti).

Gaston Paris nel 1881 aveva raccontato la storia dell'attribuzione osservando che la forma nominativa di Jakemes/Jacemes sarebbe stata 'Jakemon' (*Histoire littéraire de la France*, xxviii, pp. 353-354) e che la lezione 'Sakesep' del cognome era quella più convincente. Ma non aveva convinto **Fernando Araujo**, docente a Salamanca, che nel 1893, sulle pagine dello «Zeitschrift für romanische Philologie» (xvii, pp. 277-279), sostenne la tesi secondo cui la chiave interpretativa fosse tutta nel verso «Et non

non rimerai ausy», dove 'rimerai ausy' anagrammato (liberamente) diventa 'Remi Auresy', il vero nome dell'autore. Che non si trovi altra attestazione di quel nome non sembrava un problema. Lo era invece per **Gaston Paris** che su «Romania» (1893, pp. 610-611), risponde ridicolizzando l'ipotesi: anagrammi anche più fedeli (come gli suggerisce il collega Gustav Gröber) sono 'Aimeri Saury', 'Savary Mirié', 'Marie Varisy' etc., tutti similmente non attestati. Certo, anche 'Sekesep' non è noto, e allora Paris suggerisce che si potrebbe anche non usare tutti gli ultimi versi, ma fermarsi due prima, avendo così 'Sakes' (o 'Makes' del secondo codice), entrambi cognomi diffusi, almeno nella forma di 'Saquet' e 'Maquet'. Tre anni dopo, accanto all'instabilità del cognome, nel 1896 **Gaetan Hecq** aveva suggerito che 'Sakesep/Makesep' non significasse nulla e che l'unica parte utile fosse 'Jakemes', ovvero la forma arcaica di 'Jacques', primo nome di Jacques Bretel, celebre autore tardo-duecentesco del *Tournoi de Chauvency*. L'ipotesi che fosse Bretel era avvalorata dalla straordinaria somiglianza stilistica dei due poemi ribadita da Hecq (1898, p. ix), che non ebbe troppa eco finché venne ripresa con autorità da **Charles-Victor Langlois** (1863-1929) nel suo *La vie en France au Moyen Âge ... d'après des romans* (Paris 1926, I, p. 222). La nuova attribuzione resse una decina d'anni quando **Maurice Delbouille** (che nel '36 pubblicherà la seconda edizione dello *Chastelain*) ripropose di nuovo il problema: *L'auteur du Roman du Chastelain de Coucy est-il Jacques Bretel?* («Revue belge de philologie et histoire», xii, 1933, pp. 29-48). Fu l'ultima volta perché la risposta di Delbouille fu incontrovertibilmente negativa. Gli argomenti erano efficaci e soprattutto si dimostrò semmai l'attività di plagio di un autore non raffinatissimo che per redigere lo *Chastelain* s'era in qualche sua parte avvalso del *Tournoi* di Bretel. In mancanza d'altro ritornò a circolare l'ipotesi 'Jakemes/Jakemon (Sakesep)' che si consolidò malgrado la fragilità di formulazione, apparentemente per mancanza di migliori teorie. Poi, forse per noia, non s'è più messa in dubbio ed è stata accolta dalla maggior parte dei filologi.

Canzonieri per un Castellano

LA TESTIMONIANZA dell'attività poetica di colui che chiamiamo 'Castellano di Coucy' si ritrova in un *corpus* di manoscritti, compilati a partire dal secondo quarto del Duecento, recanti testi nella maggior parte dei casi accompagnati da musica. I filologi usano indicare l'insieme di questi manoscritti – detti 'canzonieri francesi' per distinguerli da quelli 'provenzali' – con una serie di lettere maiuscole e minuscole (v. ► la scheda alle pagine seguenti). Si tratta di raccolte miscellanee di vari autori, di cui il più antico, l'unico redatto prima del 1250, lo 'Chansonier de Saint Germain' (cod. °U), ne raccoglie ben 22 (14 con musica, quadratino più scuro). È un dato utile? un punto di partenza?

Le liriche del Castellano

EDIZIONI

		L ¹⁷⁸¹	M ¹⁸³⁰	B ¹⁸⁷⁰	F ¹⁸⁸³	R ¹⁸⁸⁴	L ¹⁹⁶⁴	W ¹⁹⁷⁷	T ¹⁹⁹⁷
1	A la douçour du tens qui raverdoie	20	21	1	b.1	1754	14	p. 269	1010
2	A vous amant plus k'a nulle autre gent	21	22	2	1	679	1	224	401
3	Ahi amours con dure departie	22	23			1125	26	285	647
4	Au renouvel de la douçour d'esté		14			437	27		253
5	Autres que je ne sueill fas				b.2	376	28		218
6	Bele dame bien aprise				b.3	1615	15	—	929
7	Bele dame me prie de chanter	10	10	3	2	790	8	241	464
8	Bien cuidai vivre sans amour	3	3	4	3	1965	9	277	1119
9	■ Chanterai por mon corage					21			16
10	■ Cil qui chantant					2116			1210
11	Conmencement de douce seson bele	17■	18		b.4	590	29		339
12	Conment que longe demeure	4■	4	5	4	1010	16	260	592
13	Dame einsi est qui					757			443
14	De joli cuer enamouré					430			249
15	En aventure conmens	14	15	6	5	634	10	206	368
16	Fine amours et bone esperance				b.5	221	30		129
17	Je chantaise volentiers liement	9	9	11	6	700	2	232	417
18	L'an que rose ne fueille	8	8	9	8	1009	4	251	591
19	La douce voiz du louseignol sauvage	18	19	7	7	40	3	186	28
20	■ Li chastelains de Coucy [= A vous...]	24				358		224	401
21	Li nouviaux tanz et mais et violete	6	6	8	9	985 986	5	243	577
22	Li pluseur ont d'amours chanté					413	31		236
23	Merci clamans de mon fol errement	19	20	10	10	671	6	208	394
24	Mout ai esté longement esbahiz	5	5		b.6	1536	17	—	890
25	Mout m'est bele la douce conmençance	15■	16	12	11	209	7	196	120
26	Novele amors u j'ai mis mon penser	2	2	[17]	12	882	18	—	525
27	Par quel forfait ne par quele ochoison	7	7	[18]	b.7	1872 1884	19	—	1073
28	Pluz aim que je ne soloie					1764	20	379	1013
29	Pour verdure ne pour pree	1	1		b.8	549	21		316
30	Quant la saisons del douz tanz s'asseüre				b.9	2086	32		1190
31	Quant li estez et la douce saisons	13	13	13	13	1913	11	273	1096
32	Quant li louseignolz jolis	12■	12		b.10	1559	22	—	897
33	Quant voi esté et le tens revenir			14		1450	12	—	819
34	Quant voi venir le bel tanz et la flour	16	17	15	14	1982	23	279	1129
35	■ Qui que voie en amour					128			72
36	■ Rois Thiebaut [= Merci...]					943		209	394
37	S'onkes nus hom pour dure departie	23	24		b.11	1126	25	—	648
38	Sans faindre voel obeïr						33		
39	Se j'ai esté lonc tanz hors du païz					1575	24	159	910
40	■ Se par mon chant m'i deusse alegier					1252			708
41	Tant ne me sai dementer ne conplaindre	11	11	16	15	125 127	13	194	71

L¹⁷⁸¹ Jean-Benjamin de La Borde, *Essai sur la musique ancienne et moderne ...*, 4 voll., Paris 1780-81.M¹⁸³⁰ Francisque Michel, *Chansons du Châtelain de Coucy ... mise en notation moderne ... par m. Perne*, Paris 1830.B¹⁸⁷⁰ Jules Brakelmann, *Les plus anciens chansonniers français ...*, Paris 1870 (ma pubblicato solo nel 1891)F¹⁸⁸³ Fritz Fath, *Die lieder des Castellans von Coucy ...*, Heidelberg 1883.R¹⁸⁸⁴ *Bibliographie des chansonniers français ...*, 2 voll. a cura di Gaston Raynaud, Paris 1884.L¹⁹⁶⁴ Alain Lerond, *Chansons attribuées au Chastelain de Coucy ...*, Paris 1964.W¹⁹⁷⁷ *Trouvères-Melodien ... Chastelain de Coucy ...*, a cura di Hendrik van der Werf, Kassel 1977.T¹⁹⁹⁷ *Trouvère lyrics with melodies ...*, 15 voll. a cura di Hans Tischler, Rome 1997

MANOSCRITTI

II quarto	III quarto		fine XIII secolo								prima metà XIV secolo					
	U	M	T	K	N	P	X	Ch	C	A	O	V	a	L	R	altri
1	■	■*	■*	■1	■1	■	■1		■2		■	■				za I H S
2	■	■*	■*	■*		■*	■*	■	■*	■	■	■	*		■	Vt
3		■3	■3	■*	■*	■*	■*		■3		■	■	■3		■14	za H Rv St
4	■	■2		■2	■2	■2	■2	■	■2		■	■		■		
5		■4	■4	■4	■4	■4	■4								■*	
6													■5		■*	
7				■*	■	■	■*					■		■		
8									■	■	■		■*			
9		■6	■				■		■7		■					
10				■8	■8	■8	■8					■			■6	
11	■	■9		■*	■*	■	■*		■9		■	■		■		H
12	■	■*	■*	■	■2		■				■	■	■*		■*	za S
13		■10	■10	■10		■	■10				■	■*				za S
14	■	■	■*	■11	■11	■	■11		■*			■				
15	■	■*	■*						■							
16	■	■12		■2	■	■2	■2		■2	■	■	■	■*	■	■	
17	■	■*	■*	■*		■*	■*		■4	■	■	■	■*			H
18	■	■*	■*	■*		■*	■*		■*		■	■				
19		■*	■*	■*		■*	■*	■	■*	■*	■	■	■*			F*
20				■	■	■	■									
21	■	■*	■*	■*		■*	■*	■	■13	■*	■	■	■*	■	■	u
22	■	■2	■2	■2	■2	■2	■2		■2	■	■	■	■	■	■*	Fq
23	■	■*	■*	■*		■*	■*		■*	■*	■	■	■*		■	F*
24	■	■2		■*		■*	■*		■14		■	■		■		I
25	■	■*	■*	■*		■*	■*		■*	■*	■	■	■*	■	■10	F
26			■15	■*		■*	■*		■			■	■	■		
27	■	■16	■16	■*		■*	■*		■2		■	■			■*	za G H u
28		■11	■11						■*							
29		■2		■		■	■	■			■					
30	■	■17	■17	■17	■17	■17	■17		■2		■	■	■		■*	B u
31	■	■*	■*					■	■						■*	
32	■	■18	■18	■*		■*	■*		■18		■	■				
33	■			■	■		■		■*		■					
34	■	■*	■*						■19		■				■*	
35		■5	■5													
36		■10		■10	■10		■10				■	■				
37	■	■20	■20	■*		■*	■*		■10	■20	■	■	■20		■	H D13 Lh Fc
38								■								
39		■4	■4	■2	■2	■2	■2		■*			■		■	■*	
40		■14	■14	■21	■21	■21	■21		■22						■23	I
41				■*		■*	■*		■			■				

- * Chastelain [de Coucy]
 1 Blondel [de Nesle]
 2 Gace Brulé
 3 Conon de Bethune
 4 Gautier d'Argies
 5 Guillaume le Vinier
 6 Guiot de Dijon
 7 Dame du Faël

- 8 Eustache le Peintre
 9 Gautier d'Espinau
 10 Thibaut de Navarre
 11 Moniot d'Arras
 12 Pierre de Molins
 13 Muse en Bourse
 14 Gilles de Vieux-Maisons
 15 Simons d'Autie

- 16 Roger d'Andeli
 17 Visdame de Chartres
 18 Raoul de Ferier
 19 Andrieu Contredit d'Arras
 20 Hugues de Berzé
 21 Jacques de Hesdin
 22 Jacques d'Amiens
 23 Audefroid le Bastard

- Ch Roman de Chastelain
 Fq Firenze, Ricc. 2909 = *Q
 Fr Firenze, Ricc. 2757
 Lh London, Harl. 3775
 Rv Roma, Vat. 3208 = *O
 St Stuttgart (perduto)
 Vt Roman de la violette

Probabilmente no. Il cod. U non riporta il nome dell'autore delle *chansons*; tutt'al più presenta un'attribuzione a margine, redatta però in tempi successivi. Se prendiamo *A vous amant*, l'unica *chanson* i cui versi si legano con sicurezza al Castellano (ne dirò più avanti), oltre a mostrare un testo lievemente diverso («A vos amors...») reca una glossa aggiunta «Li Chastelain» tratta evidentemente da un'informazione posteriore, magari di chi aveva letto il *Roman du Chastelain*, dove la *chanson* è cantata dal protagonista: è il suo momento più drammatico quando, forzato a partire per la Terrasanta, dovrà abbandonare forse per sempre la sua amata.

Solo i manoscritti redatti successivamente al cod. °U tramandano il nome del Castellano di Coucy; fra questi, i più antichi, databili fra gli anni Settanta e Ottanta del Duecento, sono appena precedenti alla prima stesura del *Roman*. Se, come sembra, il *Roman* ha tratto spunto dai canzonieri, dovremmo chiederci come facevano questi ad attribuire correttamente le *chansons* di un troviero operante tre quarti di secolo prima. La scarsa coerenza fra canzoniere e canzoniere dimostra che anche all'epoca avevano le idee un po' confuse.

SE ANCHE È POSSIBILE rintracciare notizie su qualcuno dei castellani di Coucy – i comandanti militari della corte – nessun indizio ci permette di supporre che vi fosse fra loro un troviero. Tuttavia un «castellano» è evocato in un paio di *chansons* di trovieri più giovani.

Le Vinier – 'il Vinaio' – è l'appellativo di tre poeti, apparentemente canonici di Arras, attivi nella prima metà del Duecento: Guillaume, Gilles e Jacques, la cui assonanza dei nomi lascia in dubbio possano essere la stessa persona – ma Guillaume, almeno nella finzione, scambia due *jeux-partis* col «fratello» Gilles (di sangue, di fede, immaginario?). In una *chanson* attribuita al primo dei tre, *Qui que voie en amour faindre*, il poeta chiede di non compatire chi ancora attende le gioie d'amore e mette in guardia le donne: il sentimento, contrariamente a quanto si crede, non è eterno e teme distrazioni. Sembrerebbe un commiato con reprimenda per l'amata, ma nell'*envoi*, gli ultimi versi in cui si 'dedica' la canzone, Guillaume si rivolge al Castellano:

■ Chastelain, moult prois l'usage ki rent l'ome preu et sage. Ames bien et loialment: ce est la voie seure.	Castellano, molto consuma l'esperienza che rende l'uomo degno e saggio. Ama bene e lealmente: questa è la via sicura.
--	--

Philippe Ménard (*Les poésies de Guillaume le Vinier*, Genève 1970) ritiene sia un generico riferimento al castellano di Arras, ma certo l'evocazione di un distacco e quindi di un viaggio (in Terrasanta?) ha indotto altri studiosi a evocare Coucy. Se poi la *chanson* non fa alcun riferimento esplicito a una partenza, e il Castellano di Coucy si farà crociato solo nel *Roman* sono, il più delle volte, pedanterie trascurabili.

Accanto al 'vinaio' anche un contemporaneo 'pittore' cita il Castellano. Eustache le Peintre, di cui pochissimo sappiamo se non che provenisse da Reims, scrive *Cil qui chantent de flour ne verdure* in cui si lamenta della sua amata che, paragonata a «orso, leone o bestia selvaggia», tanto lo fa soffrire. Nell'ultima strofa il suo amore malriposto è messo a confronto:

Indizi nelle *chansons*

Onques Tristan n'ama de tel maniere,
li Chastelains ne Blondiaus autresi,
com je faz vous, tres douce dame chiere,
et oncore aim c'onques nus n'ama si.

Giammai Tristano ha amato in tal modo,
o il Castellano e nemmeno Blondel,
com'io v'ho amato, dolcissima cara amica;
e ancora v'amo tanto, più di chiunque altro.

L'iperbole masochistica di Eustache non ha fatto dubitare alcuno che il Castellano e Blondel fossero, alla stregua di Tristano, evocazioni letterarie d'innamorati inconsolabili, e non due trovieri in carne e ossa. Sfortuna vuole che non sia mai esistito un poeta di nome Tristano, altrimenti la critica avrebbe identificato anche quello. Un po' come Daniel Heartz, studioso blasonato di Mozart, che pensava che Tizio e Sempronio – i finti stranieri di *Così fan tutte* – recassero nomi «albanesi» riconducibili alla conversione settecentesca all'Islam di alcuni territori balcanici, cosa evidentemente nota a Da Ponte (*Mozart's operas*, 1990, p. 239).

C'è infine da considerare una terza *chanson*, intitolata *Se par mon chant m'i deusse alegier*, attribuita a Gilles de Viés Maison o a Jacques de Hesdin, trovieri di seconda generazione. La lirica riproduce alla fine di ciascuna delle quattro strofe l'incipit di altre *chansons*: 1. *La douce vois* (del Castellano), 2. *Trop m'a grené* (di Gace Brulé), 3. *De bone amor* (di Gace o Moniot d'Arras), 4. *Quant je plus suis* (di Blondel). Qualcuno vi ha voluto leggere una prova del fatto che Blondel, Gace e il Castellano fossero della stessa generazione, ma è chiaro che, se anche fosse (il che non è detto), prima dovremmo esser certi delle attribuzioni dei quattro versi.

Malgrado tutte questi elementi inafferrabili sopravvive almeno una *chanson* che permette di stabilire con un buon margine l'esistenza di un troviero chiamato 'Castellano di Coucy'. È una *chanson* anonima scritta in morte della sua amata. I primi versi permettono di capire che si tratta di un testo chiave:

Li chastelain de Couci ama tant
qu'ainz por amor nus n'en ot dolor graindre;
por ce ferai ma complainte en son chant
que ne cuit pas que la moie soit maindre.

Il castellano di Coucy ama a tal punto
che nessuno pati dolore più grande per amore;
per ciò farò il mio lamento su un suo canto
giacché non credo che il mio [dolore] sia inferiore.

Non è solo l'aver citato esplicitamente il Castellano di Coucy a far la differenza, appare dirimente averlo detto autore di una *chanson* di cui l'anonimo in lutto conserva la melodia e vi sostituisce il testo, pratica comunemente detta *contrafactum*. «Farò il mio lamento su un suo canto» forse può significare anche altro, ma dal momento che sopravvive un'altra *chanson* con la stessa musica è facile escludere ulteriori ipotesi. Ecco l'incipit dell'anonimo:

Li chastelain
[cod. K, p. 311]



Ed ecco quello pressoché identico di *A vous amant*, composizione conseguentemente attribuita al Castellano:

A vous amant
[cod. K, p. 107]



A vous amant è, come detto, la canzone chiave che compone e canta il protagonista del *Roman du Chastelain*. Ma possiamo realmente fidarci dell'anonimo romanziere? Quando formulo questa domanda, i miei studenti oppongono in genere lo sguardo vitreo e smarrito di chi sta pensando all'ora del pranzo che si avvicina. Io per tutta risposta in genere rilancio con una sintesi della situazione, e disegno lo schemino che segue:

	XIII secolo			XIV sec.
	II quarto	III quarto	fine	I metà
canzonieri	U	M T	K N P X	altri
<i>A vous amant</i>	■	■	■	■
<i>Li chastelain</i>			■	
<i>Roman du Chastelain</i>			creazione	■

Guiot de Dijon (?) | Chanterai por mon corage

Cinque strofe di 8 *heptasyllables* a rima alternata femminile e maschile, con *refrain* di 4 versi simili. *Chanterai por mon corage* sopravvive in 6 codici, in genere senza attribuzione d'autore: solo il cod. M, il più antico, la dice di Guiot di Dijon, e il cod. C l'attribuisce, sulla scorta del *Roman du Chastelain*, alla «Dame du Faël». La musica qui riprodotta è tratta da M/T (K non registra variazioni di rilievo), e mostra con evidenza il doppio accento in 3ª e 7ª posizione. La ricercata ripetizione melodica enfatizza la condizione di immutata rassegnazione dei versi, pervasi da un senso continuo di perdita incolumabile. La speranza del ritorno è così labile che diventa solo il pretesto per sopravvivere. Palpabilmente fisiche le ultime

due strofe: a stento le si crederebbe parole di donna (e tutta la *chanson* sembra tacere il genere). Ma se il volto carezzato dal vento d'oriente rasenta la metafora (qualcosa di simile era in *Quant la duss'aura venta* di Bernart de Ventadorn), l'immagine della veste di lui indossata di notte e stretta sulla carne nuda per sopire gli spasmi della sua assenza è di una potenza suggestiva non altrimenti incontrata. Qualcosa di paragonabile è forse il momento in cui Ennis – il cowboy di *Brokeback Mountain* – ritrova la propria camicia sotto quella dell'amico morto, conservata nell'armadio da anni: v'è la stessa disperazione per un amore che non può essere, e la cui unica possibilità d'esprimersi è il rimpianto.

Chante-rai por mon co-ra-ge que ie vueill reconfor-ter car a - vec mon grant da-mage ne vueill mo-rir n'a-fo - ler

quant de la ter-re sau-va-ge ne voi nu-lui re - tor-ner ou cil est qui m'asso-a - ge le cuer quant j'en oi par-ler

dex quant cri-e - ront ou-tre-e sire ai-dies au pe - le - rin por cui sui e - spo-en - te - e car fe - lon sunt sar-ra-zin

Versione metrica

Chanterai por mon corage
que je vueil reconforter,
qu'avecques mon grant damage
ne quier morir, ne foler,
quant de la terre sauvage 5
ne voi mes nul retourner
ou cil est qui rassoage
mes maus quant g'en oi parler.

Dex, quant crieront 'Outree',
Sire, aidiés au pelerin 10
par cui sui espavantee,
car felon sont Sarazin.

Canterò per il mio animo
che voglio riconfortare,
perché malgrado tanto dolore
non intendo morire, né impazzire
finché dalla terra d'oriente
non vedro tornare una notizia,
da là ov'è colui che calma
i miei tormenti quando me ne parlano.

Dio, quando grideranno 'Avanti!',
Signore, aiutate il pellegrino
per il quale sono trepidante,
perché felloni sono i Saraceni.

Canterò per confortare
l'infelice anima mia.
Pur immenso è il mio dolore
ma non cedo alla follia,
finché vien da oltre il mare
una nuova qual che sia
di colui che sa calmare
con la voce l'ansia mia.

Dio, se grideranno 'guerra!'
tu proteggi il pellegrino
minacciato sulla terra
che calpesta il Saracino.

Chanterai por mon corage, una delle più belle e famose *chanson de toile* – le ‘canzoni del ricamo’, ovvero dell’amore cantato dalle donne (► box) – è attribuita alla «Dame de Faël» (*alias* Fayel) in uno dei codici vicini alla composizione del *Roman* (in un altro la paternità è attribuita a Guiot de Dijon): evidentemente si è ricondotto alla protagonista di un *roman* di successo una composizione altrimenti anonima. D’altra parte la filologia musicale conferma una composizione del *contrafactum* *Li chastelain* molto precedente alla stesura dei codici che fanno capo a K.

SOLITAMENTE I MIEI studenti a questo punto si distraggono: non gli piace la formulazione ‘filologia musicale’. Per evitare di perderli, gioco di contropiede.

– Avete in mente *Almeno tu nell’universo*, la canzone di Mia Martini del 1989 su testo di Bruno Lauzi (scritto più di quindici anni prima)? Nel 2003 è stata riproposta con un nuovo arrangiamento da Elisa per il film *Ricordati di me* di Gabriele Muccino. Se non ne conoscessimo le date saremmo in grado di stabilire quale delle due è più vecchia? La filologia giudicherebbe non secondario stabilire le precedenze.

– Che c’entra con il Castellano?

– Poi ci arrivo.

– Mia Martini era già morta nel 2003.

– D’accordo. Il dato biografico conta, ma supponiamo di non avere quest’informazione, il solo ascolto ci dà qualche risposta?

– L’accompagnamento acustico della Martini è più datato di quello del film che combina suoni campionati – c’è sempre lo studente che ama farsi notare.

– Ma anche Elisa ne ha fatto una versione acustica – l’obiezione casca a fagiolo e l’insperata reazione mi permette di riportarli sui miei passi.

– Non possiamo confrontare cose diverse. Semmai possiamo dire qualcosa sulle due versioni acustiche. Quella di Elisa è più elaborata e questo potrebbe essere un indizio che sia successiva: il comportamento tipico dei rifacimenti tende spontaneamente ad arricchire. Anche le poche varianti melodiche vanno in questa direzione: ma certo non è sufficiente per stabilire precedenze.

Proseguo: – Al contrario la versione di Elisa taglia un’intera strofa, ed anche la tendenza ad abbreviare è un processo solitamente a posteriori: non a caso *Li chastelain* ha cinque strofe contro le sei di *A vous amant*. Spesso ‘più densità in minor tempo’ tende a essere un indizio per identificare un punto d’arrivo, non di partenza. Ma queste sono tutte congetture e per dire qualcosa di certo c’è bisogno di dati più solidi.

La filologia si occupa dei particolari, quindi partiamo da qui. Prendete il verso «prima la verità, poi mentirà *lui*, senza serietà»; diventa con Elisa «prima la verità, poi mentirà *a noi*, senza serietà». Si capisce l’esigenza di modificare «lui» che è certamente improprio: il soggetto di tutte le tre strofe è «la gente» («Sai, la gente è strana») cui ci si riferisce con «lei» («lei pure cambia», «lei si consola», sempre la gente). Anche «poi mentirà lui» si riferisce alla gente e avrebbe dovuto essere «poi mentirà lei». Il gioco di Lauzi (che probabilmente immaginava di rivolgersi a una donna) è chiaro: accusa «lei», la gente, delle colpe della sua amata cui

Filologia del pop
(son sempre canzoni)

si rivolge. Mutato di sesso l'interlocutore per Mia Martini (con opportune modifiche del ritornello, come la rima «diverso/universo»), il primo «lei» diventa «lui» perché, malgrado l'incongruenza, in quella posizione un «lei» è altrimenti poco comprensibile. Elisa corre ai ripari con una soluzione non ideale («a noi») ma tuttavia coerente al senso.

Come insegna la filologia una variante che corregge un errore è in genere posteriore. Ecco una dimostrazione possibile alla successione cronologica fra testi in relazione. Sia chiaro: non è importante stabilire i rapporti di dipendenza o precedenza in quanto tali, lo è solo se aiuta a capire il significato di quanto si sta analizzando: poco importa sapere quale delle due canzoni precede l'altra, più significativo aprire l'ipotesi interessante che il testo di Lauzi fosse originariamente rivolto a una donna identificata nella metafora collettiva della gente. Certo è un'interpretazione, ma la filologia è strumento ermeneutico, se si limita ad osservare serve a poco (oltre ad essere tremendamente noiosa).

Varianti, regionalismi,
adattamenti

POSSIAMO APPLICARE lo stesso metodo anche alle *chansons* medievali? Cioè, di fronte a più redazioni siamo in grado di disporle cronologicamente e ricavarne un senso? Perché *A vous amant* sopravvive in dieci versioni tutte un po' diverse fra loro, e il *contrafactum* usa una sola di queste versioni. L'ipotesi insomma è che una volta ordinate sarà forse possibile capire come *Li chastelain* si relaziona al *Roman* e ad *A vous amant*.

– Non ho capito.

– Provo a essere più chiaro. Le dieci versioni di *A vous amant* (► n. 2 della scheda alle pp. 118-119) con le 4 di *Li chastelain* (n. 20) si possono raggruppare in tre grandi famiglie, che coincidono *grosso modo* con le tre regioni del Nord-Est della Francia da cui provengono i manoscritti principali (qui detti U, K e T): la Lorena, poi più sopra la Piccardia e più in alto ancora, sulla costa, l'Artois:

- U Lorena il codice più antico
- K Piccardia in rapporto con N, P, X e, più tardo, O
- T Artois in rapporto con M; della famiglia anche A, V e R

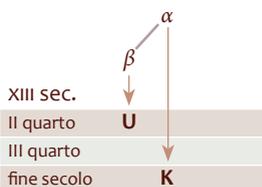
Sono partito da U per ragioni cronologiche e ho posto K al centro perché le musiche di U e T appaiono molto diverse, mentre K gode di una condizione intermedia (non a caso anche geografica).

Di queste melodie, come di tutta la monodia medievale, abbiamo solo le altezze, non il ritmo, non l'accompagnamento o informazioni su come venissero eseguite. Le differenze fra U e K rimangono tuttavia significative:

Cod. U 

Cod. K 

A vous amant plus qu'a null e autre gent Est bien raisons que ma dolor com - plai - gne



La prima melodia si accompagna ad un testo che, confrontato con quello della seconda, appare più facilmente derivato – non è possibile in questa sede argomentare meglio. Ma, dal momento che il ms. U è stato compilato molto prima di K, dobbiamo supporre che, a partire da un originale di tradizione orale α , si sia prodotta la variante β prima di essere fermata su U.

Castellano | *A vous amant*

A vous, amant, plus k'a nulle autre gent,
est bien raisons que ma doleur conplaigne,
quar il m'estuet partir outreement
et dessevrer de ma loial conpaigne;
et quant l'i pert, n'est rienz qui me remaigne;
et sachiez bien, Amours, seurement,
s'ainc nuls morut pour avoir cuer dolent,
donc n'iert par moi maiz meüs vers ne laiz.

Biauz sire Diex, qu'iert il dont, et comment?
Convendra m'il qu'en la fin congié praigne?
Oïl, par Dieu, ne puet estre autrement:
sanz li m'estuet aler en terre estraaigne;
or ne cuit maiz que granz mauz me soufiraaigne
quant de li n'ai confort n'alegement,
ne de nule autre amour joie n'atent,
fors que de li - ne sai se c'iert jamaiz.

Biauz sire Diex, qu'iert il du consirrer
du grant soulaz et de la conpaignie
et des douz moz dont seut a moi parler
cele qui m'ert dame, conpaigne, amie:
et quand recort sa douce conpaignie
et les soulaz qu'el me soloit moustrer,
conment me puet li cuers u cors durer
qu'il ne s'en part? Certes il est mauvaiz.

Ne me vout pas Diex pour neiant doner
touz les soulaz qu'ai eüs en ma vie,
Ainz les me fet chierement conparer;
s'ai grant poour cist loiers ne m'ocie.
Merci, Amours! S'ainc Diex fist vilenie,
con vilainz fait bone amour dessevrer:
ne je ne puiz l'amour de moi oster,
et si m'estuet que je ma dame lais.

Or seront lié li faus losengeour,
qui tant pesoit des biens qu'avoir soloie;
maiz ja de ce n'iere pelerins jour
que ja vers iauz bone volontà aie;
pour tant porrai perdre toute ma voie,
quar tant m'ont fait de mal li trahitour,
se Diex voloit qu'il eüssent m'amour,
ne me porroit chargier pluz pesant faiz.

Je m'en voiz, dame! A Dieu le Creatour
conmant vo cors, en quel lieu que je soie,
ne sai se ja verroiz maiz mon retour:
aventure est que jamaiz vous revoie.
pour Dieu vos pri, en quel lieu que je soie.
Que nos convens tenez, vieigne u demour,
et je pri Dieu qu'ensi me doint honour
con je vous ai esté amis verais.

Dall'edizione di Alain Lerond (1964)

Voi, amanti, più di chiunque altro
sapete bene perché sia da compiangere il mio dolore:
devo partire inevitabilmente
e abbandonare la mia leale compagna.

5 Una volta perduta, non v'è altro che mi resti,
e, Amore, sai di certo
che vi fu chi è morto per un cuore ferito:
ora da me non verranno più versi e canti.

Buon Dio, che sarà dunque e come?
10 Mi converrà alla fine prender congedo?
Sì, per Dio, non può essere altrimenti:
mi tocca andare in terra straniera senza di lei.
Non credo che mi faccia soffrire dolore più grande
quando da lei non ho conforto o soccorso.
15 Non potrò cercar felicità in altro amore
che il suo, e non so se ancora ci sarà più.

Buon Dio, dovrò rinunciare
ai grandi sorrisi, alla compagnia
e alla dolci parole che mi rivolgeva
20 colei che m'era dama, compagna e amica.
E quando ricordo la sua dolce compagnia
e la gioia ch'ella mi solleva mostrare,
come può il cuore restarmi in corpo
e non fuggire, tanto fa male?

25 Non per niente Dio ha voluto donarmi
tutti le gioie che ho avuto nella mia vita.
Al contrario, me le sta facendo pagare care
e ho gran paura che il prezzo non m'uccida.
Pietà, Amore, se mai Dio fu crudele,
30 con crudeltà tu spezzi un puro amore.
Non posso strapparmi di dosso l'amore
anche obbligandomi a lasciare la mia dama.

Ora saranno lieti i falsi adulatori
che tanto soppesano il bene di cui ho goduto,
35 ma sarò come un pellegrino
che verso di loro mostri buona volontà.
Per questo perderò interamente la strada,
per tutto il male che mi hanno fatto i traditori.
Se Dio voleva che loro rubassero il mio amore
40 non mi poteva caricare di pena più grave.

Parto, mia signora, a Dio il Creatore
vi raccomando, ovunque io sia.
Non so se vedrete mai il mio ritorno:
è possibile che mai più vi rivedrò.
45 Per Dio vi prego, ovunque io sia,
di preservare i nostri accordi, che tornassi o restassi,
e prego Dio che mi conceda l'onore
d'esser stato per voi un vero amico.

U

A vous amors plus q'a nulle autre gent Est bien raisons que ma dolor complaigne

K

A vous amanz plus qua nulle autre gent Est bien resons que ma do-lor complaigne
Li cha-ste-lain de Coucy a-ma tant Qu'ainz por amor nus n'en ot do-lor graindre

T

A vous amant ains k'a nul au-tre gent Est bien raisons ke ma do-lor complaigne

U

Car il m'estuet partir outre - ie - ment Et dessevrer de ma dol-ce conpai - gne

K

Quant il m'estuet partir outre - e - ment Et dessevrer de ma loi - al conpai - gne
Por ce fe - rai ma complainte en son chant Que ne cuit pas que la moi - e soit mairdre

T

Car il m'estuet partir outre - e - ment Et dessevrer de ma loi - al conpai - gne

U

Et quant l'i perz n'aim rien qui me remai - gne Et sachiez bien amors se - u - re - ment

K

Et se la pert n'est riens qui me remai - gne Et sachiez bien amors vrai - e - ment
La mort mi fet re - gre - ter et con - plaindre Vostre cler vis be - le et vostre cors gent

T

Et quant l'i pert n'est riens ki me remai - gne Si sarchiez bien amors se - u - re - ment

U

S'ainz nus morunt por a - voir cuer do - lant Jamais par moi n'iert chantez vers ne lais

K

Se nus morult pour avoir cuer do - lent Ja - mes por moi n'iert le - us vers ne leuz
Morte vos ont fre - re et mere et parent Par un tres fol de - se - vrement mauvés

T

S'ainc nus morut por a - voir cuer do - lent Dont n'ert par moi mais me - us vers ne lais

La forma che propone invece la melodia in T (o in M, che però sopravvive parzialmente mutila) è una terza soluzione che si differenzia dalle prime due per il mutare della cadenza da *sol* a *fa*:

Cod. U
Cod. K
Cod. T

A vous amant plus qu'a null e autre gent Est bien raisons que ma dolor com - plai - gne

La trasformazione non è così significativa perché le formule cadenzanti, pur a distanza di tono, rimangono simili. È invece interessante osservare l'oscillazione d'intervallo fra il *tenor* («vous amant / bien raisons») e le due cadenze:

U	si \flat - sol	terza minore
K	la - sol	seconda maggiore
T	la - fa	terza maggiore

Queste sono varianti forti perché tendono ad alterare i rapporti armonici all'interno della frase e le melodie suonano diverse: non è improbabile assecondassero usi e gusti locali. D'altra parte le affinità fra T e K sono più evidenti che fra T e U, quindi la melodia testimoniata da T apparterrà preferibilmente al ramo di K.

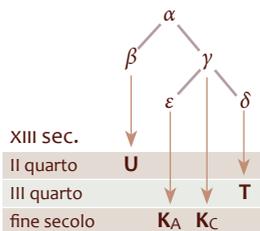
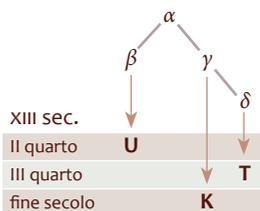
Le due melodie dell'originale e del *contrafactum*, entrambe presenti in K, sono sostanzialmente coincidenti, l'unica differenza significativa è nel quinto verso («E se l'i perz...») dove *Li chastelain* (K_C) si rivela più vicino alla tradizione principale (ovvero precedente alla melodia di T), obbligandoci a considerare derivata la melodia di *A vous amant* (ϵ) presente in questo stesso manoscritto (K_A).

Non è possibile dire quanto siano antiche queste melodie (del resto il posizionamento di α è congetturale), ma certamente γ è precedente a δ (e ad ϵ). Quindi, dal momento che T è stato copiato prima della composizione del *Roman* (fine secolo), è chiaro che *Li chastelain* esisteva precedentemente (γ e δ si collocano prima del III quarto del Duecento).

– Quindi il Castellano di Coucy è realmente esistito!

– No. Diciamo semmai che c'è almeno una *chanson* anonima e sufficientemente antica da essere precedente al *Roman* che lo nomina come autore di *A vous amant*. È questa *chanson*, con tutta probabilità, che ha suggerito il nome da dare al protagonista del *Roman*, non viceversa.

Quasi una quarantina di *chansons* per ragioni diverse sono legate al Castellano. Quando sorse la moda di compilare canzonieri organizzati per autore, i primi due che dedicarono una sezione al Castellano furono i codd. M e T, concedendogli 12 *chansons* ciascuno (le stesse in entrambi i manoscritti). Ma già il canzoniere K, compilato poco dopo, le aumentò a 16. E non le stesse 12 più altre 4. No: come mostra l'intricatissima ► tabella qui a fianco, solo 7 erano già in M/T (quelle numerate), altre 7 erano *chansons*



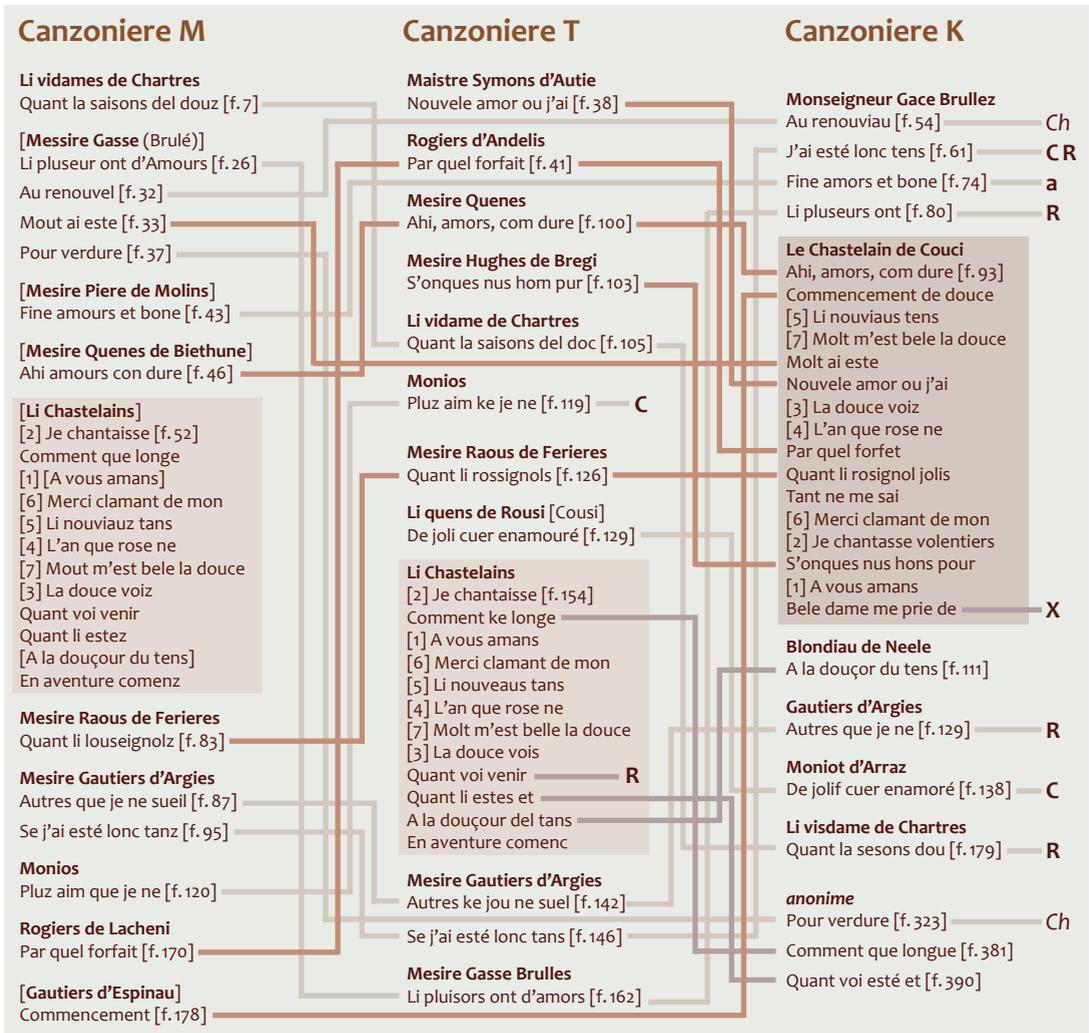
Il Castellano: ombrello di troppe canzoni

che M/T attribuivano ad altri (linea marrone), e 2 gli furono assegnate *ex novo*. Le restanti 5 di M/T ricompariranno in K o in altri manoscritti con nuove attribuzioni (linea scura). Inoltre, numerose *chansons* che per M/T non sono del Castellano, lo diventano in manoscritti successivi (linea chiara con sigla del nuovo ms. in fine).

Insomma un gran pasticcio che fa oscillare il numero delle *chansons* del Castellano a seconda dei codici presi in considerazione.

L'ultimo studioso che ha cercato di organizzare questo corpus – Alain Lerond (1964) – pur avendo svolto un buon lavoro, ha adottato la soluzione discutibile di considerare ‘autentiche’ le 7 *chansons* che sia M/T sia K attribuivano al Castellano, distinguendo poi le altre in ‘possibili’, ‘dubbie’ o ‘rifiutate’, su basi per lo più statistiche (in relazione cioè al numero di attribuzioni).

Se non è possibile nemmeno affidarsi ai canzonieri per sapere quali *chansons* siano del Castellano, anche l'identificazione di questo personag-



gio rimane un mistero. *A vous amant* è il canto di dolore di un cavaliere che parte crociato, ma non è detto che tutte le *chansons* descrivano occasioni riconducibili a elementi autobiografici. E anche fosse, a quale crociata ci si vuol riferire? La Terza (1189), la Quarta (1202), la Quinta (1217)?

È chiaro che già a metà Duecento il Castellano era solo un nome cui si legavano alcune liriche. Possiamo semmai chiederci perché l'autore del *Roman du Chastelain* lo elegga ad eroe del suo poema. E soprattutto perché lo renda vittima della storia efferata del 'cuore mangiato' riadattando il poemetto tedesco *Herzmäre* di Konrad von Würzburg.

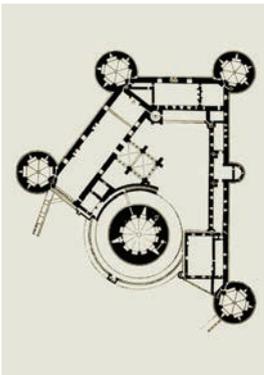
Certo, proprio in *A vous amant* i vv. 23-24 («come può il cuore restarmi in corpo | e non fuggire, tanto fa male?») offrivano un aggancio irresistibile per adattarvi la storia del 'cuore mangiato'. Ma di *chansons* che giocavano con l'assonanza *cuore/corpo* ce n'era più d'una. Mentre il riferimento a Coucy, che l'anonimo autore di *Li chastelain* inserì forse a caso (due sillabe per un castello famoso), potrebbe essere stato il vero motivo della scelta.

KONRAD TACEVA I NOMI dei suoi personaggi, mentre nel *Roman* dama e amante hanno un casato fin dal titolo. Coucy e Fayel sono feudi a nord di Parigi, il secondo dipendente dal primo, prestigioso *clan* della Champagne divenuto celebre all'inizio del Duecento quando Enguerrand III – morto il Castellano troviero – ampliò la sua corte collocandovi al centro il più imponente mastio d'Europa. La torre del castello, ► ristrutturata nel 1875 dal promotore del neogotico, l'architetto Eugène Viollet le Duc, è oggi un cumulo di rovine: nel 1917 fu fatta esplodere dai tedeschi prima della ritirata dai territori francesi. Rimane tuttavia una suggestiva meta turistica.

Quello di Coucy era nel Duecento il castello-più-castello di Francia; il territorio a nord del paese ancora non aveva visto erigere le sontuose regge che rendono oggi celebre la Loira. L'imponenza straordinaria della sua torre principale, il cosiddetto dongione, evocava spontaneamente atti nefasti al punto da rendere credibile persino l'episodio cardiofagico. Quello che certamente alimentò la fantasia del lettore, e la fortuna del *Roman*,

Ma che bel castello...

Due disegni di Eugène Viollet le Duc (1814-1879) – pubblicati nel suo *Description du Château de Coucy*, Paris 1857 – che mostrano il castello ristrutturato secondo il gusto neogotico dell'epoca.



fu il castello, non il troviere, il cui canzoniere rimaneva conosciuto entro una ristretta cerchia di letterati. Non a caso il primo importante studio sulle *chansons* del Castellano – mi riferisco alle pagine di La Borde (1780) di cui dirò a breve – esordisce con la bella ▶ incisione del castello di Coucy, qui in apertura di capitolo.

Sarà il *Roman* la ragione principale della fortuna del Castellano, ma le sue pagine sono interamente di fantasia. Delle 10 *chansons* presenti nel *Chastelain de Coucy* 4 compaiono solo qui (*Sains faindre* e tutte le canzoni ‘femminili’, quelle cioè cantate dalle dame del racconto); delle restanti 6, almeno 2 oggi sono attribuite a Gace Brulé:

incipit	Roman du Chastelain de Cocuy				canzonieri
	versi	strofe	autore	cantore	attrib. prevalente
Pour verdure ne pour pree	362-406	5 + envoi	Ch. de Coucy	Ch. de Coucy	Gace Brulé
La douce vois dou lossignot	816-855	5	Ch. de Coucy	Ch. de Coucy	Ch. de Coucy
Toute nostre gent	989-999	1	anon.	una dama	—
Quant li estez et la douce	2591-2626	3	Ch. de Coucy	Ch. de Coucy	Ch. de Coucy
Cescuns se doit esbaudir	3832-3842	1	anon.	Dama di Fayel	—
J'aim bien loiaument	3857-3864	1	anon.	Dama di Fayel	—
Au renouvel de la douçour	5952-5991	5	anon.	Ch. de Coucy	Gace Brulé
Au nouviel tans	7005-7011	1	Ch. de Coucy	Ch. de Coucy	Ch. de Coucy
A vous amans plus k'a nulle	7347-7398	6 + envoi	Ch. de Coucy	Ch. de Coucy	Ch. de Coucy
Sans faindre voel obeïr	7564-7608	3 + refrain	Ch. de Coucy	Ch. de Coucy	—

L'uso di inframmezzare un poema narrativo con *chansons* risaliva al *Guillaume de Dole* (ca 1210) di Jean Renart, 5600 versi sulla verginità d'una fanciulla calunniata dall'invidioso di turno: lei riuscirà a sbugiardarlo e ottenere la mano dell'imperatore. 'Guillaume' c'entra assai poco: è solo il

<i>chansons</i>	poi attrib. al Castellano
<i>Guillaume de Dole</i>	molte <i>Per quel forfait</i> + <i>Li nouviaus tens</i>
<i>Roman de la violette</i>	molte <i>A vous amant</i> (terza strofa)
<i>Chatelaine de Vergy</i>	una <i>A vous amant</i> (terza strofa)
<i>Chastelain de Coucy</i>	dieci quattro (vide tavola a fianco)

fratello di lei. Renart aveva infatti intitolato il poema *Roman de la rose* – la rosa era la voglia sulla coscia (non è chi non colga la metafora sessuale) che, scoperta dal malvagio, fu usata come prova dell'intimità con lei – ma *Roman de la rose* sarebbe stato di li

a pochi anni il titolo di un ben più celebre poema allegorico. *Ubi maior...* e così *Guillaume de Dole* ebbe necessità di distinguersi nell'intestazione fin dalla riesumazione cinquecentesca di Claude Facheat.

Renart, fra le tante *chansons*, inserisce due liriche che poi rientreranno fra quelle del Castellano (*Par quel forfait* e la celeberrima *Li nouviaus tens*); e alcune delle *chansons* citate nel *Guillaume* ricompariranno anche in una storia molto simile e di poco posteriore, il *Roman de la violette* (ca 1230) di Gerbert de Montreuil, un migliaio di versi più del precedente, dove la rosa diventa una viola e, per localizzare la voglia, il petto è preferito alla coscia – quasi la dama fosse un pollo. Il soggetto fortunato sarà recuperato da Weber nel suo *Euryanthe* (1823), opera molto amata e oggi trascurata; eseguita in Italia solo nel 1902 sotto la direzione di Toscanini con i versi tradotti da quell'incredibile figura di letterato e pittore che fu ▶ Gustavo Macchi (1862-1935). Da un'opera come *Euryanthe* potremmo riscoprire il sapore del Medioevo romantico ottocentesco, misto di fiaba e ingenuo spavento: la traduzione di un secolo fa esalta il gusto il 'neogotico' già nell'appropriazione metrica del verso.

Gustavo Macchi in una foto (1912) di Emilio Sommariva; Milano, © Biblioteca Nazionale Braidense.



La castellana di Vergy

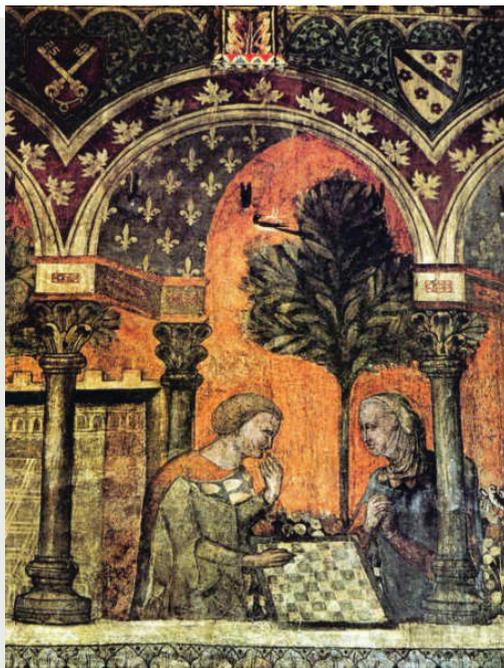
La Chastelaine de Vergy è un celebre poemetto francese anonimo del XIII secolo. Fu edito per la prima volta da Dominique Martin Méon nella nuova edizione in 4 tomi (1808) dei *Fabliaux et contes des poètes français* curata da Étienne Barbazan (1756). La prima edizione italiana apparve, con testo a fronte, come *La castellana di Vergy* a cura di Carlo Pellegrini (Firenze 1929).

La storia è quella classica della ‘doppia coppia con interferenza diagonale’:

Duca di Borgogna + Duchessa

←
Cavaliere + Castellana di Vergy

Il bel cavaliere, amato dal duca come un figlio, è calunniato dalla duchessa: l’attempata, sperando invano nelle attenzioni del giovane, aveva detto al marito che il ragazzo ci aveva provato con lei. Il cavaliere non può far altro che confessare di amare un’altra donna, la castellana di Vergy. La giovane, che non voleva fosse noto il loro amore, scopertasi tradita e pubblicamente umiliata dalla duchessa muore di vergogna. Il cavaliere si uccide di dolore e il duca, dopo aver conosciuto le colpe della moglie, la fa decapitare; quindi, fattosi templare, parte crociato. La storia ebbe gran successo e fu tradotta in molte lingue. Boccaccio, nella conclusione della terza giornata del *Decameron* (ca 1350), sa di canzoni su quel racconto («Dioneo e la Fiammetta cominciarono a cantare di Messer Guglielmo e della Dama del Vergiù»). È inoltre di quegli anni una narrazione per immagini della dama di Vergy affrescata nella camera da letto del palazzo fiorentino di Paolo Davizzi e Lisa degli Alberti (ora museo Davanzati a Firenze).



Il cavaliere e la castellana di Vergy giocano a scacchi: una scena dell’affresco (xiv sec.) che decora la camera da letto Davizzi-Alberti (recentemente restaurata) del palazzo fiorentino, diventato dalla metà del secolo scorso il Museo Davanzati.

Sul modello del Boccaccio Margherita d’Angoulême (1492-1549), sorella del re di Francia Francesco I, pubblicò nel 1559 una raccolta di 72 novelle intitolate *Heptaméron* (tradotta in italiano solo nel 1958 in un Millenni Einaudi), dove l’episodio diventa la novella Lxx. Pochi anni dopo Matteo Bandello la inserisce come quinto racconto della quarta parte postuma delle sue *Novelle* (1573).

Nel *Roman de la violette* è inserita la terza strofa di *A vous amant* – unica delle liriche del Castellano – a conferma della straordinaria fortuna della *chanson*. Quella stessa terza strofa confluirà poi in un poemetto anonimo di meno di un migliaio di versi, databile intorno a metà Duecento, vero modello del *Chastelain*, intitolato neanche a dirlo *La Chastelaine de Vergy* (► scheda). L’aderenza non è solo nel titolo, ma soprattutto nel clima cupo e violento: muoiono tutti e l’unico superstite si fa crociato.

Claude Fauchet fu il primo a riportare alla luce la vicenda del Castellano, dedicando nel suo *Recueil* (1581) alcune pagine al soggetto del *Roman*, conosciuto, come ci dice, attraverso una «bonne chronique» di due secoli prima, oggi perduta. Fauchet riconosce che la storia è molto simile a quella di Cabestanh, già in Boccaccio e Nostredame, ma la crede vera. Il Castellano è certamente un protagonista della storia letteraria di Francia: Fauchet conosce infatti l’anonima *chanson* che comincia con «Li Chaste-

Fauchet: la riscoperta del Castellano



Claude Hémery, *Augusta Viromanduorum vindicata et illustrata duobus libris, quibus antiquitates urbis et ecclesiae Sancti-Quintini, viromandensiumque comitum series explicantur. Adjectum est regestum veterum chartarum, cum indice, Parisiis 1643.*

Fiabe per dame:
il Castellano
sposa Gabriella

lain de Couci ama tant» e anche il riferimento di Eustache le Peintre, cui ho accennato. Certo, ha qualche difficoltà a individuare chi fosse il troviere, perché il *Traité des nobles* (1576) di François de L'Alouëte

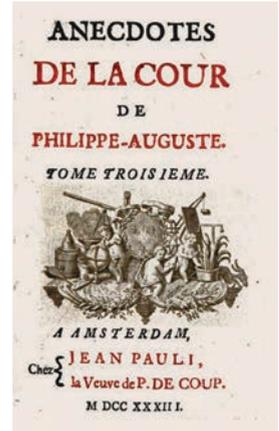
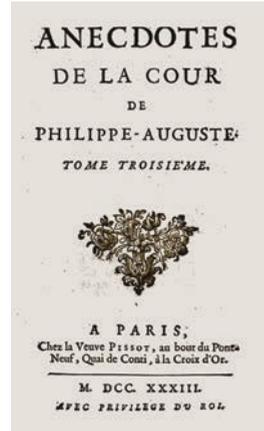
che ha scritto minuziosamente della storia dei signori di Coucy, non fa alcuna menzione di Regnaut nella genalogia nobiliare, né parla dei suoi amori, né degli interessi poetici di alcun signore di Coucy. [p. 128]

Il Castellano però si deve chiamare 'Regnaut', perché tal è nominato nella cronaca in suo possesso (nel *Roman* è detto 'Renaus') e così Fauchet, in un primo tempo, suppone possa essere Raoul II, signore di Coucy, morto nella Settima Crociata (+1250). Poi però scopre in un canzoniere (il cod. K) che la prima *chanson* del Castellano – *Ahi amours con dure partie* – parla della Terza Crociata, e preferisce optare per il nonno, Raoul I (1142-1191), morto anch'egli in Terrasanta. Fauchet si fida del dato biografico romanzesco perché lo conosce filtrato da una cronaca che crede storica, né dubita dell'attribuzione di *Ahi amours* perché non sa che in altri codici più antichi è riferita a Conon de Bethune.

Da qui il povero Castellano è di volta in volta Raoul I, Raoul II o un non meglio identificato Renaut/Regnaut. La fonte è sempre Fauchet, visto che il *Roman de Chastelain* rimarrà ignoto fino al 1770. Caso esemplare di questo parlarsi addosso è la storia cittadina di Saint-Quentin scritta da ► Claude Hémery nel 1643 (*Augusta Viromanduorum vindicata*) che, narrando dei signori di Fayel, colloca al 1188 l'episodio tremendo del Castellano millantando una fonte non meglio precisata che altro non è che una parafrasi dello stesso Fauchet.

La vera svolta, che innescherà un processo di contaminazione fra la vicenda del Castellano e quella del *Roman de la Chastelaine de Vergy*, si ha per causa di una donna che è romanzo essa stessa. La scrittrice Marguerite de Lussan (1682-1758) appartiene a quel gruppo di promotrici del *fantasy* che dal 1690 prepararono il terreno alla passione ottocentesca per il Medioevo. Se oggi le fiabe traboccano di dame e cavalieri lo si deve a queste signore; e benché l'immarcescibile maschilismo culturale ricordi solo Perrault (il papà di *Cappuccetto Rosso*), il grosso della produzione è femminile: intrattenimento di donne per donne (almeno ufficialmente) che un miope sessismo ha poi relegato a letteratura infantile. Nulla hanno d'innocente queste fiabe truculente e malvagie se non il finale – chissà, forse la psicoanalisi è stata la conseguenza alle insicurezze di generazioni di bambini cresciuti fra orchidee, matrigne e orrori che non erano stati inventati per loro.

La piccola Marguerite fu invece allevata da Luigi Tommaso di Savoia, fratello del principe Eugenio, il grande generale austriaco. C'è chi la crede figlia illegittima; Luigi Tommaso aveva sposato nel 1680 Uranie de La Cropte e il matrimonio fu origine di molte maldicenze. Certo è che il crescere in casa Savoia non trova spiegazioni e le voci che la madre fosse un'astrologa sembrano confermate (v. Doris A. Cuff in «Revue d'histoire littéraire de la France», 1936). Marguerite fu scarsamente attraente; la descrivono strabica, corvina, con voce e modi poco femminili, ma donna di grande umanità e ottime letture. Le prime edizioni di alcuni suoi scritti apparvero anonime o sotto il nome di amici letterati, il che lascia ancor



A fianco, Marguerite de Lussan in un disegno a matita (particolare) di Manuel Castellano (1826-1880) conservato alla © Biblioteca Nazionale di Madrid.

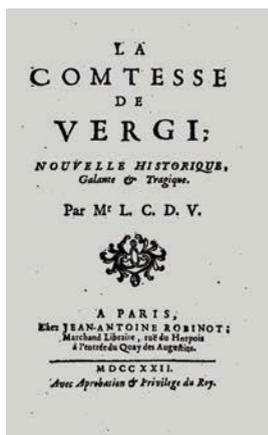
Sopra, il terzo volume – quello che accoglie l'episodio del Castellano – degli *Anecdotes* di Marguerite de Lussan nella doppia edizione, anonima, apparsa contemporaneamente a Parigi e Amsterdam (1733).

oggi il dubbio se si tratti di prestanome o collaboratori. La sua opera più ammirata, gli *Anecdotes de la cour de Philippe-Auguste* in tre libri, apparve anonima nel 1733 contemporaneamente a Parigi e Amsterdam, ma in qualche dizionario è attribuita all'abate Claude Joseph Chéron de Boismorand (1680-1740). Storico e gesuita *sui generis*, fu personaggio bizzarro; inseguito dai debiti di gioco scriveva libelli contro il suo ordine attribuendoli ai giansenisti e poi si faceva pagare per controbattere. Gli *Anecdotes* furono ripubblicati nel '38 e nel '39 con altri tre libri intitolati *Suite des anecdotes* tutti a nome di Marguerite de Lussan, a quel punto da qualcuno ritenuta *nom de plume* di Boismorand (un accademico non poteva firmare letteratura da salotto). Le ristampe postume dell'opera (1782 e 1820) attribuiranno definitivamente il lavoro alla scrittrice, la cui autorità da tempo non era più messa in dubbio.

La seconda parte del terzo libro degli *Anecdotes* rende improvvisamente popolare la storia del Castellano di Coucy ma in una forma tutt'affatto originale, diventa cioè episodio conclusivo di un affastellarsi di vicende storiche e sentimentali avvicinate sulla falsariga delle moderne *soap*. Manca lo stratagemma di spedire in Terrasanta Raoul [1], signore di Coucy (non propriamente il Castellano), perché il cavaliere si fa crociato per fedeltà al re Filippo Augusto, ma tutto il resto rimane immutato: in punto di morte questi chiede allo scudiero d'inviare il suo cuore con lettera-commiato all'amata, e tutto segue secondo copione fino alla morte di dolore della poverina, non si sa se per la lettera di Raoul o le difficoltà digestive.

La vera novità non è tanto l'innesto dell'episodio quanto l'aver dato il casato di Vergy a colei che solitamente era la dama di Fayel. Le ragioni sono matrimoniali: Vergy da nubile, sposata, diventa Fayel. Vergy era un

Frontespizio e musica della prima strofa del poemetto in 'stile troubadour' su Gabrielle e Raoul di Coucy, stampato nel 1753 in proprio e anonimo da Louis César de La Baume Le Blanc. La pubblicazione accompagna un altro simile poemetto di Le Baume, *Les infortunés amours de Cominge*, tratto da un fortunatissimo racconto di Claudine Guérin de Tencin (la spregiudicata madre di d'Alembert), *Mémoires du comte de Comminge* (1735), che la critica considera il primo esempio di genere gotico francese (che precede di quasi trent'anni *Il castello di Otranto*, v. *infra* pp. 225, 303-305).

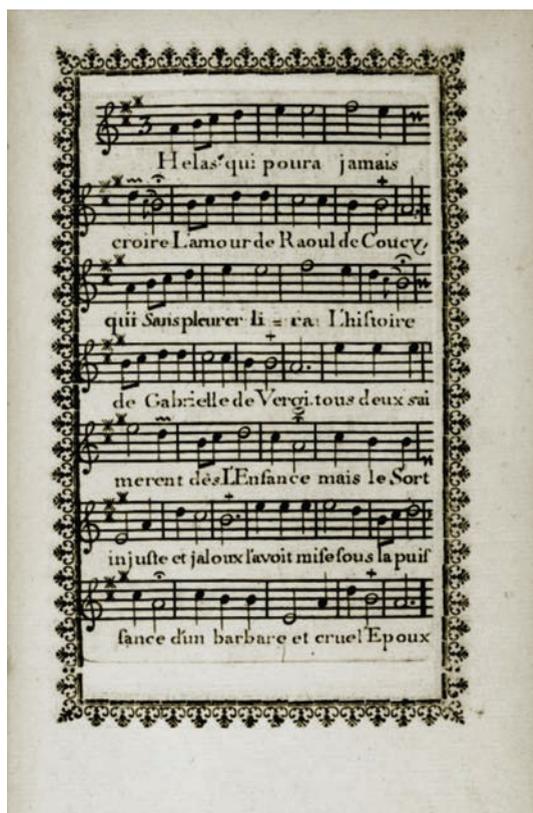
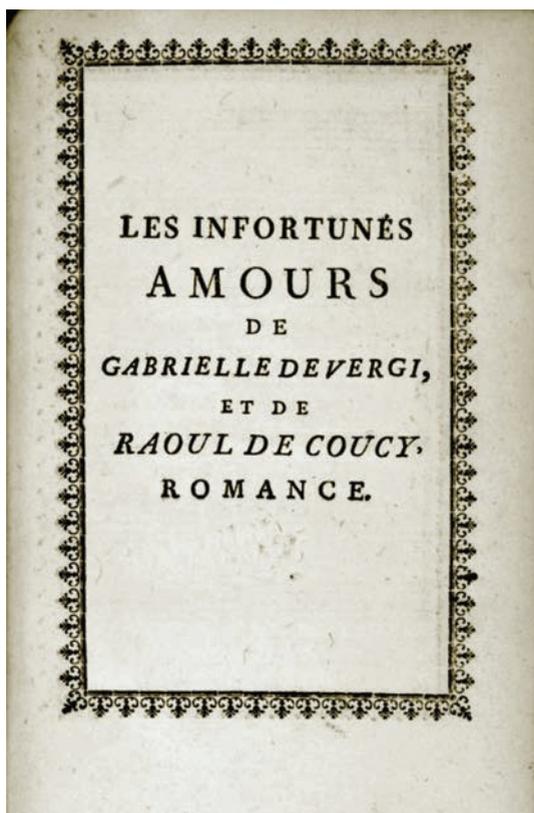


La prima 'volgarizzazione' (1722) del *Roman de la chastelaine de Vergi*, ad opera del conte di Vignacourt.

casato celebre, d'un'altra sfortunata 'castellana' la cui vicenda del XIII secolo, era stata dieci anni prima trasformata in romanzo popolare da Adrien de La Vieuville d'Orville conte di Vignacourt (+1774) nel suo fortunato ▶ *La Comtesse de Vergi, nouvelle historique, galante et tragique* (Paris 1722). Vignacourt chiama 'Laura' la sua castellana, mentre Lussan opta per 'Gabrielle', e il riferimento a Vergy è sufficiente per innestare un meccanismo di sovrapposizione, al punto che l'edizione del 1766 della *Comtesse di Vergi* muterà il casato dell'aitante amante della protagonista da Vaudrey a Coucy!

Per confondere definitivamente le acque era stato pubblicato (in proprio e poi sul «Mercur de France») un poemetto di un centinaio di versi intitolato ▶ *Les infortunés amours de Gabrielle de Vergi et de Raoul de Coucy* (1752). L'autore era nientedimeno che l'erudito e bibliofilo Louis César de La Baume Le Blanc, per gli amici Duc de la Vallière (1708-1780), appassionato di canzonieri medievali (molti codici recano ancora il suo il nome) e collezionista entusiasta delle amanti del re. La Vallière ripropone una sorta di lunga *chanson* di 21 stanze con tanto di melodia strofica – un 'falso' dichiarato che lancerà la moda di un passato erudito e ingenuo, narrato in un linguaggio artificioso e sentimentale, che sarà apprezzatissimo anche dopo la Rivoluzione Francese.

Con l'esplicita volontà di ricollegarsi al poemetto di La Vallière, nel 1766 – lo stesso anno della ristampa di Vignacourt – vengono pubblicati, con

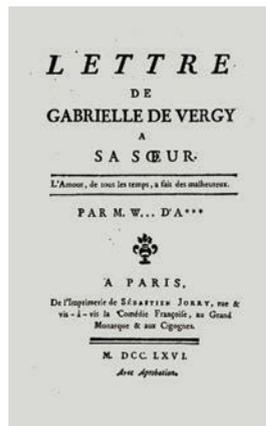


tanto di premessa storica, due composizioni epistolari in alessandrini, la ► *Lettre en vers de Gabrielle de Vergy à la comtesse de Raoul, soeur de Raoul de Coucy* di Gabriel Mailhol (1725-1791) e la ► *Lettre de Gabrielle de Vergy à sa soeur* di François-Jean Villemain d'Abancourt (1745-1803). A seguire, con cadenza triennale, appariranno sulle pagine del «Mercur de France» altre due lettere in versi, assai più brevi, la prima sempre di Mailhol (*Le comte de Fayel, époux de Gabrielle de Vergy, à Fayel son frère. Epître*, aprile 1769, pp. 5-19) e la seconda di tal Milsant, forse uno pseudonimo (*Gabrielle de Vergy a son époux*, maggio 1772, pp. 5-12). Le quattro lettere segnano una tappa significativa di quello 'stile troubadour' che sancirà definitivamente il legame fra il Castellano e Gabriella di Vergy.

L'ansia di spettacolarizzare questa storia si risolve nel 1770, quando vedono la luce due tragedie, ► *Fayel* di François-Thomas-Marie de Baculard d'Arnaud (1718-1805) – due anni dopo tradotta in italiano da Carlo Gozzi – e soprattutto ► *Gabrielle de Vergy* di Pierre Laurent Buirette de Belloy (1727-1775), anch'essa subito tradotta da Elisabetta Caminer nel secondo dei 4 tomi di *Composizioni teatrali moderne* (Venezia 1772). La pièce di Belloy si segnala perché affiancata da un'operina critica, sempre compilata dal drammaturgo, dal titolo ► *Mémoires historiques*. Qui si trattano cose diverse e una quarantina di pagine (pp. 59-104) sono dedicate agli amori del Castellano di Coucy. Viene inoltre dato ampio riassunto del *Roman de Chastelain* ricavato da uno dei due codici oggi superstiti (Fr. 15098), divulgato dagli studi di Nicolas Lenglet du Fresnoy (*De l'usage des romans*, Amsterdam 1734, II, p. 231).

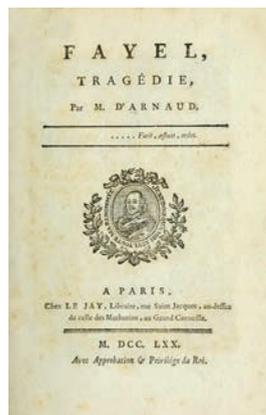
L'elemento imbarazzante dei *Mémoires* è l'impegno con cui si argomenta l'identità fra la Dama di Fayel e quella di Vergy. Nella difficoltà di dover ammettere un legame di sangue fra i potenti signori di Vergy e il piccolo casato di Fayel, Belloy pretende che si sia confuso 'de Vergie' con 'Levergie', feudo vicino ai Fayel con cui sarebbero stati possibili, anzi certissimi, accordi matrimoniali. Del resto, insiste Belloy, fin dalla fine del Trecento era noto l'amore dei giovani Vergy e Coucy; e cita al riguardo una poesia di Jean Froissart (1337-1405) e il *Livre pour l'insegnement de ses filles* di La Tour Landry (di cui ho detto in occasione di *Horn e Rimenhilde*, v. pp. 66-67): in entrambi i casi i due giovani sono indicati come amanti.

Tutta la tesi sarà smontata nel 1779 da Pierre Jean-Baptiste Legrand d'Aussy nel terzo (p. 280) dei volumi di *Fabliaux ou Contes des douzième et treizième siècles* (1781): non solo Vergy non c'entra nulla con Fayel, ma Froissart e La Tour avevano avvicinato gli episodi di Vergy e Coucy come esempio di amori infelici e non perché amanti l'una dell'altro. Legrand, in quanto erudito, non ha séguito: il Castellano rimarrà indissolubilmente legato a Gabriella di Vergy. L'anno prima infatti, sul ► numero d'ottobre della «Bibliothèque universelle des romans anciens et modernes» – periodico fortunato e fonte inesauribile per i librettisti d'opera dei decenni a veni-



Le due *Lettre* (1766) di Mailhol e Villemain d'Abancourt scaturite dal poemetto del Duc de La Vallière.

La pubblicazione della tragedia di Baculard d'Arnaud (1770), preceduta da un'ampia introduzione storica completamente inattendibile.





**GABRIELLE
DE VERGY,
TRAGÉDIE;**

Par M. DE BELLOY,
CITOYEN DE CALAIS.

Improbe Amor, quid non mortalia pectora cogit?
Virgile.

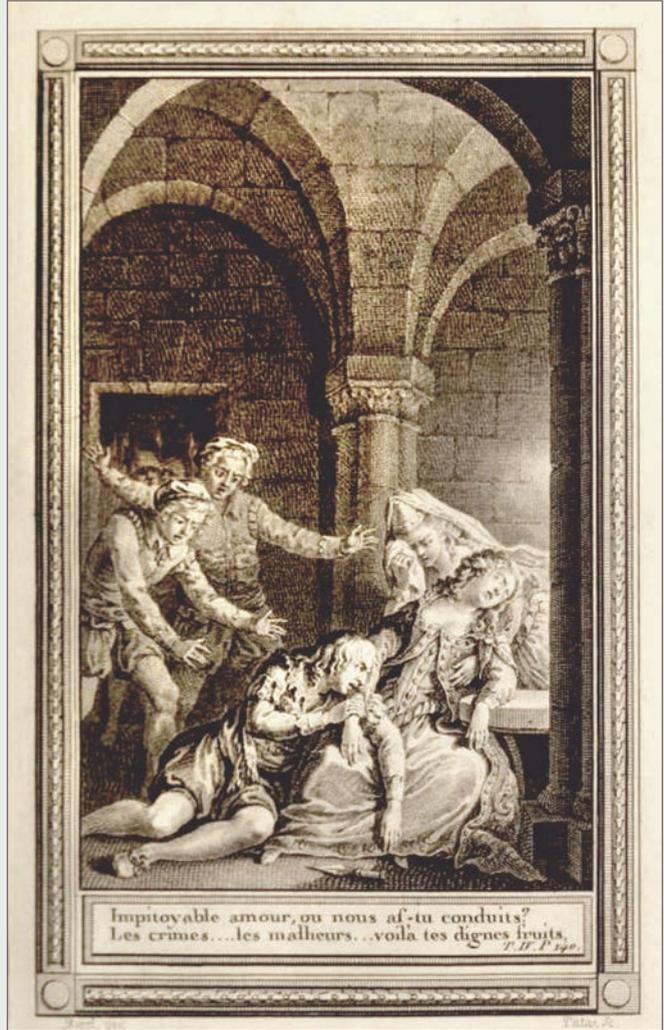
Le prix est de 30 sols.



A PARIS,
Chez la Veuve DUCHESNES, Libraire, rue Saint-Jacques,
au-dessous de la Fontaine S.-Benoît, au Temple du Goût.

M. DCC. LXX.

Avec Approbation & Privilège du Roi.



**MEMOIRES
HISTORIQUES,**

- I. Sur la Maison de Coucy, encore existante.
- II. Sur la véritable aventure de la Dame de Fayel.
- III. Sur Eustache de Saint-Pierre.

Par M. DE BELLOY,
CITOYEN DE CALAIS.

Prix 36 sols.



A PARIS,
Chez DELALAIN, Libraire, rue de la Comédie
Françoise.

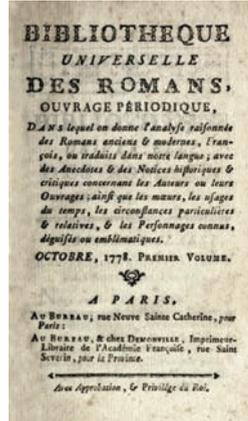
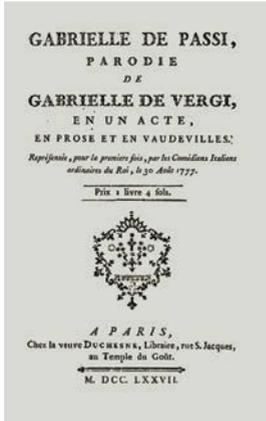
M. DCC. LXX.

Avec Approbation & Privilège du Roi.

Pierre Laurent Burette de Belloy dall'incisione pubblicata nella seconda edizione delle sue *Oeuvres complètes* (Paris 1787; I ed. 1779), dov'è anche la ristampa di *Gabrielle de Vergy* con l'immagine della scena finale (IV, p. 140) qui riprodotta. A fianco i frontespizi della stampa originale della tragedia e del saggio storico su Coucy e Fayel, entrambi del 1770.

Dame, cavalieri e trovatori: una sinossi

VERGY	VERS. IBRIDA COUCY/VERGY	COUCY
XIII	Chastelaine de Vergy [poema]	
»		Chastelain de Coucy [poema]
XIV	Froissart / La Tour [rif. a Coucy e Vergy]	
1556		<i>The knight of curtesy and the lady of Faguell</i>
1581		Fauchet, Recueil [cronaca anon.]
1722	Vignacourt, Comtesse de Vergy [romanzo]	
1733	De Lussan, Anecdotes [romanzo storico]	
1752	La Vallière, Gabrielle de Vergy [poema]	
1766	Vignacourt, Comtesse [rist.]	Mailhol / Villemain, Lettre [versi]
1769		Mailhol, Epitre [versi]
1770		Belloy, Gabrielle de Vergy Belloy, Mémoires [saggio]
»		Baculard d'Arnaud, Fayel [tragedia]
1772		Milsant, Gabrielle de Vergy [lettera in versi]
1777		Gabrielle de Passi [parodia-vaudeville]
1778		«Bibliothèque universelle» [sinossi di de Lussan]
1779		Legrand, Fabliaux [nega Belloy]
1780		Clerico, Gabriella di Vergy [ballo]
1781		La Borde, Essai [I ed. del Castellano]
»		Mémoires historiques [estr. con integr.]
1784		quattro incisioni di Piquenot [v. supra p. 114]
1808	Barbazan [I edizione]	
1816		Tottola, Gabriella di Vergy [opera per Carafa]
1817		Coccia, Fajello [opera]
1819		Gioja, Gabriella di Vergy [ballo]
1820		Blanchard, Fayel et Gabrielle de Vergy [mimodramma]
1823		Vieillard, Adieux de Raoul de Coucy [romanzo storico]
1826		Donizetti, Gabriella di Vergy [opera (I versione)]
1829		Crapelet, Histoire [I ed. del Roman]
1830		Michel, Chansons [II ed. del Castellano]
1838		Donizetti, Gabriella di Vergy [opera (II versione)]
1869		Gabriella [opera postuma da Donizetti]
1870		Brakelmann [III ed. del Castellano]
1874		Aurevilly, Les diaboliques [racconto]
1883		Fath [IV ed. del Castellano]
1884		Saint-Saëns, Gabriella di Vergy [entracte burlesco]
1892	Raynaud [II edizione]	
1903		Terrasse, Sire de Vergy [operetta]
1928	Bédier [III edizione]	
1936		Delbouille [II ed. del Roman]
1964		Lerond [V ed. del Castellano]
1977		Van der Werf [VI ed. del Castellano]
1997		Tischler [VII ed. del Castellano]
2009		Gaulhier-Bougassas [III ed. del Roman]



La «Bibliothèque universelle des romans anciens et modernes», sorta di *Reader's Digest* della narrativa settecentesca, fu un periodico (16 numeri all'anno) pubblicato dal luglio 1775 per quasi 15 anni fino allo scoppio della Rivoluzione Francese. A fianco il frontespizio del numero in gran parte dedicato agli *Anecdotes* di Marguerite de Lussan (ottobre 1778).

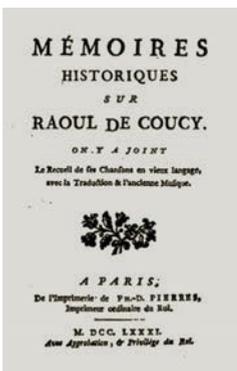
A sinistra, frontespizio della parodia della *Gabrielle de Vergi*, consacrazione del successo della tragedia di Belloy.

re – era apparsa una sintesi di ben 150 pagine degli *Anecdotes* di de Lussan: proprio l'episodio di Coucy-Vergy (pp. 61-76) fu integrato da una nota critico-bibliografica (p. 77-83) che avvalorava l'identità Vergy-Fayel.

Del resto che la tragedia di Belloy avesse popolato – assai più del *Fayel* di d'Arnaud (che ebbe l'ardire d'inscenare il pasto cannibale) – lo si coglie dalla parodia-*voudeville* apparsa come ► *Gabrielle de Passi* e rappresentata il 30 agosto 1777 al Théâtre Italien. Gli autori, non dichiarati, erano Louis Dussieux e Barthélemy Imbert, due giornalisti attenti alle mode del pubblico e amanti del teatro.

Il Castellano nella storia della musica

Il primo dei quattro grandi volumi in folio dell'*Essai sur la musique* di Jean-Benjamin La Borde (1780-81). Sotto il frontespizio del primo dei due volumetti dei *Mémoires historiques sur Raoul de Coucy* (1781) apparsi anonimi presso lo stesso editore di La Borde.



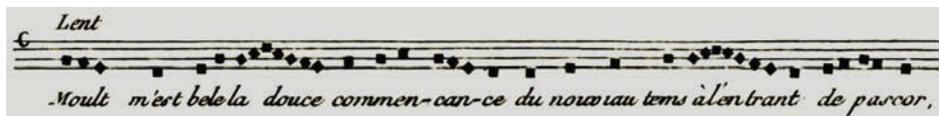
Tutta questa curiosità intorno al Castellano ha un effetto straordinario sull'editoria musicale. E infatti nel 1781 appare la prima edizione facsimilare di tutte le musiche di un compositore del XII-XIII secolo in due volumetti intitolati ► *Mémoires historiques sur Raoul de Coucy*. C'era stato un precedente: Thibaut de Champagne, re di Navarra, ancor oggi il troviero più noto e studiato, aveva goduto di un'edizione della sua opera già nel 1742 – *Les poésies du roi de Navarre* di Pierre-Alexandre Levesque de la Ravallière (1697-1762) – ma offriva i soli testi, della musica si dava la trascrizione a note quadrate di una decina di brani. I *Mémoires* propongono una vera rivoluzione editoriale che, in anticipo sui tempi di quasi un secolo, non troverà seguito immediato negli studi sulla musica medievale.

Ma l'interesse sorto attorno al Castellano aveva trovato ampio spazio già l'anno prima in quel monumento alla musica che sono i quattro volumi – quasi 2000 pagine – dell'► *Essai sur la musique* (1780-81) di Jean-Benjamin de La Borde, sorta di enciclopedia musicale scritta al culmine di una carriera di compositore. I suoi stretti rapporti con la Corona di Francia si rivelarono per lui fatali: bruciata la sua biblioteca con oltre 25 mila partiture, La Borde fu ghigliottinato nel luglio del 1794.

Nel II volume del suo *Essai* (IV libro) compaiono ben 70 pagine dedicate al Castellano di Coucy, di cui quasi 50 per riprodurre i testi di 23 sue *chansons*; le 20 pagine che lo precedono sono per argomentare l'identificazione del Castellano con un presunto figlio di Raoul I, suo omonimo. L'eccellenza della proposta, oltre ai testi (con tanto di traduzione in francese moderno a fronte), è però il ► catalogo sinottico di *chansons* di trovieri

Mout m'est bele la douce conmençance

■ **La Borde** · I primi due versi di *Mout m'est bele la douce conmençance*, nella trascrizione (Essai, II, 1780, p. 287, detto P):



La Borde fa seguire la versione ritmica che tuttavia dilatando la durata della sillaba in relazione al numero di note presenti nel

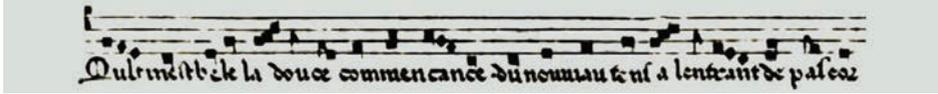
melisma, non riesce a far coincidere gli accenti del testo con quelli della battuta, immotivatamente fissata in 2/4:



■ **Burney** · Due anni dopo Burney (*General history of music*, II, 1782, p. 285-287) ripropone l'esempio di La Borde sia nella versione

'diplomatica', sia col basso, dove però la traduzione inglese rispetta l'accento binario della battuta anche alterando i melismi:

- **Mémoires** · L'edizione facsimilare proposta (1781) – i due volumetti estratti da La Borde dai *Mémoires historiques sur Raoul de Coucy* con aggiunte – è assai più fedele al cod. °K:



- **Perne** · Mezzo secolo dopo, l'interpretazione proposta da Perne in appendice a Michel (1830, p. 180) segue per la melodia il cod. «n. 65 du fonds de Cangé» [°P, f. 31]:

CHANSON XVI — v [recte VI] tono in C, I e II tono in A riuniti; modi ipoionico, eolio e ipoecolico riuniti e trasposti una terza maggiore sotto.

Mult m'est be - le la dou - ce comme - nen - ce Du nouviu tens à l'en -
Que bois et prez sont de main - te sem - blan - ce Vert et vermeil cou - vert

trant de Pa - scor Et je sui, las! de çæen tel ba - lan - ce Que mains jointes a -
d'er - be. et de flor

or Ma be - lemort ou ma hau - te ri - chor Ne sai le - quel s'en ai joie ou pa - or

Cod. P 3a sopra
Si que souvent chant la ou decuer plor Car l'onc respis m'esmaie et m'es - che - an - ce

redatto sulla base di ben 6 canzonieri. Si tratta di un lavoro comparativo che, seppur mutuato da Sainte-Palaye (simili elenchi si ritrovavano già nei suoi incartamenti inediti degli anni Quaranta del Settecento), prelude all'approccio positivista di Gaston Raynaud che si compirà solo un secolo dopo, e su cui ritornerò.

La Borde offre l'edizione musicale di sole quattro *chansons* con trascrizione moderna. Il ritmo, aggiunto editorialmente, non appare sempre convincente (v. le pagine precedenti). Ma la vera novità è la pubblicazione anonima che segue di qualche mese il II volume dell'*Essai*. L'opuscolo di cui dicevo – *Mémoires historiques sur Raoul de Coucy*, edito, come l'*Essai*, da Philippe-Denys Pierres – oltre a ripublicare interamente quanto scritto

	V.	R.	P.	S.	C.	N.
<i>Coucy. (li Chatelain de)</i>						
[2] Ahi! amors com dure départie	*	*	*	.
[3] A la douçour du tens que reverdoie	*
A vous amanz plus qu'à nule autre gent	*	*	*	*	*
Belle dame, me prie de chanter	*	*	*	*	*
Bien cuidai vivre sans amour	*
[4] Comencement de douce fison bele	*	.	.	.

[1] Attribuée aussi au Roi de Navarre, dans le manuscrit du Roi; & à Perrin d'Angecourt dans ceux de M. de Paulmy & de Clairambault.
 [2] Attribuée au Comte de Bethune, dans les manuscrits du Roi & du Vatican.
 [3] A Blondeau de Nèle, dans le manuscrit de M. de Paulmy.
 [4] Attribuée dans le manuscrit du Roi à Gautier d'Espinois.

p. 321

Coument que lon que demeure	*	*	(a)	*	(a)	*
En aventure coumens	*	.	*	.	*
[1] Je chantasse volontiers lieument	*	*	*	*	*	*
La douce vois du rossignol sauvage	*	*	*	*	*	*
L'an que rofé ne fzeille	*	*	a	*	.
Li nouviau tans, & mais, & violete	*	*	*	*	*	.
Merci clamant de mon fol erement	*	*	*	*	*	.
Mult ai esté longuement esbahis	*	*	*	*	.
Mult m'est bele la douce començance	*	*	*	*	*	.
[2] Nouvele amor ou j'ai mis mon penser	(a)	.	*	*	*	.
[3] Par quel forset & par quele acheson	*	.	*	.
[4] Pour verdure ne pour préee	*	(a)	(a)	(a)	*
Quant li estés & la douce faison	*	*	*	*	*
Quant li rossignol jolis	*	*	*	*	*
Quant voi venir	*
[5] Sonques nus hons pour dure départie	*	*	(a)	*
Tant ne me fai démanter	*	*	*	.

[1] Elle est double dans le manuscrit du Roi; est attribuée la première fois au Chatelain, & la seconde fois à Hugues de la Ferté.
 [2] A Simon d'Authie, dans Noailles.
 [3] A Roger d'Andeli, dans le manuscrit de Noailles & dans celui du Roi.
 [4] Attribuée au Chatelain dans le manuscrit de ses amours, composé vers 1228; attribué aussi à Gace Brulé, dans le manuscrit du Roi.
 [5] Attribuée à Hugues de Bregy, dans le manuscrit du Roi.

p. 322

Le 23 chansons che La Borde (*Essai*, 1781, II, p. 309) attribuisce al Castellano, sulla scorta di 6 manoscritti. Le sigle usate da La Borde, sono esplicitate dalla didascalia: Tavola delle *chansons* del XII e XIII secolo conservate nei manoscritti del Vaticano [V. =^oa (copia di Sainte-Palaye)], del Re [R. =^oM], del signor marchese di Paulmy [P. =^oK], del signor di Sainte-Palaye [perduto], del signor di Clairambault [C. =^oX] e dei signori di Noailles [N. =^oT]. In nota: Le (a) indicano le *chansons* anonime.

da La Borde (compresi testi e traduzione), aggiunge 12 incisioni con la riproduzione diplomatica della musica di tutte e 24 le *chansons* (dai codd. M e K): l'editore, implicitamente riferendosi all'*Essai* si vanta di precisare:

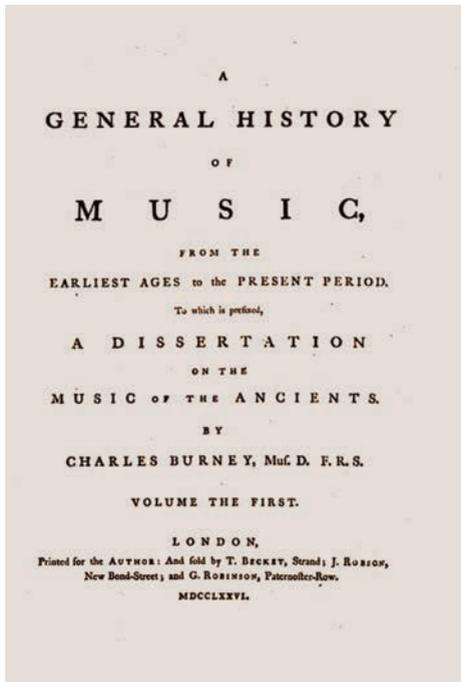
Abbiamo aggiunto la musica che mancava a 20 delle 24 *chansons* presenti in questo lavoro [di La Borde]. È stata incisa con la più gran cura a partire dai manoscritti 'du Roi' e del marchese di Paulmy.

Questa nuova pubblicazione è di fatto la commercializzazione delle pagine su Coucy dell'*Essai* che evidentemente s'è ritenuto potesse interessare anche un pubblico più ampio. Questo l'indice:

<i>Essai</i> [II t.]	<i>Mem. historique</i>	[sezioni]
pp. 235-250	I tomo pp. 1-29	Identificazione del Castellano di Coucy
—	30-37	Sulle terre di Faiël, Levergies e Coucy (Pistavy)
—	38-48	Memoria genealogica della casa Coucy (Cherin)
—	85-90	Traduzione del 'Récit d'Hémeray'
251-258	91-103	Estratti dal <i>Roman de Chastelain</i>
258-259	103-107	Testo della 'Cronaca di Fauchet'
—	107-108	Elenco dei castellani di Coucy
4 <i>chansons</i>	[appendice]	Edizione diplomatica di 24 <i>chansons</i> del Castellano
260-307	II tomo 2-98	Testi delle <i>chansons</i> con trad. in francese moderno
—	99-106	<i>Romance</i> del Duca de La Vallière

Come mostra la tabella i contributi di Pistavy e Cherin sono inediti. Il primo si mostra determinante perché destinato ad avvalorare le ipotesi di Belloy sull'identificazione Vergy-Fayel (già fatte proprie da La Borde). Le obiezioni di Legrand d'Aussy sono trascurate e anzi, un'incisione raffigurante l'eroina del *Roman* riporta «Gabrielle de Levergies, dame de Fayel» (► pagine seguenti). Le immagini anonime dei *Mémoires* sono nuove rispetto all'*Essai*; La Borde aveva pubblicato, oltre alla veduta di Coucy, due

Primo (1776) dei quattro volumi della *General history of music*, pubblicata da Charles Burney. Il secondo uscirà nel 1782 e nel 1798 appariranno il terzo e il quarto.



scene della storia del Castellano, reinterprestando una miniatura del *Roman* – tant'era disinvolta l'appropriazione settecentesca dell'immaginario figurativo. I tre ritratti aggiunti nei *Mémoires* sono quindi un'ulteriore derivazione genetica dall'*Essai*, anch'essi, come per La Borde, dichiarati «tirés du manuscrit même», affermazione che susciterà l'indignazione di Crapelet (1829, p. vi), primo editore del *Roman*.

Malgrado i *Mémoires*, sarà però l'*Essai* a imporsi nella tradizione musicale. La sezione su trovatori e trovieri della ► *General history of music* di Charles Burney, apparsa sul secondo volume (uscito a un anno di distanza da La Borde), trarrà dall'*Essai* notizie ed esempi. In merito al Castellano compaiono due delle quattro *chansons* già pubblicate (*Quant li rossignol* e *Moult m'est bele*) cui s'aggiunge il basso e la traduzione metrica inglese. L'edizione diplomatica di La Borde della prima delle due liriche sarà ristampata identica da Johann Nicolaus Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik* (1788-1801, II, pp. 757-759), e di nuovo ripresa nel fasc. 39 (1802) dell'«Allgemeine musikalische Zeitung».



Et i cōmence li roumans dou chateelai
 e coua & de la dame du fuyel. *M.*

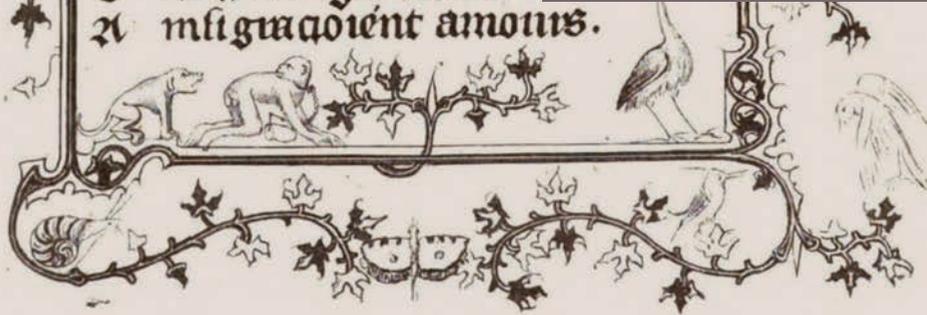
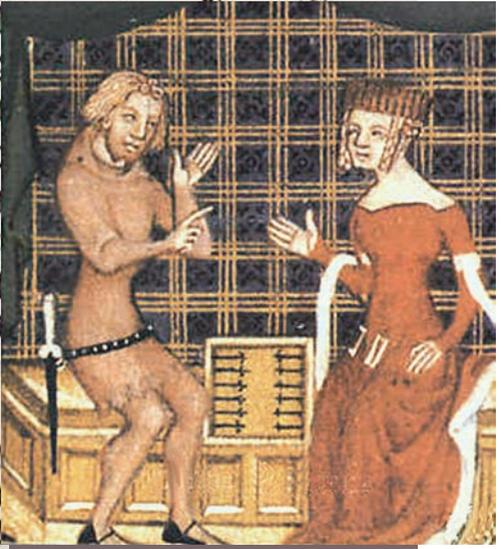
Mous qui est princia paumēt.

Voie de vie homie

Ma dōne voulor de

Vn cōte de tres nob

Pour les amoureux esic
Qui le voudront lire & o
Mauues ne se poet' acorde
Aouiv bñ dire ou comp
St puis q'ous li desple
Itfames bien pas nelip
Mais iadis li prince & li
D'amouis me to it è son
Faisoient chās dis & p
Ennimes de gentes fait
Ainsi gacioient amouis.





Ces deux Sujets sont gravés d'après deux Dessins qui sont dans le Manuscrit des amours du Chastelain de Coucy. On y voit les Costumes du douzieme Siecle.

A fianco frontespizio del *Roman de Chastelain de Coucy* (© F-Pn, Fr. 15098) tratto dal facsimile bicolore pubblicato da Crapelet (1829). Dal particolare è ricavata una delle due incisioni (sopra) pubblicate da La Borde (1780), riproduzioni pretese fedeli, come da diascalia, alle raffigurazioni del manoscritto (ma si noti p.es. l'aggiunta del mantello al Castellano e del bustino alla dama, tipici elementi della moda francese tardo-settecentesca). A destra i ritratti dei due protagonisti inseriti nei *Mémoires historiques* (1781), dove l'eroina assume il nome di «Gabrielle de Levergies dame de Fayel».



La storia tragica del Castellano (e ora di Gabriella) non avrà immediato sbocco operistico malgrado l'entusiasmo di fine Settecento per i *romans* antichi. Probabilmente il disagio era legato alla crudezza della fine del protagonista, che in un melodramma, all'inizio ancora estraneo all'immaginario 'gotico' e soprattutto attentissimo al realismo, sarebbe apparsa disturbante. Storie cupe e tragiche circolavano sulle scene tardosettecentesche, ma non così efferate; fra queste è opportuno ricordare *Raoul sire de Créqui* che erroneamente è ritenuta un'altra versione della storia del Castellano. Si tratta invece di un episodio legato alla Seconda Crociata (1147), tratto da un *récit* medievale anonimo intitolato *La romance du sire de Créqui* reso poi popolare da Baculard d'Arnaud (lo stesso della tragedia *Fayel*) e inserito nel primo volume delle sue *Nouvelles historiques* (1776).

Per veder cantare la tragica morte del Castellano, passata la Rivoluzione, bisogna aspettare il 1816 quando viene messa in scena ▶ *Gabriella di Vergy* di Andrea Leone Tottola per la musica di Michele Carafa, il suo maggior successo napoletano. Tottola, apparentemente, segue il modello di Belloy che aveva argomentato le ragioni per cui non sarebbe stato 'digeribile' per il pubblico veder la poverina divorare un cuore in scena. Il *clou* dell'opera, trascurato il banchetto, è quindi l'esibizione dell'urna che conterrà la frataglia. Gabriella, informata delle sorti dell'amante, di fronte alla coppa, ha un momento di sollievo immaginando che quella contenga il veleno che ucciderà anche lei, ma poi legge la targa: «Il core di Raoul»... Lo spettatore odierno con difficoltà rimane serio, ma facendo leva sulla partecipazione *naïve* cui predispone il melodramma può ancora commuoversi (ai più cinici resta lo *splatter*, peraltro castigato):

FAYEL L'empio Raoul...
 GABRIELLA O Ciel!
 FAYEL ...da questo ferro...
 GABRIELLA Oimè!
 FAYEL Comprendi?
 GABRIELLA Ah, la sua vita?
 FAYEL È spenta!
 GABRIELLA Che ascolto? Alma inumana!
 Qual mostro ti educò, qual tigre ircana?

Poi però lei non si trattiene:

Sappi che ti detesto
 come ti odiai, tuttora
 che sei, che fosti ognora
 oggetto a me d'orror!

E allora lui, accecato d'odio, infierisce:

FAYEL Ah! Più non so resistere!
 Perfida attendi! Olà!

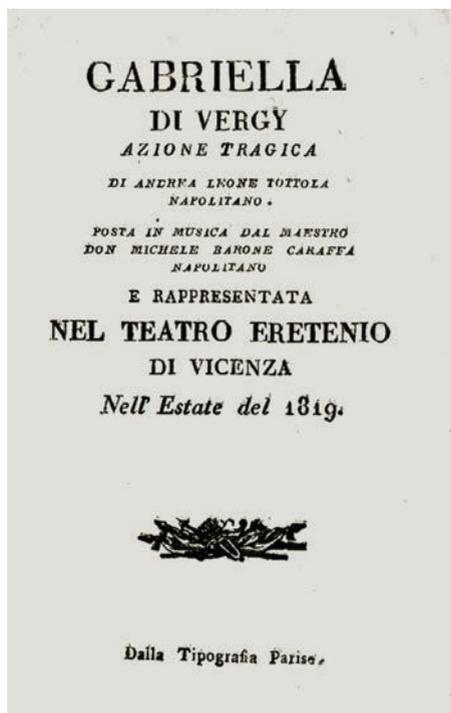
Al cenno di Fayel si avvanza uno scudiere che reca in una sottocoppa un'urna coperta da un drappo.

GABRIELLA Che veggo? È la serbata
 per me fatal bevanda?
 Oh quanto desiata!

Alza il drappo e vede l'urna ove è scritto: IL CORE DI RAOUL
 Ciel, che mai leggo! Oimè!

Calcare le scene
 della lirica

Libretto della ripresa vicentina del 1819 (la prima fu a Napoli nel 1816) della *Gabriella di Vergy* di Carafa su poesia di Tottola.



FAYEL Quell'urna, sì, rinchiude
il cor...

GABRIELLA Dell'idol mio!

E delirando, si sfoga contro l'omicida per poi cadere morta:

Tu, che terribil mostro!
Raoul... quel core... oh pena!
Ah, parlo a stento... appena
regge alla luce il ciglio...
Fiera! Il tuo crudo artiglio
mi tolga alfin da questa
vita per me funesta
più della morte istessa.
Ah, dalle smanie oppressa
mi sento, oh Dio, mancar...

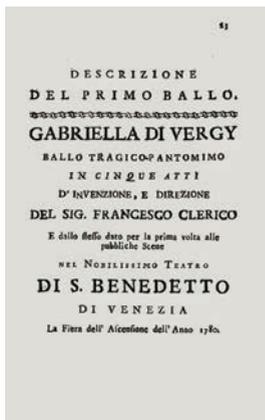
Il pubblico moderno, abituato a credere che incongruenze e melodramma vadano a braccetto non si chiede per quale misterioso motivo Gabriella, vista la coppa, pensi immediatamente al veleno. La ragione è che Tottola non attinge direttamente da Belloy, o almeno non solo; ha certo in mente i balletti pantomimici sul soggetto di Gabriella che circolarono in Italia negli ultimi vent'anni del Settecento. Se è vero infatti che prima di Tottola nessun librettista aveva avuto il coraggio di recuperare il tema efferato, in ragione del formalismo estetico dell'opera seria – quello stesso formalismo che accompagnerà la crisi del melodramma almeno fino al 'rinascimento' rossiniano – è anche vero che il gusto 'gotico' per gli eccessi e per il macabro trovava sfogo in spettacoli meno impegnati come i grandi balli pantomimici. Il successo di due coreografi di fama come Noverre e Angiolini, successo alimentato dalle polemiche sapientemente imbastite fra loro, muoveva dall'esibizione patente delle emozioni non intermedie dalla parola: scene, gesti e corpi entravano più direttamente di empatia con il pubblico, preferibilmente non troppo coltivato.

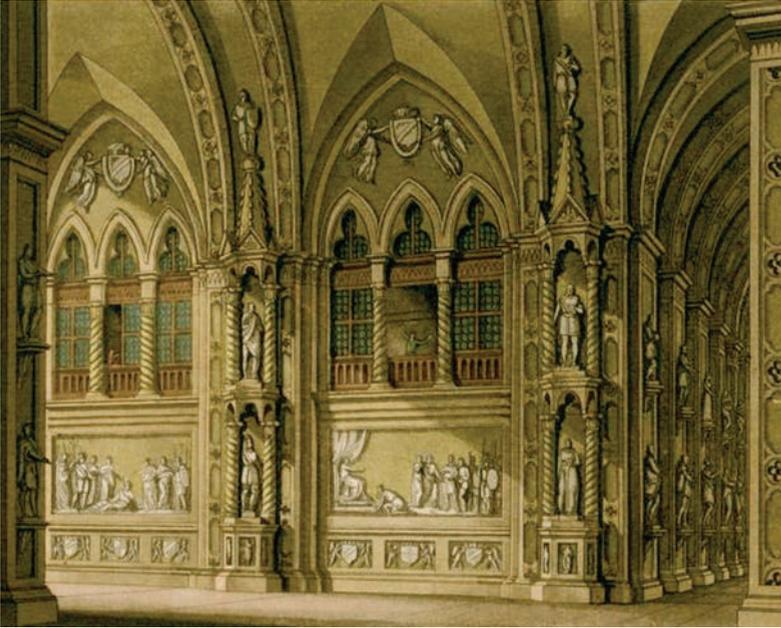
Nel 1780 Francesco Clerico (1755-1838), allievo di Noverre, aveva allestito a Venezia, alla fine del primo atto di *Nitteti*, vecchia opera di Pasquale Anfossi (1771), un inedito ballo dal titolo *Gabriella di Vergy*. Il libretto pubblicato per l'occasione accoglie al suo interno ben 12 pagine di dettagliato scenario in 5 atti con ▶ frontespizio dedicato. La pantomima tragica è una rilettura di Belloy, ma con un particolare mutato. Gabriella non muore di dolore dopo aver visto il cuore dell'amato, la vendetta di suo marito prevede anche l'assassinio della moglie. Appena ripresasi dalla vista del cuore, come da scenario:

Entra nell'istante Alberico [lo scudiero] recandole per cenno di Fayel una tazza di mortifero veleno. Gabriella ... non si sgomenta punto e prendendo con giubilo la feral tazza la riguarda per dono più grato che far le potesse il suo sposo, ravvisandovi il termine di tutte le sue pene. [p. 34]

Beve e muore fra le braccia del marito, giunto all'uopo, che improvvisamente pentito si pugnala sotto gli occhi inorriditi del padre di lei – quando si dice 'non farsi mancare nulla'. Il balletto più volte allestito verrà ripreso anche a Napoli nel 1790 sotto la direzione di un altro allievo di Noverre, Sébastien Gallet (e forse in questa occasione conosciuto da Tottola).

Frontespizio interno (p. 13)
dello scenario di Clerico
inserito nell'opera *Nitteti* di
Anfossi (Venezia 1780)





L'avvelenamento aggiunto da Clerico non è gratuito, ma deriva da un'altra delle novelle della quarta giornata del *Decameron* di Boccaccio, non la nona, ma la prima, ch'è di fatto un'ulteriore variante del 'cuore mangiato'. Qui si narra di Tancredi di Sicilia che scoperta la figlia fra le braccia del servo Guiscardo, fa ammazzare il giovane, strappa il cuore del ragazzo e lo dona alla fanciulla in una coppa d'oro. Lei, dopo aver riempito la tazza di lacrime, vi aggiunge il veleno e beve. S'adagia sul letto posando il cuore dell'amato sul suo petto e muore.

Anche Belloy conosceva Boccaccio: nella sua *Gabrielle* v'era già l'idea del cuore-in-coppa, introdotta però per evitare il sanguinolento in scena. Clerico, giudicando probabilmente poco realistica la morte per dolore, reintroduce anche il veleno, ma si disinteressa ai rimandi eucaristici della novella. Tottola ripristinerà la morte per eccesso di dolore, emotivamente più toccante, ma non può resistere a lasciare negli occhi di Gabriella lo sguardo concupiscente per quel veleno, sguardo che tanto doveva averlo colpito nella coreografia ammirata in gioventù.

L'anno seguente (1817) al successo napoletano di Carafa anche Carlo Coccia mette in musica per Firenze, su nuovo libretto anonimo, *Fajello*, riallestito più volte anche come *Fayel* o anche *Gabriella di Vergy*.

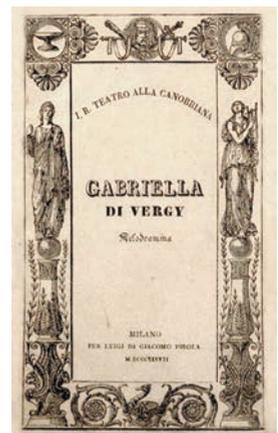
Il rinato interesse operistico indurrà un melomane come Pierre-Ange Vieillard (1778-1862) a pubblicare il romanzo storico *Les adieux de Raoul de Coucy à Gabrielle de Vergy* (1823).

Nel frattempo si allestiscono altri balli pantomimici, ma questa volta il modello è operistico. Gaetano Gioja (1760-1826) firma una nuova ► *Gabriella di Vergy* (Firenze 1819), coreografia portata poi in Spagna da Luigi Astolfi (†1860). L'irresistibile successo del ballo prepara il terreno all'opera fortunata di ► *Mercadante* del '28 (sempre da Tottola) che circolò per i successivi quindici anni.



A sinistra, la scena che Gaetano Sanquiro progetta per il ballo pantomimico *Gabriella di Vergy* del coreografo Gaetano Gioja allestito al Teatro alla Scala nel 1823 (dopo il debutto fiorentino del 1819). L'immagine è tratta dal secondo dei tre volumi di *Raccolta di scene teatrali eseguite o disegnate dai più celebri pittori scenici in Milano*, incise e pubblicate da Stanislao Stucchi intorno al 1825. Sopra, il libretto dello scenario del ballo per la ripresa fiorentina predisposta dal fratello Ferdinando nel 1829.

Il libretto di una ripresa della *Gabriella di Vergy* di Mercadante (Milano, Teatro alla Canobiana, 1837).





La stampa della seconda versione della *Gabriella di Vergy* di Donizetti pubblicata postuma già nel 1860.

Anche il giovane Donizetti, per il suo primo dramma tragico, si era messo alla prova proprio sul soggetto di *Gabriella di Vergy* nella versione di Tottola (1826), ma l'opera non viene allestita. Il progetto verrà ripreso nel '38 con un libretto quasi interamente riscritto, ma anche questa volta non c'è modo di portarla sulle scene. Sarà presentata postuma a Napoli nel 1869, ampiamente revisionata per mano di due allievi del maestro col nuovo titolo *Gabriella* (è del '34 la sua *Gemma di Vergy* con cui si sarebbe confusa). L'elemento *pulp* non fu ridimensionato, tutt'altro: nella versione 'rimaneggiata' la primadonna, di fronte al cuore grondante dell'amato, quasi fosse la Saponificatrice di Correggio, si rivolge al marito e grida:

Scellerato, quel sangue fumante
 si sollevi e ti spruzzi sul viso!
 Da quel petto squarciato e grondante
 si riversi in tuo petto il dolor!
 Dal sepolcro l'ucciso risorga
 qual fantasma d'orribile aspetto,
 e t'immerga nel cor maledetto
 il pugnale che strappavagli il cor!

Nessuna fortuna anche questa volta. *Gabriella* non sarà mai riesumata; oggi è però possibile ascoltare la versione del '38 e parti di quella giovanile del '26 incise per Opera Rara (1998) sotto la direzione di Alan Francis.

Decadenze

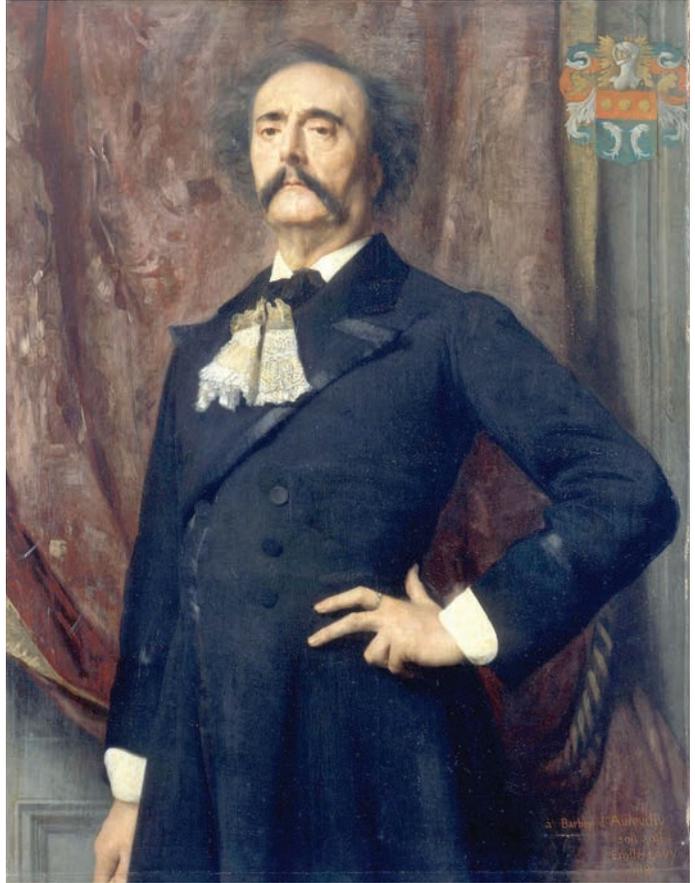
Complice le versioni edulcorate di melodrammi e balli pantomimici il tema pur crudo è ormai noto a chiunque. Stendhal, per citare il caso più celebre, lo evocherà in *De l'amour* (1822) e *Il rosso e il nero* (1831) senza bisogno di dar troppe spiegazioni, come fosse elemento della tradizione.

Nella seconda metà dell'Ottocento la storia perde d'interesse e solo sopravvive come parodia o elemento metaletterario (del resto tale era già la *Gabriella* di Donizetti riesumata nel '69). Il caso certamente più clamoroso e interessante è il racconto agghiacciante che concepisce uno dei più inattuali personaggi del secondo Ottocento. ► Jules Amédée Barbey d'Aurevilly (1808-1889), *dandy* anzi tempo, violentemente antidemocratico, cattolico fino all'occultismo, barocco nell'eloquio, si fece notare per una scrittura ricercata e ansiosa di tinte forti in tempi in cui cominciavano a prendere piede il rigore pseudoscientifico del naturalismo e del positivismo. Il suo capolavoro, *Les diaboliques* (1874), ambientato in un Medioevo cupo, soprannaturale e poco credibile ai suoi contemporanei, sarà accolto con diffidenza dalla critica letteraria e accusato di «oltraggio alla morale pubblica», nonché di misoginia. In realtà la condanna era rivolta più all'esibita omosessualità del suo autore che ai contenuti del libro: una sorta di 'prova generale' del processo Wilde. Ritirate tutte le copie per ordine del tribunale, i racconti saranno distribuiti solo otto anni dopo. La prima edizione censurata del 1874 oggi è ricercatissima e si trova sul mercato antiquario a qualche migliaio di euro, mentre pochi soldi bastano per la seconda (1882).

Il racconto, intitolato *La vendetta d'una donna* (la prima traduzione italiana, di Silvio Catalano, è del 1920), presenta elementi di fascino, prima ancora che nello stile ricercato, nel ripensamento del soggetto pur mo-

dellato sulla tragedia di Belloy e sui rifacimenti melodrammatici. Ambientato ai tempi della dama di Vergy (già Fayel), la storia è vissuta in prima persona da una nobildonna che non è però la dama del *Roman*. La conosciamo attraverso il racconto di una prostituta al suo cliente. Eccolo: un grande di Spagna, il duca di Sierra Leone, scoperta la moglie infedele, cattura l'amante, gli fa strappare il cuore e mostrandolo alla fedifraga lo getta ai cani. La donna, immedesimandosi nelle sorti di Gabriella, di cui aveva amato la storia, s'avventa sul cuore sperando invano di sottrarlo ai cani per nutrirsene essa stessa. Incapace di consolazione, la moglie si vendicherà prostituendosi sulla pubblica piazza per infangare il nome del marito: il cliente che ascolta la storia ha di fronte a sé quella donna, tutti la conoscono come la «puttana Sierra Leone».

Se la scena della donna che ruba ai cani il cuore dell'amato è frutto degli eccessi di d'Aurevilly, la variante del cuore dato in pasto agli animali è suggerita da *Bénédiction* di Charles Baudelaire, la prima indimenticabile poesia dei *Fleurs du mal* pubblicati nel 1857. In una sorta di delirio superomista il poeta, amato solo da Dio in un mondo che lo odia a cominciare da sua madre, immagina che l'amante dica di lui:



J'arracherai ce coeur tout rouge de son sein,
Et, pour rassasier ma bête favorite
Je le lui jetterai par terre avec dédain!

Gli strapperò il cuore tutto rosso dal petto
e per sfamare la mia bestia preferita
lo getterò a terra con sdegno!

La ► *Ballata dell'amore cieco* (1966) di Fabrizio De André (†1999), che canta di «un uomo probo» che «s'innamorò perdutoamente | d'una che non lo amava niente», è in genere ricondotta a Baudelaire proprio a partire dalla richiesta tremenda («gli disse "Portami domani | il cuore di tua madre per i miei cani"»). Mi chiedo però se De André non avesse anche in mente *Les diaboliques*. Non solo per il riferimento ai cani (più preciso che la «bestia» di Baudelaire), ma soprattutto per il recupero del 'Medioevo' di d'Aurevilly nell'impianto musicale della canzone. La *Ballata* è infatti strofica al modo d'una *chanson* antica, e inoltre adotta terzine a rima baciata di novenari (con qualche ipermetria), verso non solo insolito ma diretta derivazione dell'*octosyllabe* trovierico, che conserva l'accentua-

De André · De Gregori

A fianco il 45 giri *La ballata dell'amore cieco* (Karim 1966) di Fabrizio De André, la cui copertina fu stampata con tre combinazioni diverse di colore.

L'altro lato del disco proponeva la *Canzone dell'amore perduto*, sul tema dell'Adagio del Concerto in re maggiore per tromba di Telemann.

Anche Francesco De Gregori, quarant'anni dopo, ritornò sul tema del cuore mangiato, più probabilmente suggestionato da Dante che da Baudelaire. In *Cardiologia*, primo brano dell'album *Calypsos* (2006) inserisce i versi: «... ma tu guarda il mio cuore mangiato: | l'amore ha sempre fame, non l'avevi notato?» E conclude: «... ch'è dell'amore non si butta niente».



A fianco ritratto del 1881 di Jules-Amédée Barbey d'Aureville, realizzato da Émile Lévy (1826-1890). Immagine tratta dalla copia del Museo 'Barbey d'Aureville' di Saint-Sauveur-le-Vicomte (Bassa Normandia), città natale dello scrittore. L'originale del dipinto è conservato al © Musée national du Château de Versailles.

zione giambica — tipica delle *chansons* (contro l'andamento anfibraco — in genere preferito dal novenario italiano).

Non so se Camille Saint-Saëns apprezzasse d'Aureville: certo ne condiveva le seduzioni mistiche (la *Dance macabre* è dello stesso anno delle *Diaboliques*), non meno che le origini normanne e la passione per i ragazzi. Li distingueva invece l'esibizione di comportamenti antiborghesi, evitati da Saint-Saëns (non volle stampare il suo *Carnevale degli animali*, perché giudicato solo uno scherzo). Nel 1884, per approntare una parodia dell'opera italiana, ripescò proprio la vicenduoia macabra di Gabriella che, a parte l'episodio romano di Donizetti (1869) non calcava più le scene italiane dagli anni Quaranta (in Francia al più si allestiva qualche occasionale operetta). *Gabriella di Vergy* di Saint-Saëns è operetta curiosa e scanzonata – niente più che un breve *entracte* burlesco – al punto che il compositore, all'occasione anche librettista, si rifiuterà di riconoscerne la paternità.

Frontespizio dell'*entracte* attribuito a Camille Saint-Saëns: *Gabriella di Vergy* · Dramma lirico · Pochade carnevalesque en parodie d'un opéra italien composée (paroles et musique) par un ancien organiste (œuvre de jeunesse) · Le livret de ce drame lyrique est écrit dans le dialecte italien usité à Montmartre et à Batignolle, où il a été importé par les Auvergnats, Paris: Edition de la Trompette, Imprimerie de la publicité [1884].

Come riporta il frontespizio del ► libretto – già *on line* e ora nel *Cuore mangiato* di Mariella Di Maio (1996) – la lingua usata sarebbe il «dialetto italiano parlato a Montmartre e Batignolle, importato dagli Alvernati». In realtà quell'italiano non ha nulla del dialetto Alverniate, ma semmai ricorda quello dei libretti d'opera orecchiati a teatro o dalle marchette melomani di Montmartre. Certo la lingua storpiata accentua la comicità (il conte griderà: «Ma famma m'a trompato!»), ma qui e là appare strapazzata da chi poco l'intende (l'invito a tavola, dal francese 'déjeuner', diventa «Suona l'ora del degiunare»). Il cuore in questo caso verrà sì mostrato, ma «guarnito di prezzemolo» perché lo si mangi con più gusto. Ovviamente Gabriella rifiuta, chiede spiegazioni e alla fine s'uccide pugnalandosi.

Benché alcuni repertori la dicano rappresentata nel 1884 presso l'abitazione di Jules Barbier, il librettista dei *Contes d'Hoffman* di Offenbach, in realtà trovo una lunga cronaca dell'allestimento avvenuto il 14 marzo 1885 presso la Salle de l'Horticulture, dove la società La Trompette allestiva concerti di musica da camera: Lucien Augé de Lassus, un allievo di Saint-Saëns, racconta entusiasta la serata nel volume *La Trompette. Un demi-siècle de musique de chambre* (Paris 1911, pp. 73-80).

Altre operette di poca fortuna portarono in scena la vicenda di Gabriella. Una delle ultime è la versione decisamente *light* di *Sire de Vergy* – ormai Fayel ha preso il casato della più celebre moglie – operetta del 1903, musica di Claude Terrasse (1867-1923), dove il cuore mostrato è un trucco, e serve a rimettere in riga la moglie: Coucy dovrà cercar l'amore altrove.



SE LA TRADIZIONE OPERISTICA ha alimentato i fraintendimenti di Belloy e La Borde, lo ha fatto onestamente, ammettendo che quella era semplicemente *fiction*. Non altrettanto si può riconoscere alla filologia, che ancor oggi azzarda teorie su chi sia ‘realmente’ il Castellano.

Dopo le incertezze di Fauchet, La Borde sembrava aver risolto il caso; con tanto di evidenza documentaria aveva individuato un nipote omonimo di Raoul I, adottato come figlio e destinato a prendere i voti. Peccato però che poi il curatore dei contemporanei *Mémoires*, in calce alla lista dei castellani di Coucy, doveva ammettere (p. 108):

Non compare alcun Raoul de Coucy attivo verso il 1191 in questa lista documentata. Purtroppo non sopravvive alcuna prova che dimostri che un Raoul fosse castellano fra Guy III [dal 1170] e Jean che lo fu nel 1198.

Crapelet, quando nel 1829 offre la prima edizione del *Roman de Castellain*, sa di maneggiare una storia d’invenzione e neanche ci prova a dare un nome al protagonista. Ci prova invece, l’anno dopo, il ventiduenne Francisque Michel (già incontrato per l’Anonimo remense, v. p. 41) nelle ► *Chansons du Châtelain de Coucy revues sur tous les manuscrits* (Paris 1830), la seconda edizione integrale, dopo La Borde, dell’opera del Castellano. Michel fuga ogni relazione fra il protagonista del *Roman* e il casato Coucy mostrando le differenze fra gli elementi araldici descritti nel poema con quelli realmente appartenuti alla famiglia. Della triangolazione feudotroviere-poema, pretesa fino a quel momento, era stato rotto un legame: il *Roman* e la storia del feudo Coucy erano incompatibili. Rimaneva saldo, seppur ipotetico, il rapporto fra casato e poeta, ma Michel ha il buon gusto di non insistere e si limita a ricostruire la biografia dai pochissimi indizi delle *chansons* – anche da quelle che oggi la critica nega siano sue. Viene fuori il contorno di un troviere morto in Terrasanta ai tempi della Quarta Crociata (1203) o forse della Quinta (1221).

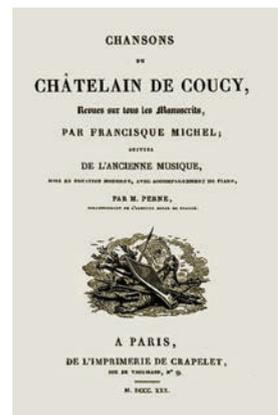
L’edizione di Michel è però radicalmente innovativa, non tanto per il rigore filologico, mediamente superiore rispetto a quanto si produceva in quegli anni, quanto perché arricchita da una cinquantina di pagine dedicate alle musiche delle *chansons* «restituite in notazione moderna con accompagnamento di pianoforte dal signor Perne». Operazione che oggi sarebbe trattata con disagio se proposta da un compositore, considerata abisso di sconcezza in uno studio critico.

In realtà François-Louis Perne (1772-1832), compositore non eccelso, qui mostra tratti di raffinatezza nell’armonizzare le melodie del Castellano e certamente è attento all’accento del verso assai più di quanto non avesse fatto La Borde mezzo secolo prima (v. ► a p. 141 l’esempio di *Mout m’est bele*). Del resto Perne è uno dei pochissimi, in quegli anni, che si possa considerare buon conoscitore di musica antica. Oltre ad aver letto i teorici greci, aveva studiato seriamente le notazioni prerinascimentali e stava preparando un’edizione di Machaut che non vide mai la luce. La sua straordinaria biblioteca sarà comprata da François-Joseph Fétis, padre della musicologia ottocentesca, per diventare fonte inesauribile per gli otto volumi dell’epocale *Biographie universelle des musiciens* (1837-1844).

Certo, poi Perne ci mette del suo, e non poco. Per esempio vuole riconoscere a tutti i costi l’appartenenza di queste melodia ai modi liturgici

Il tempo dei filologi...

La seconda edizione del 1830 delle *chansons* del Castellano (dopo quella di La Borde), a cura di Francisque Michel stampata per i tipi di Crapelet, colui che l’anno prima aveva pubblicato la prima edizione del *Roman du Chastelain*. In appendice al volume le musiche con accompagnamento pianistico di François-Louis Perne.



	MODI		NOME*
	autent.	plagale	
la	[IX]	[X]	eolio
sol	VII	VIII	missolidio
fa	V	VI	lidio
mi	III	IV	frigio
re	I	II	dorico
do	[XI]	[XII]	ionio

[*] Quando plagale si aggiunge il prefisso 'ipo' (la terminologia segue il sistema medioevale, non quello greco antico che usiamo oggi).

(estesi a dodici) per affiancarvi la terminologia medievale (che non corrisponde a quella greca). Nel caso di *Mout m'est bele*, la glossa introduttiva riferisce:

V [recte VI] tono in C, I e II tono in A riuniti. Modi ipoionico, eolio e ipoeolio riuniti e trasposti una terza maggiore sotto.

Se non avete capito una parola, è un bene: l'analisi musicale è una pratica fondamentalmente antisociale e, soprattutto quando esibisce erudizione, genera effetti collaterali pericolosi (di seguito la mia spiegazione, i sani di mente passino oltre):

Il brano oscilla fra tono plagale di *fa* [VI modo] (ma trasportato in *do*) e tono autentico/plagale di *re* [I-II modo] (ma trasportato in *la*). Il senso di questo trasporto è dovuto alla presenza del *si^b* che nel manoscritto compare solo occasionalmente e che Perne estende a tutti i *si*. In sostanza *fa-re* con *si^b* è come *do-la* senza – che poi, per esigenze di estensione, Perne trasporta a *la^b-fa*, ovvero una 3ª minore sopra le note riprodotte nel manoscritto (cui si aggiunge l'errore indotto dal cambio di chiave su «la ou de cuer plor»).

Trovo irresistibile la libertà con cui nell'Ottocento ci si poteva appropriare del passato, e vorrei mettere in guardia chi volesse scandalizzarsi. Tale libertà non era diversa da quella di chi nel corso dei secoli ha manipolato il canto gregoriano – non una canzoncina, la voce di Dio. Ma è giusto così: la musica esite per rinnovarsi e adeguarsi ai tempi.

Oggi noi distinguiamo ottusamente fra edizione ed esecuzione e scegliamo di avere pubblicazioni il più possibile aderenti a un presunto originale testuale (peraltro di una tradizione che non aveva nella scrittura il suo punto di forza). Sappiamo bene che quanto scritto non potrà mai essere eseguito come tale (essendo la monodia profana, nello specifico, priva di ritmo e accompagnamento) ma non è cosa di cui ci diamo cura. Il filologo in effetti non sa cosa fare con questa musica, e dopo il grande sforzo restitutivo abbandona l'interprete ai suoi incubi. D'accordo, c'è qualcosa di democratico in tutto ciò: rotto il cordone ombelicale fra pensiero e azione ognuno è libero delle proprie scelte (anche di quelle irresponsabili). Ma non so dire se sia un passo avanti rispetto alle appropriazioni goderecce di Perne.

DOPO LA BORDE e Michel/Perne, un lavoro di Jules Brakelmann su liriche medievali, già in fase di stampa nel 1870, rimane incompiuto per la morte prematura del suo autore ucciso 26enne in battaglia. L'editore pubblicherà i 14 fascicoli già impressi solo nel 1891 come *Les plus anciens chansonniers français* (e cinque anni dopo la parte restante del lavoro). L'interesse della sezione dedicata al Castellano (pp. 93-136) è relativo: ridiscute alcune attribuzioni di Michel sulla base dei manoscritti presi in considerazione. Merita invece di essere ricordato perché Brakelmann dedica una sezione alle liriche di Riccardo Cuor di Leone ancor oggi preziosa (ci ritornerò: ► pp. 216-218).

Quarto editore del Castellano è Fritz Fath. In realtà lo studioso credeva di essere il terzo perché il lavoro di Brakelmann fu pubblicato postumo. Fath nel 1883 pubblicava la sua tesi di dottorato come ► *Die Lieder des Castellans von Coucy* per poi sparire dalla scena (mi è stato impossibile trovare notizie su di lui). Il volumetto di Fath non si occupa della musica, ma si

...e quello del rigore
(purtroppo)



IL FALSO ONESTO

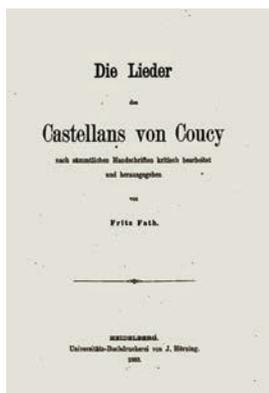
L'immagine qui sopra raffigura un 'dulcimer di montagna' e potrebbe sembrare la ricostruzione di uno strumento medievale. In realtà le prime forme dello strumento si cominciano ad attestare fra i coloni americani di origine scozzese o irlandese che nel Settecento s'insediarono nel Kentucky (tant'è che alcuni lo chiamano 'Appalachian dulcimer'): è semplicemente un salterio da viaggio. Si suona appoggiato sulle ginocchia, una mano tasta le tre corde e l'altra le pizzica.

È diventato popolare nella produzione folk americana del Dopoguerra. Uno dei più apprezzati virtuosi del dulcimer di montagna, Neal Hellman, ha scritto una ballata intitolata *La mort de Coucy* che, pur sembrando a tutti gli effetti la versione strumentale di una *chanson* medievale, nulla ha a che vedere con il Castellano ma racconta di Enguerrand VII (1339-1397), signore di Coucy,



capitano di ventura. Fra le numerose campagne Enguerrand aiutò gli Angioini a conquistare Napoli (a lui si lega l'episodio del trafugamento della reliquia di san Donato, patrono d'Arezzo) e morì nella battaglia di Nicopoli contro i turchi. La sua storia è stata raccontata nel romanzo di Barbara Tuchman, *A distant mirror* (1978, premiato con il National Book Award in History), cui Hellman s'è ispirato. Un'altro Coucy ricordato per la sua morte: ma, come il dulcimer su cui se ne intona il ricordo, non è quello che sembra.

segnala perché pretende identificare il Castellano fra coloro che svolsero tale incarico presso il feudo Coucy. Il prescelto è Guy (Gui IV in *La Borde*) la cui attività sarebbe documentata fino al 1203, anno della sua morte durante la Quarta Crociata (su Gui v. il già citato Villehardouin, *Chronique*, § 124). Le ragioni della scelta muovono da un paio di riferimenti delle sue *chansons* alla Quarta Crociata, filtrati dalla convinzione irrinunciabile – indotta dal *Roman* – che il Castellano fosse morto in Terrasanta. In realtà non sappiamo se le sue liriche siano o meno finzioni letterarie (anche Jaufré Rudel è stato fatto morire in Terrasanta solo perché le sue *cansos* parlavano di amori lontani), ma soprattutto è possibile che molte di queste stesse *chansons* siano diventate sue perché meglio capaci di tratteggiare la vicenda di un nobile morto crociato. Il paradosso è che da Fracisque



La terza edizione delle liriche del Castellano (solo testo) a cura di Fritz Fath (1883).

Michel in poi nessuno nega che il *Roman* sia finzione, ma l'idea che i fatti raccontati possano non essere veri sembra non avere presa. E malgrado le prove della corrispondenza fra cavaliere e troviere non ci siano, Guy de Coucy impara a scrivere *chansons*. La tesi fu sottoscritta da un'icona della filologia francese come Gaston Paris («Romania», 1884, p. 485) e poi accolta da Maurice Delbouille che nel 1936 pubblicava la seconda edizione del *Roman di Chastelain*.

Ci mise del suo anche chi del Castellano non si era occupato direttamente. Nel lavoro più importante del filologo finlandese Holger Petersen-Dyggve (1880-1954), *Gace Brulé trouvère champenois* (Helsinki 1951), si avanza l'identificazione del Castellano con Guy de Ponciaus, collega e amico di Gace Brulé. Nella convinzione che Guy, castellano di Coucy, fosse troviere, Dyggve pretende che l'amico di Gace possa essere la stessa persona per il semplice motivo che alcune *chansons* mostrano come entrambi fossero coetanei. Che poi non vi sia documento che permetta di associare Guy de Ponciaus al Guy castellano (e nessuno dei due al Castellano troviere) sembra circostanza sufficientemente spiacevole da poter essere taciuta.

Per carità ogni ipotesi, finché tale, merita di essere avanzata, ma da qui a confonderla con un'evidenza storica «unanimemente accolta» non fa bene all'indagine storica. Oggi sappiamo solo che un troviere, contemporaneo di Gace, era detto «il Castellano». Non sappiamo se mai svolse tale ruolo, ed è possibile che le ragioni del nomignolo siano le più diverse: per esempio il cantare le disavventure di un castellano. Non è possibile dire quali e quante liriche scrisse perché i canzonieri le tramandano anonime o con attribuzioni contraddittorie.

Che tutto ciò sia un insieme intricato e seducente di rimandi incrociati puramente letterari mi sembra così evidente che stupisco, anche per il fascino di tal gioco, che ci si sia accaniti a cercare evidenze storiche definitive. Montare e smontare teorie è parte del gioco. E tutti noi siamo le vittime gaudenti: assumere il ruolo di ottusi carnefici è assai meno divertente.



Ballata per il ‘cuore mangiato’

Parte III e ultima

Richard the First and a lion, immagine pubblicata in *Pictures of English history*, London: Routledge & Sons, 1868. Nel volume l'immagine affianca quella di Blondel pubblicata precedentemente (p. 10): entrambe evocano due miti, apparentemente incompatibili, legati alla prigionia di Riccardo Cuor di Leone.

Nel 1911 Erik Satie pubblicava i *Tre pezzi in forma di pera* per pianoforte a quattro mani, uno dei suoi lavori più noti. Il titolo si faceva beffa delle ansie di molti suoi colleghi, Debussy *in primis*, sul mettere in relazione il contenuto alla forma musicale. Il riferimento alla ‘pera’ era una specie di *nonsense* dadaista che faceva il paio con il numero dei brani: sette in tutto, malgrado il titolo ne contasse tre. Non vorrei si scambiasse per una provocazione alla Satie questa mia tripartizione del ‘cuore mangiato’ distribuita su sette capitoli. Se anche fosse, nulla di male, ma in effetti, seppur non correlati alla distribuzione delle parti interne di queste pagine, tre grandi momenti raccontano la fortuna del mito:

- a) prima fase: le radici sacre antiche riversate nella narrativa del XII-XIII secolo (la *vida* di Cabestanh, il *Roman du Chastelain*, etc.);
- b) seconda fase: a partire dal Trecento, con forme diverse della vicenda in genere non collegate fra loro, di cui poco si ricorda;
- c) terza fase: il recupero moderno della storia di Coucy e Vergy (De Lussan), legata alla fortuna teatrale del ‘cuore mangiato’.

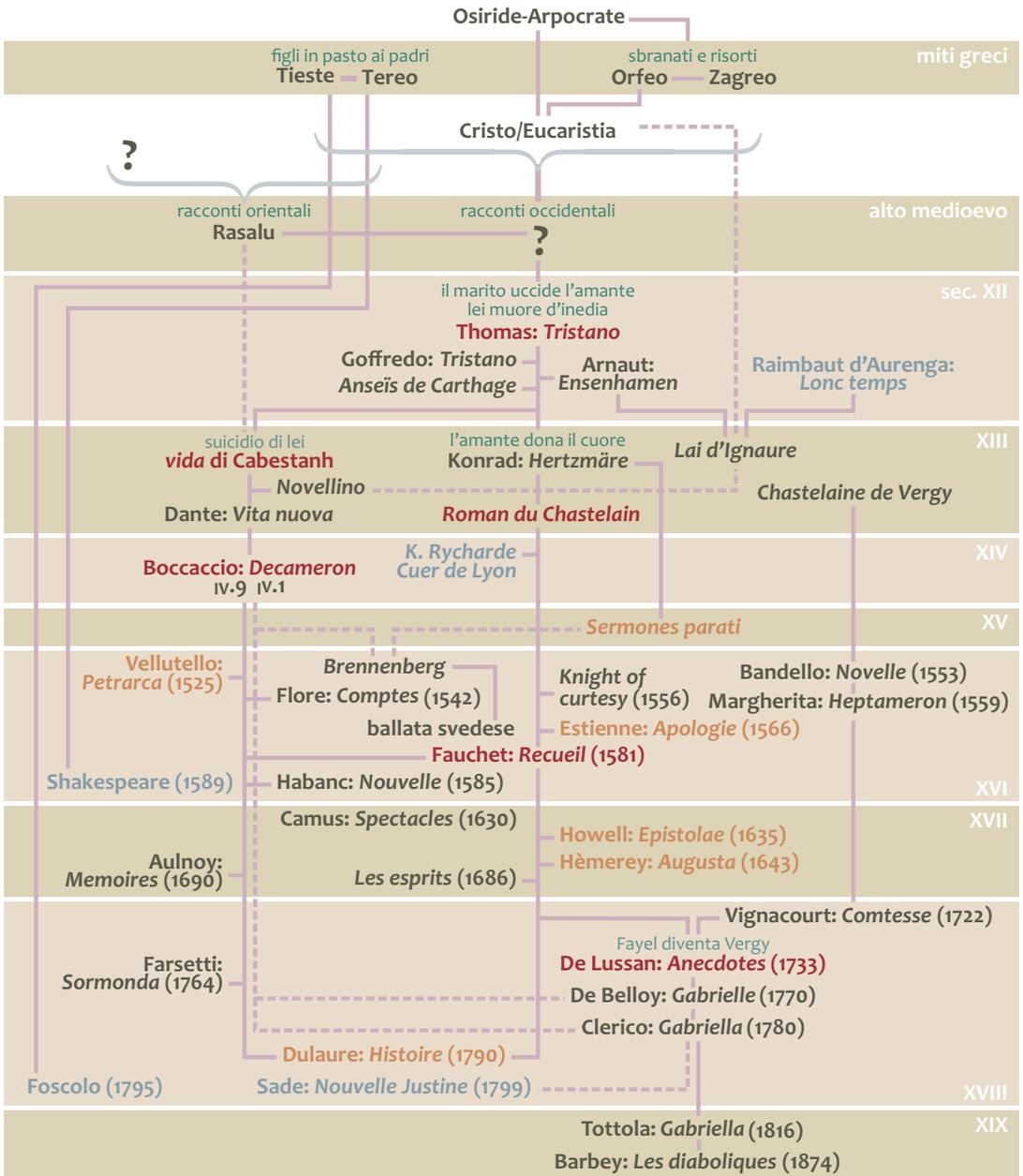
Del secondo periodo, qui detto *b*, quello cioè che va dal XIV al XVII secolo – in genere trascurato per un pregiudiziale disinteresse, non per la dispersione delle fonti (l’epoca precedente è ben più avara) – dirò qualcosa in questa terza parte: qui si colloca un diverso episodio legato a Blondel ▶ illustrato nell’immagine a fianco. L’inversione dell’ordine della II parte con la III non ha alcuna relazione, sia chiaro, con l’altro brano di Satie, i *Tre poemi d’amore*, per i quali una nota manoscritta precisava:

Sono in numero di tre. Il primo ha per titolo *Poema d’amore n. 1*. Il titolo del secondo è un po’ meno eroico: *Poema d’amore n. 3*. Quanto al terzo il suo titolo è anche più modesto: *Poema d’amore n. 2*.

Del resto in occasione della pubblicazione (1916) Satie rimetterà l’ordine al loro posto. Ma per non contribuire ulteriormente al disorientamento di chi ha avuto fin qui la pazienza di seguirmi, ho predisposto la ▶ tabella della pagina seguente, dove sono organizzati i testi ricordati nei capitoli precedenti e quelli di cui dirò a breve, messi in relazione, per quanto possibile, alle loro origini più dirette. Non è uno schema esaustivo: per esempio le filiazioni di Lussan sono ridotte all’essenziale, e probabilmente qui e là potrebbero inserirsi altri episodi, ma i momenti più significativi, quantomeno quelli che conosco, dovrebbero esserci tutti.

Nei quattro secoli compresi fra il *Roman du Chastelain* e Lussan colpisce subito un elemento: dopo Boccaccio segue un lungo periodo di silenzio probabilmente dovuto sia alla crisi economica successiva alla Peste Nera (1349), sia all’assenza di quel prodigioso meccanismo di conservazione della memoria che sarà la stampa. La produzione che si registra in questo periodo non entra attivamente nel tessuto culturale europeo ma sforna semplicemente filiazioni che poi saranno dimenticate. Il *Recueil* di Fau-

Le tappe del 'cuore mangiato'



chet è anomalo perché diventerà riferimento forte solo nel Settecento, rimanendo per un secolo e mezzo lettura per eruditi. Eppure il contributo di questi secoli centrali appare più vitale di quanto non si evinca dai moderni occasionali riferimenti al tema del 'cuore mangiato' (nelle note a Dante, Boccaccio, parlando di trovatori e trovieri).

Il primo indizio, malgrado la crisi del Trecento, d'una tradizione del 'cuore mangiato' sempre vivace è la voluminosa raccolta di sermoni anoni-

I titoli in rosso sono snodchiave; i testi di *fiction* sono in scuro, nocciola i saggi e azzurro i lavori solo marginalmente attinenti alla tradizione del 'cuore mangiato'.



Sopra, il f. 111r che apre la prima edizione a stampa dei *Sermones parati de tempore et de sanctis*: Cologne: Conrad Winters de Homborch, 1480. Il testo è interamente rubricato a mano come d'uso per i primi incunaboli.

La miniatura che ritrae un monaco predicante è tratta dal ms. 230, f. 53, della Biblioteca municipale di Valenciennes. Il codice raccoglie la predica sulla Passione di Jean de Gerson (1363-1429) e altri trattati. La miniatura introduce una sezione di ammonizioni tratte dall'*Imitatio Christi*, di cui Gerson è uno dei presunti autori. Nel cartiglio, che dà voce al predicatore, si legge: «Melior est dies una in atriis tuis super milia» (Ps 83.11), ovvero: Un giorno nei tuoi cortili val più che mille [altrove], che è il testo dell'antifona dell'ufficio monastico della II domenica di Quaresima (Trasfigurazione). Gerson, cancelliere all'Università di Parigi, è ricordato per aver scritto i *Tres tractatus de canticis* (1423-26), fondamentali per una conoscenza degli strumenti musicali del primo Quattrocento.

mi, compilati in pieno Quattrocento, intitolata ▶ *Sermones parati de tempore et de sanctis*, ovvero 'Sermoni pronti all'uso (e non scritti da tal «Paratus» come in molti cataloghi) per le feste dell'anno e dei santi'. Il senso del testo era di offrire ai predicatori argomenti efficaci per l'omelia che in quegli anni, come testimoniano le ▶ miniature dell'epoca (qui sotto), era uno dei momenti di comunicazione pubblica più apprezzati e condivisi, fino a indurre fra i seguaci eccessi di fanatismo per i predicatori più ammirati, non molto diversi di quelli rivolti oggi alle *star* dello spettacolo.

Le raccolte di sermoni servivano soprattutto per i parroci meno brillanti, ma godettero di larga diffusione nei paesi di lingua tedesca dove spesso il commento alla lettura era affidato a laici con strumenti culturali spesso non all'altezza dei colleghi ecclesiastici. I *Sermones parati* si diffusero soprattutto in Germania e, dopo la prima edizione a stampa del 1480, continueranno ad essere ripubblicati fino a tutto il Seicento. Il sermone CXXIV, corrispondente alla «IX domenica dopo la Trinità» (quella d'agosto che oggi chiamiamo X di Pentecoste), è dedicato al mettere in guardia dal pericolo della concupiscenza (del resto nei mesi caldi...). Fra i vari esempi proposti si evoca, in una mezza colonna, la storia del 'cuore mangiato'. Il modello di riferimento non è il *Roman du Chastelain*, ma *Hertzmäre* di Konrad. Lo s'intuisce non solo perché non v'è alcun riferimento a Coucy o Fayel, ma soprattutto – come già aveva notato Gaston Paris («Romania», 1879, p. 367) – perché in Terrasanta non avviene in combattimento, ma per malattia. Del resto non stupisce che in contesto germanofono circolasse preferibilmente Konrad piuttosto che un poema francese.

Anche una ballata in alto-tedesco dell'inizio del secolo successivo pare trarre origine da Konrad (o eventualmente dai *Sermones*, la cui diffusio-



ne era certamente più capillare). La ballata sopravvive in varie forme – da 1 a 15 strofe; v. Ludwig Uhland, *Völklied* (1845), I, n. 75, e Franz Magnus Böhme, *Altdeutsches Liederbuch* (1877), n. 23 – ed è intitolata di volta in volta *Bremberger*, *Brennenberg*, *Brandenborch*, dal nome del cavaliere imprigionato per sette anni dal padre dell'amata; ucciso il giovane, il suo cuore è dato in pasto alla figlia che, conosciuta la verità, muore bevendo del vino. Sulla base del riferimento al casato (ma in una sola delle versioni) s'è voluto collegare la vicenda al *Minnesänger* Reinmar von Brennenberg (XIII sec.) facendo salire a tre il numero dei trovatori coinvolti nel mito del 'cuore mangiato'. È possibile che il rapporto fra la ballata e Reinmar possa essere stato suggerito anche dalla ▶ miniatura del cod. Manesse che ne raffigura la morte violenta, con tanto di spadone conficcato nel cranio. Purtroppo non ci sono documenti in merito alla fine del trovatore tedesco.

L'altro elemento curioso è che la vicenda qui raccontata fonde elementi che sono anche nell'altra novella di Boccaccio, quella della figlia di Tancredi, Ghismonda, di cui ho accennato in merito al ballo pantomimico di Clerico (1780). Mi riferisco in particolare alla presenza del padre, della coppa e della morte dopo aver bevuto (in questo caso innocuo vino, al posto del veleno). Data l'esiguità dei particolari, la ballata tedesca potrebbe anche derivare solo da Boccaccio, ma è improbabile che l'autore non conoscesse Konrad o i *Sermones*. Del resto potrebbe esistere una tradizione celtica o nordeuropea, seppur non attestata, da cui avrebbe potuto trarre spunto lo stesso Boccaccio. I numerosi successivi adattamenti della vicenda, nota come favola di Lady Diamond, circoleranno soprattutto in Europa del Nord e non è credibile traggano vita dalla sola ballata, o ancor meno dal *Decameron* (v. Francis James Child, *The English and Scottish popular ballads*, 10 voll., Boston 1882-1898, n. 269). *Brennenberg* gode anche di una versione svedese, «Hertig Fröjdenberg och Fröken Adelin», le cui due melodie superstiti sono state pubblicate con accompagnamento pianistico da Erik Gustaf Geijer e Arvid August Afzelius (*Svenska Folkvisor*, 3 voll., Stockholm 1814-1816, n. 19). Della versione altotedesca non

Frontespizio del 'Canzoniere d'Anversa' del 1544. Malgrado sia stato stampato in almeno 5 edizioni (e probabilmente quella del 1544 è la terza) l'unico esemplare superstite è quello oggi conservato alla © Bibliotheca Augusta di Wolfenbüttel. Il libro fu infatti inserito nell'*Index librorum prohibitorum* perché alcune canzoni raccontavano di monaci licenziosi. Lo stampatore, Jan Roulans, fu lasciato morire in prigione.

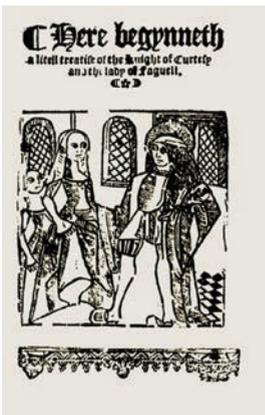


Il f. 188r del Codice Manesse (© Univ. di Heidelberg, Cod. Germ. 848) raffigurante la morte del *Minnesänger* Reinmar von Brennenberg.





The knight of courtesy and the lady of Faguell è un breve adattamento inglese del *Roman* del Castellano, pubblicato a Londra nel 1556 da Wyllyam Copland. Secondo George-Adriain Crapelet, primo editore del *Roman* (1829), i ca 500 versi inglesi furono tratti da una delle due copie manoscritte del poema conservate nella biblioteca di Carlo v il Saggio (1338-1380), entrambe disperse all'inizio del Quattrocento.



L'inizio del Vangelo di Giovanni dall'edizione greca del Nuovo Testamento stampata nella tipografia Estienne (*Tês Kainês Diathêkês hapanta*, Paris 1550, p. 161). Si tratta di un testo chiave perché sancisce l'utilizzo di nuovi caratteri greci detti *Grecs du roi* che Robert Estienne (1503-1559), padre di Henri, aveva chiesto di disegnare a Claude Garamond (1480-1561). In precedenza esistevano quelli disegnati da Francesco Griffo (1450-1518) per Aldo Manuzio, che conservavano le innumerevoli legature del greco corsivo, adottando un numero altissimo di caratteri mobili (punzoni di stampa che gli inglesi chiamavano *founts*, ovvero 'fusi' poiché prodotti da una lega di piombo; da qui il moderno *font* che molti sciaguratamente usano al femminile). Garamond, che già aveva prodotto un carattere romano elegante e leggibile (da cui tutte le varianti dei *font* Garamond oggi utilizzati), con i *Grecs du roi* riduce al minimo le legature senza perdere il fascino della scrittura corsiva, diventando modello di riferimento per il disegno di tutti i successivi caratteri greci.

abbiamo la musica ma il celebre ► *Canzoniere di Anversa* (*Antwerps liedboek*), stampato nel 1544, ora in edizione *on line*, ripropone una variante in olandese (incipit: «Het is gheleden jaer ende dach», cc. 46v-47r), la cui melodia è tradiziona-

le e nota d'altra fonte (v. Martine de Bruin · Johan Oosterman, *Repertorium van het Nederlandse lied tot 1600*, 2 voll., Gent 2001). Recentemente la Camerata Trajectina, gruppo olandese di musica antica, ha inciso brani del *Canzoniere d'Anversa* nel doppio CD *Het Antwerps Liedboek 1544* (2004) fra cui, a voce sola, anche la ballata.

Sulla falsariga dei *Sermones* si colloca un accenno nell'*Apologie pour Hérodote* (Genève 1566, XIX, p. 312-313) del celebre umanista Henri Estienne (1528-1598), membro di una famiglia di eruditi tipografi specializzati in ► testi greci. Estienne difende Erodoto quando racconta storie che i moderni giudicano incredibili, come quella di Arpago obbligato a mangiare il figlio con l'inganno per aver disubbidito al re (*Storie*, 1.107-119). La vicenda, che ricalca con qualche variante il mito di Tieste, è ritenuta vera da Estienne perché un caso simile sarà raccontato secoli dopo da Seneca, appunto nel suo *Tieste*. In tempi più recenti – prosegue l'erudito – anche Gioviano Pontano (1429-1503) aveva ricordato un episodio noto ai suoi avi, per cui il fegato di un uomo fu mangiato dai famigliari del *clan* avverso (*De immanitate*, 1512, f. XXIV dell'ed 1519). Infine, pur senza fare nomi, Estienne rievoca la storia del Castellano come presentata nel *Roman*. Non è possibile dire a quale fonte abbia avuto accesso. Dieci anni prima era apparso a stampa ► *Knight of curtesy* (1556), la versione inglese abbreviata del *Roman*; circolava inoltre una cronaca al riguardo (quella perduta e poi riportata da Fauchet): non è improbabile che Estienne, grande erudito, abbia direttamente letto il poema. Certo è da escludere che la fonte sia Boccaccio, perché il cavaliere non viene ucciso dal marito ma, ferito in battaglia, invia il cuore all'amata. Ciò malgrado un'edizione moderna dell'*Apologie* (1879), spesso ripresa, richiama in nota la novella del *Decameron*.

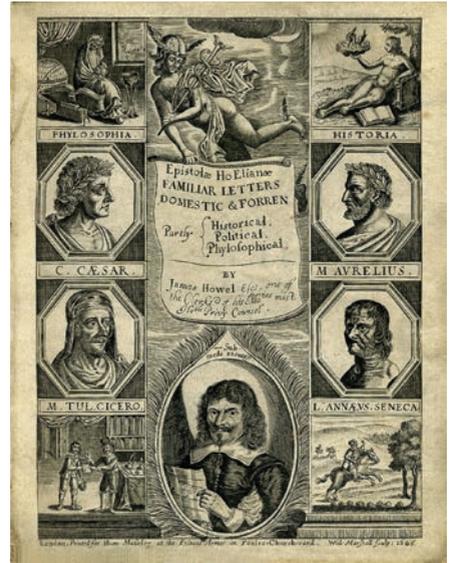
Dalla fine del Cinquecento, sebbene non sia sempre possibile asserirlo con certezza, l'impressione è che chiunque ricordi la storia del 'cuo-

re mangiato' nella forma del *Roman* lo faccia prendendo spunto da Fauchet. Avevo già accennato alla cronaca latina pubblicata da Hémerey (1643), certamente mutuata dal *Recueil*, ma anche quando lo scrittore James Howell (1594-1666), in una lettera del 1635 all'amico e drammaturgo Ben Jonson, gli suggerisce il soggetto per una storia sentita in Francia da un compagno di viaggio, altro non fa che riproporre l'episodio degli amori fra Coucy e Fayel nei termini in cui lo aveva raccontato Fauchet cinquant'anni prima. La lettera sarà pubblicata nell'opera più famosa di Howell, riedita decine di volte: ► *Epistolae Ho-Elinae*, London 1645, VI, p. 34-36 (la datazione, 3 maggio 1635, appare solo nella ristampa del 1650, VI, p. 207-208).

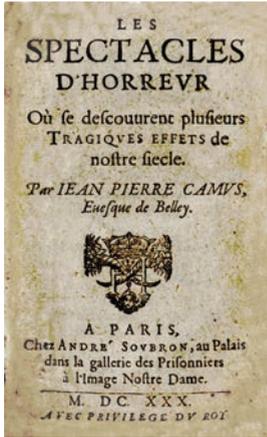
Anche gli episodi di 'cuore mangiato' che rispuntano nella produzione narrativa, se ignorano Boccaccio, si devono a Fauchet. E il caso di *Le cœur mangé*, racconto degli ► *Spectacles d'horreur* (Paris 1630), opera del teologo-predicatore Jean-Perre Camus (1584-1652), «vescovo di Belley», come recita il frontespizio delle novelle. La storia qui proposta è la solita, seppur mutata l'epoca e i nomi (e con l'episodio aggiunto della moglie che si vendica facendo uccidere il marito per poi morire in convento), ma l'intento, almeno quello dichiarato nell'introduzione, è catartico e persino edificante. In realtà sembra soprattutto un alibi di Camus per distrarsi dagli studi teologici con qualche efferatezza sulla falsariga delle *Novelle* di Bandello (1553).

Più aderente alla vicenda di Coucy-Fayel – ma con intervento soprannaturale – è il romanzo *Les esprits, ou Le mary fourbé* (Liège 1686), poi ripubblicato nell'ultimo dei tre volumi delle *Histoires tragiques et galantes* (Rouen 1715). Il testo non meriterebbe quasi menzione se non fosse stato attribuito al moschettiere e scrittore Courtilz de Sandras (v. «Dix-septième siècle», aprile-giugno 1987, pp. 193-202). Courtilz (1644-1712), compagno del conte d'Artagnan, pubblicherà nel 1700, in tre volumi, le imprese dell'amico come ► *Mémoires de M. d'Artagnan*, testo che ispirerà ad Alexandre Dumas *I tre moschettieri* (1844).

LA PRODUZIONE NARRATIVA che muove da Boccaccio si rivela sostanzialmente indipendente da quella del *Roman*. Il caso più significativo è l'ultima novella dei *Comptes amoureux* di Jeanne Flore. Secondo l'edizione critica di Gabriel Perouse (1980) la prima stampa sarebbe apparsa a Lione nel 1537 (ma la copia *on line* è datata 1531, mentre studi più recenti preferiscono il 1542), e Jeanne Flore, su cui non si hanno notizie biografiche, è forse *nom de plume* (v. Magda Campanini in *L'immagine riflessa*, 2000 e 2012). Fra gli elementi d'interesse sono le 4 incisioni che garniscono il racconto, ridisegnate da un'edizione all'altra (v. *infra* ► p.164), capaci di restituire l'immaginario visivo del Medioevo cinquecentesco. Flore è nota per aver saccheggiato Boccaccio, e il finale dei *Comptes* è certamente un adattamento della novella di Guardastagno. Tuttavia Di Maio (*Il cuore mangiato*, pp. 25-28) ha voluto credere che il racconto pescasse anche nella vida di Cabestanh. In effetti il protagonista è chiamato 'Capestain' ed è

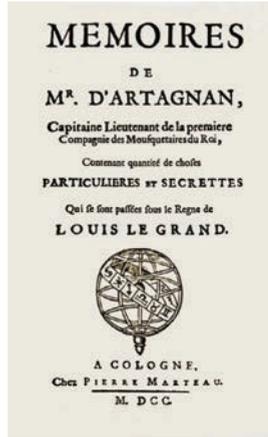


Frontespizio della prima edizione delle *Epistolae Ho-Elinae* (London 1645) di James Howell.



L'opera di Pierre Camus, *Les Spectacles d'horreur* (Paris 1630) dov'è inserito il racconto *Le cœur mangé*.

A fianco, i *Mémoires* di Courtilz, anch'egli sedotto dal cuore mangiato (soggetto per il suo *Les esprits*, 1686), e ispiratore di Dumas.



La sua opera, *Les Mémoires de Courtilz*, è un'opera di successo che, come il suo predecessore, mostra una competenza che non aveva pari in quegli anni.

Nel IV capitolo del *Triumphus Cupidinis*, Petrarca ricorda numerosi autori provenzali fra cui Arnaut Daniel, Peire Vidal, Raimbaut d'Aurenga, Rambaldo di Vaqueiras, Peire d'Alvernhe, Guiraut de Borneilh, Folchetto di Marsiglia, e conclude citando i due trovatori le cui *vidas* rimangono ancor oggi le più suggestive:

Giaufrè Rudel, ch'usò la vela e 'l remo
a cercar la sua morte, e quel Guglielmo
che per cantare ha 'l fior de' suoi di scemo. [vv. 52-54]

Di Jaufre Rudel è rimasto leggendario il suo amore per la Contessa di Tripoli, di cui s'innamorò *de lonh*, 'da lontano' senza mai averla conosciuta; Jaufre per lei si fece pellegrino e, raggiuntala in Terrasanta, morirà fra le sue braccia. Di «Guglielmo» – taciuto il casato – si ricorda che consumò («ha ... scemo») la sua giovinezza («'l fior de' suoi di») per cantare, ovvero per comportarsi da vero trovatore e amare la donna d'un altro: imprudenza che lo condurrà alla morte.

Vellutello, che nei primi anni del Cinquecento andò fino ad Avignone per avere notizie su Laura, ebbe forse accesso a canzonieri provenzali o forse vide quelli alla Vaticana, in ogni caso non ha difficoltà a riconoscere in 'Guglielmo' il trovatore che chiama «Cabestein» (f. c5v) – il nome adottato da Flore – e di cui per primo, dopo secoli, parafrasa interamente la *vida* nella sua forma più estesa.

Se ancora ai primi del Cinquecento si poteva sfruttare la messe bocchescasca per nuovi racconti, l'ininterrotta fortuna del *Decameron* non permetterà un semplice saccheggio dei temi, ma obbligherà sempre a ripensamenti radicali. Il caso più significativo sono le *Nouvelle histoires tant tragiques que comiques* di Verité Habanc (altro nome di cui non si sa nulla) pubblicate a Parigi nel 1585 – l'unica stampa superstite è alla Bibliothèque de l'Arsenale, ma si possono leggere nell'edizione moderna curata da Jean-Claude Arnould e Richard Carr (Genève 1989). La quinta delle otto storie racconta il caso di una donna che sposa l'assassino del suo amante, la prima notte di nozze lo uccide e ne mangia il cuore. Il ribaltamento dei ruoli

Alessandro Vellutello, *Le volgari opere del Petrarca*, Venezia: fratelli da Sabbio, 1525.



Lyon 1542 (?)



Paris 1543



Le quattro silografie che accompagnano il settimo racconto nelle due edizioni dei *Comptes amoureux* di Jeanne Flore (Lyon 1542, Paris 1543). La mancanza di protezioni permetteva a un altro editore di ristampare un libro di successo, ma le immagini, pur copiate, dovevano essere reincise.

Le didascalie:

1. *Comment la duchesse de Rossillon fut amoureuse de Guillien de Campestain.* Come la duchessa di Rossiglione amareggiava con Guglielmo di Cabestanh.

2. *Raymon de Castel se courrouce à sa femme pource qu'elle ayme aultre que soy, la menassant s'en venger.*

Raimondo del Castello s'arrabbia con sua moglie perché lei ama un altro e minaccia di vendicarsi.

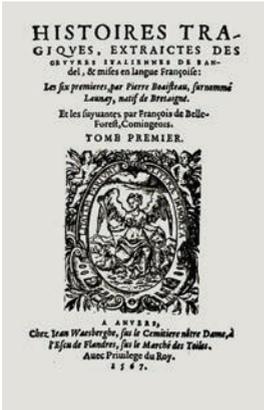
3. *Comment le pauvre Guillien fut mis à mort cruelle par le duc de Rossillon et ses gens.* Come il povero Guglielmo fu crudelmente ucciso dal duca di Rossiglione e i suoi uomini.

4. *Comment la duchesse fut marrye d'avoir mengé le cœur de son amy Guillien.* Come la duchessa fu addolorata d'aver mangiato il cuore del suo amato Guglielmo.

rende apparentemente difficile individuare il modello, ma il gusto per il tragico di Habanc, condiviso da molti in quegli anni e alimentato dalle guerre di religione del secondo Cinquecento francese, trova nutrimento nelle *Novelle* di Bandello (tradotte, non a caso, come ► *Histoires tragiques*) che preferibilmente trascina con sé Boccaccio. Del resto l'ambientazione italiana e la scarsa diffusione di Fauchet (pubblicato solo quattro anni prima) rende improbabile un rapporto con il *Roman* del Castellano.

UN ULTERIORE SCAMBIO delle parti si registra un secolo dopo ma il contesto culturale è profondamente cambiato: l'autrice è una donna in carne e ossa; la sua vicenda biografica si confonde con le storie che ama raccontare; e il suo nome sancisce l'inizio della favola moderna, seppur nata come 'letteratura femminile'.

Cardiofagi
settecenteschi



La prima traduzione francese delle *Novelle* di Banello fu pubblicata nel 1558 con i seguirono svariate edizioni continuamente incrementate di nuove novelle che vennero a costituire un corpus di sette tomi. Il frontespizio riproduce una ristampa (1567) del primo tomo.

Il primo dei due volumi dei *Mémoires de la cour d'Espagne* di M^{me} d'Aulnoy apparso anonimi a Parigi nel 1690.



► Marie-Catherine d'Aulnoy (1650-1705) per imposizione paterna sposò giovanissima François de Lamotte (1606-1681), membro della corte reale. Lei sedici anni, lui sessanta. Dapprincipio la giovane riuscì a distrarsi con i migliori giovanotti di Parigi, poi ne convinse due ad accusare ingiustamente il marito di tradimento alla corona: la pena capitale destinata al colpevole l'avrebbe resa libera (ma non è chiaro da chi dei due volesse farsi impalmare). Scoperta la calunnia, i due furono decapitati e la giovane fuggì all'estero. Dopo aver vissuto in Spagna una decina d'anni, dimenticato il passato, tornò a Parigi nel 1685 graziata da Luigi XIV; qui tenne salotto letterario, evitò di risposarsi ma non trascurò di essere d'esempio: la sua migliore amica sarà decapitata per aver avvelenato il marito.

La sua pubblicazione più importante sono i 4 volumi di *Racconti di fate* del 1698 che uscirono qualche mese dopo i *Racconti di Mamma Oca* di Perrault (quelli per intenderci di *Cappuccetto Rosso*, *La bella addormentata*, *Il gatto con gli stivali*...) e lanciarono la moda della fiaba fantastica. Madame d'Aulnoy e Perrault, quali genitori del genere, tenderanno a confondersi. La traduzione italiana di Collodi, apparsa nel 1876 come *Racconti delle fate* (ma *Racconti di Mamma Oca* dal 1979), metterà insieme entrambi gli autori. Ravel nella suite per pianoforte a quattro mani *Ma Mère l'Oye* trarrà il terzo brano, *Laideronnette impératrice des pagodes*, dall'omonima fiaba di Madame d'Aulnoy.

L'esordio letterario della fedifraga proto-omicida si ha però con i due volumi dei ► *Mémoires de la cour d'Espagne* (Paris 1690) in cui racconta, in forma molto romanzata, il suo soggiorno spagnolo. Qui Madame ricorda un grande di Spagna, il marchese d'Astorga, *alias* Antonio Pedro Sancho



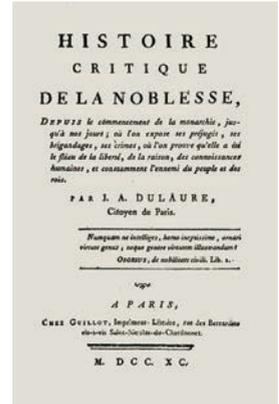
Il ritratto di Marie-Catherine Le Jumel de Barneville, vedova del conte François de Lamotte d'Aulnoy, fu realizzato negli anni Novanta dall'amica pittrice Élisabeth-Sophie Chéron (1648-1711), anch'essa scrittrice. Le due donne furono inumate vicine nella cripta della sontuosa chiesa di Saint-Sulpice (la cui meridiana fu resa celebre dal romanzo di Dan Brown). Da tempo però entrambe le tombe sono scomparse, come introvabile è il dipinto di Chéron di cui rimane solo l'incisione di Pierre-François Basan (1723-1797) in «Portraits des personnages illustres de l'un et l'autre sexe» distribuita da Michel Odièvre (1687-1756) fra il 1735 e il 1745.

Dávila y Osorio (1615-1689), che fu vicerè di Napoli dal 1672 al 1675, e gli attribuisce un episodio che sa di variazione sul tema del ‘cuore mangiato’: questa volta il carnefice è la moglie, assassina della giovane amante del marito e cuoca d’interiora. Nel breve accenno all’episodio (I, pp. 202-204) la d’Aulnoy reintroduce l’esibizione, a pranzo concluso, della testa mozzata della fanciulla, informandoci inoltre che la moglie impazzì e fu rinchiusa in convento. I dati storici potrebbero coincidere: d’Aulnoy parla del marchese da morto (e in effetti lo era da un anno) e riferisce l’episodio quando lui aveva 68 anni, ovvero nel 1683, anno in cui entrambi erano in Spagna. Ma non trovo appigli per ipotizzare che un simile tremendo delitto sia effettivamente avvenuto. In ogni caso l’esibizione della testa del cadavere, apparentemente tratta dalla *vida* di Cabestanh (ormai nota ai commentatori di Petrarca) più probabilmente deriva dal mito di Tereo (peraltro all’origine della *vida*) che vedeva anch’esso una moglie vendicatasi del marito. Il ritirarsi in convento prende invece spunto dal *Cœur mangé* di Camus (1630) di cui ho accennato.

Come dicevo, Boccaccio è ormai troppo noto per essere recuperato senza opportuni accorgimenti. La soluzione che adotta Tommaso Giuseppe Farsetti (1710-1792), erudito e bibliofilo veneziano, è quella di produrre un falso. Sopravvivono oggi tre copie della tragedia in prosa *Sormonda*, pubblicata, a detta del frontespizio, dal celebre stampatore veneziano Domenico Farri nel 1569 e opera dell’altrimenti sconosciuto Bartolomeo Tanni. In realtà quella stessa tragedia ricompare identica alle pp. 143-206 delle *Opere volgari* di Farsetti (Venezia 1764), come registra Paolo Preto nel *Dizionario biografico degli italiani* (1995). Dal momento che la scrittura è settecentesca e così il tono tipografico, non è chiaro se la stampa del «1569» sia un abile falso (stampato a che pro?) o una curiosa ‘confezione’ approntata per gli amici; certo, è quantomeno curioso che *Edit16*, il catalogo in rete per il censimento delle Cinquecentine, la registri senza alcun accenno della sua inautenticità.

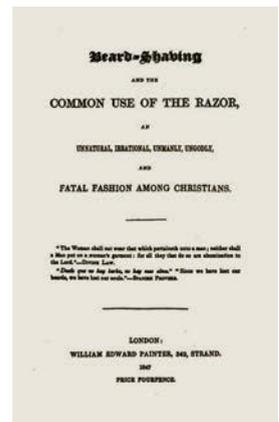
A PARTIRE DAL SETTECENTO, o meglio dagli *Anecdotes* di Lussan (1733), l’unico ‘cuore mangiato’ che prenderà piede è la versione ‘melodrammatica’ in cui l’eroina muta il nome da Fayel in Vergy, opzione che tende a dimenticare Boccaccio. Una delle rare eccezioni al nuovo corso è però il lavoro erudito di un curioso personaggio che sposò con convinzione la causa della Rivoluzione Francese, ► Jacques-Antoine Dulaure (1755-1835).

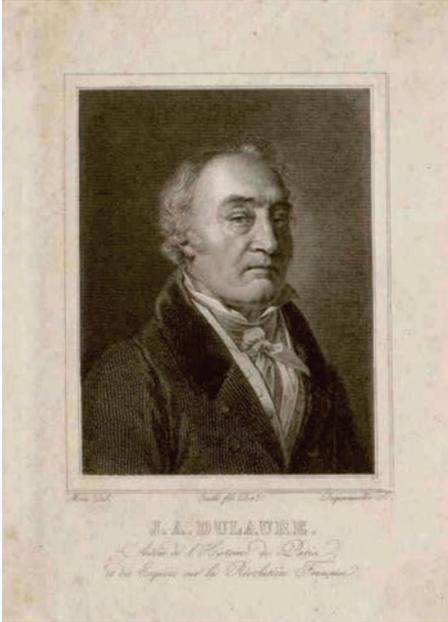
Dulaure, giunto a Parigi a 24 anni per lavorare come assistente architetto, mostra già la sua disposizione antimonarchica nelle guide artistiche della città che pubblica per vivere. Inventa il pantografo, con plauso solenne dell’Accademia delle Scienze, e si fa notare nel 1786 con la sua *Pogonologie, ou histoire philosophique de la barbe*, lavoro curioso che legge nell’artificiosità del taglio della barba la disposizione parassitaria dell’aristocrazia. Del resto la moda della virilità esibita – che fa il paio con la fine dei castrati e il trionfo dei tenori all’opera – sarà prerogativa tipicamente rivoluzionaria; ad Ottocento inoltrato, il predicatore William Henry Henslowe non esiterà a pubblicare il volume ► *Beard shaving* (London 1847), ovvero «Radersi e il comune uso del rasoio: moda cristiana innaturale, irrazionale, inumana, contraria a Dio e sciagurata».



Sopra, l'*Histoire critique de la noblesse* (Paris 1790) di Jacques-Antoine Dulaure. A fianco, un'incisione del primo Ottocento con il ritratto di «J. A. Dulaure. Auteur de l'*Histoire de Paris et des Esquisses sur la Révolution Française*».

Sincretismi rivoluzionari





Scoppiata la Rivoluzione, Dulaure contribuisce alla propaganda; nel 1791 fonda il giornale «Le thermomètre du jour» e diventa deputato della Convenzione Nazionale, l'assemblea legislativa rivoluzionaria. L'anno prima aveva pubblicato due importanti lavori contro l'aristocrazia. Un testo storico (*Histoire critique de la noblesse*) e un altro più simile a un registro di prescrizione: *Liste des noms des ci-devant nobles*, il cui titolo completo suona: «Elenco dei nomi dei nobili d'un tempo, di sangue, legulei, prelati, finanzieri, faccendieri e di tutti gli aspiranti alla condizione di nobile, ovvero di truffatore intrigante, con annotazioni sulla loro famiglia».

Quando nel '93 Robespierre attuò la politica del Terrore, Dulaure vi si oppose e fu obbligato a riparare in Svizzera. Tornerà a Parigi l'anno successivo (Robespierre nel frattempo era stato ghigliottinato) e nel 1799, dopo il colpo di stato di Napoleone, lascerà la vita politica per dedicarsi interamente alla ricerca storica. Nel 1804 fonda l'Accademia Celtica, oggi Società degli Antiquari di Francia con sede al Louvre e, in risposta al *Genio del cristianesimo*

(1802) – opera che Chateaubriand scrive in esilio contro gli attacchi degli illuministi alla religione – Dulaure stampa alcuni scritti fra cui spicca *Des divinités génératrices, ou Du culte du Phallus chez les anciens et les modernes* (Paris 1805), in cui il cristianesimo è descritto come *summa* di pregiudizi pagani. Ma il suo lavoro più importante vedrà la luce nel 1822: *Histoire civile, physique et morale de Paris*, dove in 7 volumi Dulaure esprime tutto il suo pensiero radicalmente anticlericale e la sua ostilità verso l'aristocrazia.

L'episodio del 'cuore mangiato' è raccontato da Dulaure nel III capitolo dell'► *Histoire critique de la noblesse* (1790, pp. 55-56), intitolato «I nobili nell'XI e XII secolo; scarsamente fedeli ai loro giuramenti; crimini atroci cui molti si sono abbandonati». Il primo elemento curioso è che non v'è traccia della commistione con Vergy, anzi il racconto è fedelissimo al *Roman*: Dulaure non ignorava – come avrebbe potuto? – il soggetto che dilagava sulle scene d'Europa, ma preferisce rifarsi alle fonti più antiche. Il secondo aspetto anomalo è che si citano gli studi di Belloy a conferma della storicità della vicenda. Il terzo elemento eccentrico è la menzione, quale vicenda affatto simile, della *vida* di Cabestanh, ma non della versione di Boccaccio. Appare evidente che Dulaure, per sostenere la sua tesi, ha bisogno di *exempla* attendibili e tace pertanto il *côté* romanzesco per enfatizzare quello storico (cadendo nel paradosso di usare gli studi di un drammaturgo come Belloy).

S'è detto che il Marchese de Sade abbia conosciuto da Dulaure l'episodio cardiofagico fatto patire alla povera Heloïse in ► *Nouvelle Justine* (1797, III, pp. 8-13, cap. XII). In realtà la totale mancanza di riferimenti alla tradizione canonica del 'cuore mangiato' (assenti il marito e la vendetta) non offre appigli ad alcuna ipotesi. Dulaure fu uno dei suoi accusatori più feroci e in tal caso dovremmo ammettere un insolito rapporto di relazione. Va detto che all'inizio fu la monarchia a perseguire e imprigionare Sade; e

William Henry Henslowe, oltre ad aver pubblicato *Beard shaving and the common use of the razor: an unnatural, irrational, unmanly, ungodly and fatal fashion among christians* (London 1847), sette anni prima aveva dato alle stampe un altro curioso testo *The Phonarthron, or Natural system of the sounds of speech ... also, the Phonarithmon, and the Phonodion* (London 1840) dove venivano proposti insoliti sistemi per la scrittura fonetica e un improbabile nuovo metodo per solfeggiare i dodici gradi della scala.

Lo strupro di Heloïse sul cadavere del fidanzato (il cui cuore le sarà dato da mordere) è qui ripreso (particolare) da una delle cento incisioni erotiche che ornano la prima edizione, in dieci tomi, della *Nouvelle Justine*, pubblicata senza note tipografiche e con falsa localizzazione «en Hollande».



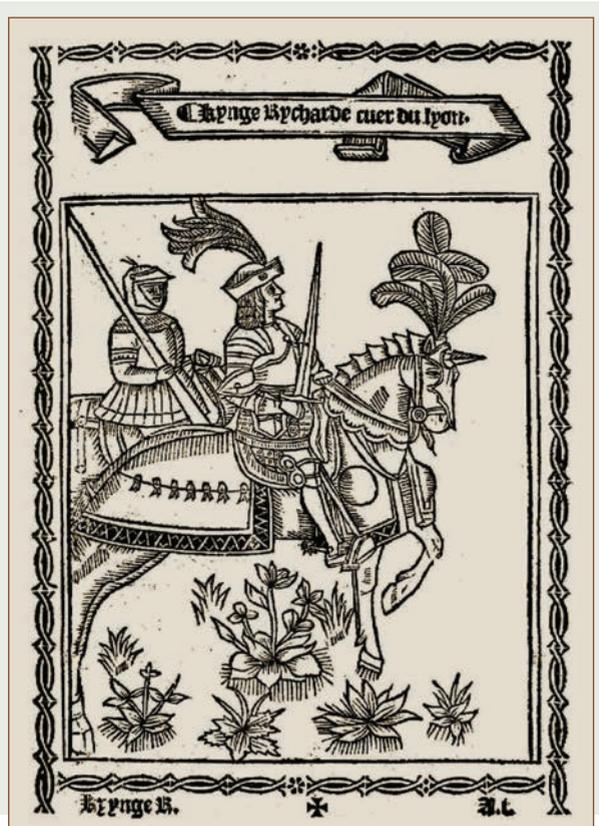
durante gli anni della Rivoluzione il suo arresto coinciderà con i mesi del Terrore, quelli condannati da Dulaure. I due scrittori sembrano avere nemici comuni, e l'ateismo di Sade non è poi così distante dal disincantato anticattolicesimo dell'erudito. Ma giudicare oggi è impossibile, perché Sade è diventato un intoccabile e Dulaure un noioso nessuno.

La più insolita trasformazione del mito del 'cuore mangiato' non rimanda però al marchese de Sade, ma è quella che vuole coinvolto Riccardo Cuor di Leone in persona, proprio nei giorni della sua prigionia austriaca, quella in cui dovrebbe incontrare l'amico Blondel. L'episodio lo si racconta ancor oggi ai bambini inglesi e ricompare occasionalmente nelle moderne sillogi di fiabe medievali. La storiella è dilettevole: Riccardo uccide un leone a mani nude infilandogli il braccio in gola e, afferrato il cuore della bestia, glielo strappa via per poi mangiarselo ancora caldo e pulsante. Da qui il nome di Riccardo Cuor di Leone.

Se ne attribuisce l'origine a un poema trecentesco in *middle English* intitolato *Re Riccardo Cuor di Leone*, ovvero, secondo la prima stampa, ► *Kynge Rycharde Cuer du Lyon* (1509). Forse la stesura originale potrebbe essere precedente al Trecento: l'uso di alcune parole francesi suggerisce che il poema sia un adattamento da un testo più antico in *oïl*, purtroppo perduto.

Giusto per chi patisse occasionale amnesia, con *middle English* si identifica l'inglese usato fra l'invasione normanna (prima si parla di *old English*) e Shakespeare (*modern English*). Quando Guglielmo il Conquistatore occupò l'Inghilterra (1066) portò sull'isola la sua lingua, il franco-normanno (una variante del

Cuor (mangiato)
di Leone



Karl Brunner, *Der mittlenglische Versroman über Richard Löwenherz - Kritische Ausgabe nach allen Handschriften mit Einleitung, Anmerkungen und deutscher Übersetzung*, Wien · Leipzig: Wilhelm Braumüller, 1913 (Wiener Beiträge zur englischen Philologie, 42). Edizione critica del *Kynge Rycharde* sulla base di tutti i manoscritti supertiti.

francese d'*oïl*), che venne adottata ufficialmente dalla classe dirigente e assunse col tempo prerogative autoctone (il cosiddetto anglo-normanno). L'inglese di origine sassone, e l'anglo-normanno di derivazione romanza, convissero per lungo tempo finché il primo assorbì il secondo, generando l'inglese moderno. Molte parole inglesi legate all'amministrazione sono per questo motivo più probabilmente intermedie dal francese, piuttosto che derivare direttamente dalle influenze latine sull'*old English*.

Il poema esiste in due diverse versioni. L'unica ► edizione critica, a cura di Karl Brunner (1913), individua 7 manoscritti (non tutti completi) e una stampa (ripubblicata più volte). Brunner nomina i codici con la prima lettera del luogo di conservazione e, per la stampa, usa la W del tipografo Wynkyn de Worde, il primo importante stampatore inglese, celebre per aver introdotto il carattere corsivo in Inghilterra. Come mostra lo schema a p. 171, dall'originale (ipotetico) fu ricavata una prima versione in *middle English* (α) che produsse una redazione successiva con alcune varianti (β).

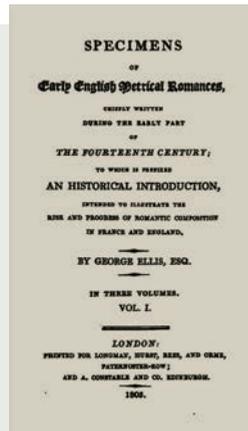
L'episodio con il leone si lega alla prigionia di re Riccardo che, negli oltre settemila versi del poema (quasi interamente dedicati alle sue imprese nella Terza Crociata), compare insolitamente nella sezione introduttiva del poema (vv. 1-1420), dove si racconta della giovinezza del re segnata da una capatina preliminare in Terrasanta, necessaria soltanto a farsi imprigionare sulla via di ritorno:

Fortuna di *Kynge Rycharde*

Il primo a ricordare *Kynge Rycharde*, dopo decenni di oblio è Thomas Percy (1729-1811), figura chiave per il recupero della tradizione lirica inglese (ne dirò meglio più avanti, pp. 290-297). Nei *Reliques of ancient English poetry* Percy, preso dall'entusiasmo per l'antico poema, riproduce versi su versi proprio dell'episodio del carcere, ma d'improvviso sceglie di fermarsi di fronte alla variante britannica del 'cuore mangiato' che coinvolge il più amato dei sovrani inglesi:

Quanto segue è poco opportuno, pertanto non proporrò altro del poema. [III, p. xii]

Bisognerà lasciar passare la Rivoluzione Francese per avere almeno una sintesi di *Kynge Rychard*, quella proposta sul secondo dei tre volumi di ► George Ellis, *Specimens of early English metrical romances* (London 1805, pp. 171-279). Il testo, che riassume la versione sulla base della tradizione α (v. p. 171) si dilunga sull'episodio del pasto, riportandone anche i versi, e smussando le difficoltà del *middle English*. L'anno dopo (1806) gli *Specimens* saranno entusiasticamente recensiti da Walter Scott sull'«*Edinburgh Review*» (testo ristampato nel vol. xvii, 1835, pp. 16-54, dei suoi postumi *Miscellaneous prose works*). Scott accenna all'episodio del 'cuore mangiato' in meno di una riga, giudicandolo evidentemente pura fantasia ma si sofferma con ampia messe di citazioni sull'altro pasto, persino



Primo volume di George Ellis, *Specimens of early English metrical romances* (3 voll., London 1805), la prima silloge di poemi che suscitò grande interesse in Walter Scott. Nella pagina a fianco il frontespizio dell'*editio princeps* di *Kynge Rycharde* *Cuer du Lyon* (London 1509 e 1528). Non rintracciata la stampa del 1569 per cui Thomas Purfoote chiese licenza di stampa.

più imbarazzante, raccontato in *Kynge Rycharde*. Riccardo in Terrasanta desideroso di mangiare carne di maiale, cibo proibito in quelle terre, si vede servito a sua insaputa un giovane saraceno grassottello, adeguatamente scorticato, cucinato e farcito. Ovviamente il re, che sappiamo non troppo schizzinoso in questioni di palato, apprezza compiaciuto il banchetto. Il testo integrale del poema sarà pubblicato di lì a poco da Henry Weber (*Metrical romances*, 3 voll., 1810) ma si dovrà aspettare oltre un secolo per avere l'edizione critica di Brunner (1913), e altri cinquant'anni per una versione in inglese moderno a cura di Bradford Broughton (1966). Poi di nuovo il silenzio.

episodi del primo quinto del poema (vv. 1-1420)	redazione α	redazione β
Gioinezza di Riccardo	1-240 [240 vv.]	omesso
Incoronato re / preparativi e torneo a Salisbury	241-612 [372 vv.]	poche modifiche
Pellegrinaggio in Terrasanta e poi ritorno in padria	613-652 [40 vv.]	identico
Arresto in Germania e prigionia	653-1234 [582 vv.]	poche modifiche
Rientro in Inghilterra / preparativi per la crociata	1235-1420 [186 vv.]	molto accorciato

Come da schema, le differenze fra α e β si notano anche nell'episodio del leone ucciso da Riccardo. Nel viaggio per tornare in Inghilterra Riccardo in incognito con alcuni suoi uomini, fermatosi in una taverna, caccia via un menestrello che, essendo inglese, lo riconosce e lo denuncia quale straniero alle autorità. Il sovrano locale crede Riccardo una spia e lo incarcererà. Il figlio, per atto di spavalderia, sfida il re a un combattimento di pugilato in cui perderà la vita. Il padre a quel punto lo vuole morto e introduce un leone nella sua gabbia perché sembri un incidente (i leoni, si sa, sono di casa nei castelli tedeschi...). Margery, l'altra sua figlia, nel frattempo s'era

Riccardo uccide il leone (da *Kyng Rycharde*)

Tradizione α

Pe keuercheues he took on honde,
 abouten hys arme he hem wonde.
 He þou3te in þat ylke wyle
 to sloo þe lyoun wiþ sum gyle, ¹⁰⁷⁰
 and seyngle in a kertil he stood,
 abood the lyon fers and wood.
 Wiþ þat com þe iaylere
 and opere twoo wiþ hym in ffere,
 and þe lyoun hem among, ¹⁰⁷⁵
 his pawes were bope scharp and long.
 The chambre dore they hafe vndo,
 and the lyon lete hym to.
 Rychard cryed: "Help, Ihesu!"
 þe lyoun made a gret venu, ¹⁰⁸⁰
 and wolde haue hym al torent;
 kyng Rychard þenne besyde he glent,
 vpon þe brest þe lyoun he spurnyd,

þat al aboute þe lyoun turnyd.
 Pe lyoun was hungry and megre, ¹⁰⁸⁵
 and bette hys tayl, ffor to be egre,
 ffaste aboute, on þe wowes;
 abrod he spredde alle hys powes,
 and cryed lowde, and gapyd wyde.
 Kyng Rychard bepou3te hym þat tyde
 what hym was best, and to hym sterte,
 in at hys prote hys arme he gerte,
 rente out þe herte wiþ hys hand,
 lungges, and lyvere, and al þat he fand.
 Pe lyoun fel ded to þe grounde, ¹⁰⁹⁵
 Rychard hadde neyper wemme ne
 [wounde.
 He knelyd down in þat place,
 and thankyd Jhesu off hys grace,
 þat hym kepte fro schame and harme.
 He took þe herte, al so warme, ¹¹⁰⁰

and brou3te it into þe halle,
 before þe kyng and hys men alle.
 Pe kyng at meete sat on des,
 wiþ dukes and erles, prowde in pres.
 Pe saler on þe table stood, ¹¹⁰⁵
 Rychard prest out al þe blood,
 and wette þe herte in þe salt,
 þe kyng and alle hys men behalt,
 wiþouten bred þe herte he eet.
 Pe kyng wonderydm and sayde skeet:
 «Iwis, as j vndyrstonde can,
 þis is a deuyl and no man,
 þat has my stronge lyoun slawe,
 þe herte out of hys body drawe,
 and has it eeten wiþ good wylle! ¹¹¹⁵
 He may be callyd, be ry3t skylle,
 kyng jerystenyd off most renoun,
 stronge Rychard Coer de Lyoun!»

Tradizione β [parte corrispondente]

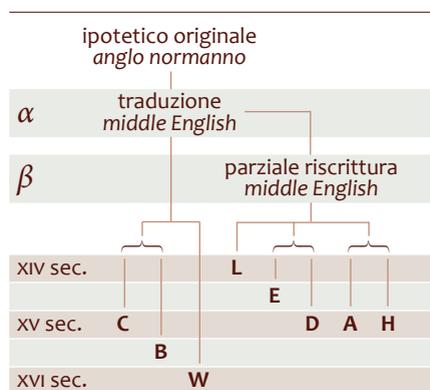
Ric·harde· the kerchynes toke on honde
 and aboute his arme wonde,
 vnder his slyue, harde and faste;
 jn hert was he noughte agaste.
 Ric·harde· thought in that wyle ⁵
 to sle the lyon wiþ his gyle.
 The sharpe knuf forgate he nought,
 of grounde style hit was jwrought;
 and sengyl jn his ketyll stode,
 abode the lyon fers and wode. ¹⁰
 With that come the gayler,
 and the knyghtes all j feer,

and lad the lyon hem amonge,
 wiþ pawys bothe sharpe and strong.
 The chambre dore they hadde undo, ¹⁵
 and the lyon they ladde him too.
 When the lyon sey him skete,
 he ramped on with his fete,
 he yoned wynde and ganne to rage,
 as wilde best that was sauage. ²⁰
 And kyng Ric·harde· also sket
 in the lyones throte his arme he shete.
 All in kerchese his arme was wounde,
 the lyon he strangeled in that stonde,
 With his pawys his kyrtell he roff; ²⁵

wiþ þat þe lyon to the erthe he droff.
 Ric·harde· wiþ that knyf so smert,
 he smot the lyon to þe hert
 out of his kerchefs his harme he drogh,
 and at that game Ric·harde· lough, ³⁰
 and the kercheffes stille he lette:
 thusthe lyon his make mette.
 He opened him atte brest·bone,
 and take his hert onte anone;
 and thonked God omnipotent ³⁵
 of the grace he hadde hem sent.
 And of this dede of gret renoune
 cleped he was Quere de Lyon.

innamorata del prigioniero (dei suoi sentimenti per il fratello morto nulla si dice) e rivela a Riccardo le intenzioni del padre e gli propone di fuggire. Il re rifiuta e le chiede 40 fazzoletti con i quali, proteggendosi il braccio riuscirà ad affrontare ed uccidere la belva nei modi garbati di cui ho detto. Il pasto del cuore si consuma di fronte al padre di Margery e ai suoi uomini che, a quel punto, creduto Riccardo un demonio, accetterà di liberarlo dietro compenso.

Nella versione β si dice esplicitamente che il carceriere di Riccardo è il re di Germania (in α è un generico re); si aggiunge poi che Riccardo, oltre ai 40 fazzoletti si fa dare anche un coltello con cui più credibilmente uccide il leone; e viene omesso il pasto crudo in pubblico (e ovviamente i commenti sull'essere Riccardo un demonio). Tutte le modifiche vanno nella direzione di accentuare il realismo della vicenda e appaiono coerenti alla successione cronologica proposta da Brunner. Il riferimento alla Germania – Ric-



Tradizione α

Prese i fazzoletti in mano
e se li avvolse attorno al braccio.
Pensò proprio in quell'istante
di uccidere il leone con l'inganno. ¹⁰⁷⁰
Stava solo vestito di un mantello
in attesa del leone feroce e rabbioso.
Nel mentre arrivò il carceriere
e altri due insieme a lui,
e il leone tra loro, ¹⁰⁷⁵
con artigli affilati e lunghi.
Spalancarono la porta della stanza,
e vi fecero entrare il leone.
Riccardo invocò «Gesù, aiutami!»
il leone sferrò un violento attacco ¹⁰⁸⁰
che lo avrebbe fatto a pezzi;
allora re Riccardo balzò subito di lato,
colpì il leone al torace con un calcio,

che lo ribaltò completamente.
Il leone era famelico ed emaciato, ¹⁰⁸⁵
e per sfogare la furia sferzava la coda
in tutte le direzioni, contro le pareti;
stirò le zampe | e gemette
intensamente, spalancando le fauci.
Re Riccardo pensò allora ¹⁰⁹⁰
a cosa fare, saltò verso il leone,
affondò il braccio nella sua gola,
con la mano gli strappò il cuore,
i polmoni, il fegato, e tutto ciò che trovava.
Il leone cadde morto a terra, ¹⁰⁹⁵
Riccardo non aveva né ferite né lesioni.
Si inginocchiò in quel punto,
e ringraziò Gesù per la grazia ricevuta,
che lo aveva salvato dalla vergogna e
[dalla sofferenza].
Prese il cuore, ancora così caldo, ¹¹⁰⁰

e lo portò nella sala [del banchetto],
al cospetto del re e di tutti i suoi uomini.
Il re sedeva a tavola al posto d'onore,
con duchi e conti, nobilmente schierati.
La saliera era in tavola, ¹¹⁰⁵
Riccardo strizzò il sangue,
e immerse il cuore nel sale,
sotto lo sguardo del re e dei suoi uomini,
mangiò il cuore senza pane.
Il re attonito subito disse: ¹¹¹⁰
«Certo, come ben intendo,
chi ha ucciso il mio possente leone
è un demonio e non un uomo.
Egli ha strappato il cuore dal corpo,
e l'ha mangiato di gusto! ¹¹¹⁵
Dovrà essere chiamato, a buon diritto,
questo re Cristiano di gran fama,
Riccardo Cuor di Leone!»

Tradizione β

Riccardo prese i fazzoletti in mano
e se li avvolse intorno al braccio,
sotto la manica, ben stretti;
in cuor suo non aveva paura.
Riccardo pensò in quell'istante ⁵
di uccidere il leone con l'inganno.
Non dimenticò la lama tagliente,
che era fatta di acciaio temprato.
Riccardo stava solo nel suo mantello,
in attesa del leone feroce e rabbioso. ¹⁰
Nel mentre arrivò il carceriere,
e i cavalieri tutti insieme,

e tra loro conducevano il leone,
dagli artigli affilati e possenti.
Spalancarono la porta della stanza, ¹⁵
e vi condussero il leone.
Non appena il leone lo vide,
si impennò sulle zampe,
spalancò le fauci e ruggì,
come una bestia selvaggia e feroce. ²⁰
Subito re Riccardo
spinse il braccio avvolto dai fazzoletti
verso la gola del leone.
All'istante strangolò il leone,
e lo fece cadere a terra, ²⁵ | mentre il

leone con le zampe lacerò il mantello.
Riccardo con quella lama così affilata,
traffisse il leone al cuore;
liberò il braccio dai fazzoletti,
li lasciò andare ³⁰
e rise dell'avventura: | così il leone
aveva incontrato un suo pari.
Gli aprì il torace,
e in un colpo ne estrasse il cuore,
ringraziando Dio onnipotente ³⁵
della grazia che gli aveva concesso.
E per questa impresa gloriosa
egli fu chiamato Cuor di Leone.

cardo fu effettivamente incarcerato in terra tedesca – è un tentativo di far aderire il racconto alla realtà. Similmente la presenza del coltello sembra voler indugiare meno sul ‘soprannaturale’ dell’abbattimento del leone, e l’eliminazione del banchetto trascura un particolare orribile e non edificante per il re d’Inghilterra. L’aggiunta del coltello in β è però introdotta in modo così maldestro (interrotta la successione di rime bacciate) da rendere evidente la sua azione a posteriori:

<p><i>Keuercheues he askyd off sylk, ffourty, whyte as ony mylk:</i></p> <p>“<i>To þe prisoun þou þem bryng, and a scharpe Irishh knyfe, as thow wolde saf my lyf, a lytly before þe euenyng.</i>”</p>	<p>Chiese fazzoletti di seta, quaranta, bianchi come il latte.</p> <p>«Portali nella cella con un affilato coltello irlandese se vuoi salvarmi la vita, appena prima che venga sera».</p>	<p>L’aggiunta a posteriori del distico del coltello (rettangolo) interrompe la regolare successione di rime bacciate.</p>
--	---	---

Il significato di *ffourty* (quaranta) è oscuro, probabilmente intende semplicemente ‘molti’, tant’è che il cod. D lo sostituisce con *a doseyn* (‘una dozzina’) e il cod. B con *þat was als* (‘che siano anche’).

Dei due codici più antichi (L ed E) si conservano solo frammenti che tacciono del leone. Pertanto l’episodio di Riccardo che uccide l’animale, così come proposto in *Kynge Rycharde* è noto esclusivamente per testimonianze quattrocentesche o posteriori. L’osservazione non è marginale perché l’unica altra testimonianza trecentesca di questa storia è diversa, e induce a supporre che non sia il poema ad averla alimentata ma un racconto precedente, su cui il poema ha romanizzato.

L’episodio è raccontato da Henry Knighton, un cronista del XIV secolo, canonico a Leicester (vicino al confine scozzese), cui si deve la ► *Compilatio de eventibus Anglie*, in quattro libri interrotti all’anno 1366 (anonimo un quinto di proseguimento). Solo gli episodi del quarto libro offrono testimonianze dirette. La circostanza di Riccardo e il leone, correttamente inserita al rientro della Terza Crociata, fu evidentemente tratta da cronache precedenti diverse da *Kynge Rycharde*, cronache di cui oggi non si sa nulla. Rispetto al poema, qui manca del tutto la figura di Margery; Knighton sa che Riccardo fu imprigionato dall’imperatore; i 40 fazzoletti sono sostituiti dal suo mantello; e il pasto del cuore avviene apparentemente senza testimoni.

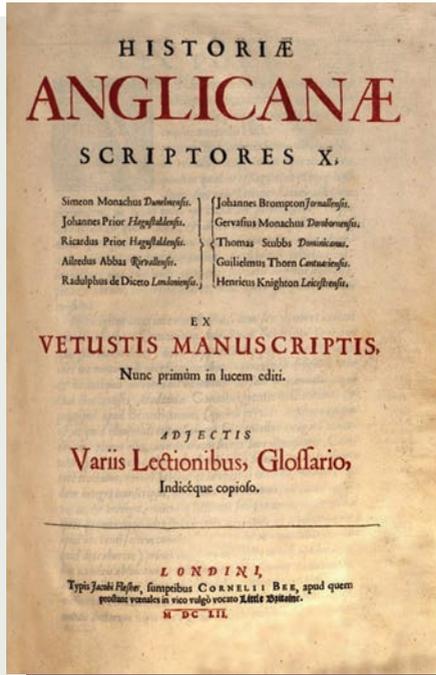
È Knighton che lega l’episodio al soprannome del re (in realtà è legato al suo coraggio in battaglia) e sebbene il cronista non sembri dubitare dell’attendibilità della storia è probabile che il racconto sorga proprio per giustificare il nome con cui era generalmente noto re Riccardo, e insieme mostrare l’eccezionalità fisica e spirituale dell’eroe: si tratta di un ‘aggiornamento’ dell’episodio biblico in cui Sansone uccide a mani nude un leone squarciandogli la bocca (*Giudici* XIV,5). Quello stesso episodio era la rilettura cristiana della prima fatica di Ercole contro il leone di Nemea: anche qui la belva è uccisa a mani nude, ma per strangolamento. L’essere rinchiuso per ingiusta punizione in cella con un leone destinato a divorare re Riccardo trae invece probabilmente spunto dal celebre episodio di ‘Daniele nella gabbia dei leoni’ (*Daniele*, VI e XIV), in cui i leoni per volere divino non mangiano il prigioniero. Il racconto era molto noto in epoca

In alto, Ercole strangola il leone di Nemea (prima fatica), particolare di un dipinto vascolare del VI sec. a.C. conservato allo © Staatliche Antikensammlungen di Monaco di Baviera. Sotto, l’episodio nel dipinto di Pieter Paul Rubens (1639) conservato al © Museo nazionale d’arte di Bucarest. A fianco, un un capitello (XI sec.) della basilica di Vézelay, in Borgogna, luogo in cui si pianificò il pellegrinaggio della Terza Crociata: qui Sansone uccide il leone squarciandogli le fauci. A destra, il soggetto riprodotto in una silografia di Albrecht Dürer (1496).

L’episodio biblico di Daniele nella fossa dei leoni (*Libro di Daniele*) in un bassorilievo del XIII sec. (Cattedrale di Oristano) e nel celebre dipinto di Rubens (1615) alla © National Gallery of Art di Washington.

Eroi e leoni





1350 · Knighton

La *Compilatio* di Knighton (ca 1350) fu edita una prima volta da Roger Twysden (1597-1672) in *Historiæ Anglicanæ scriptores X* (London 1652) e quindi, sulla base dei due manoscritti conservati alla British Library, da Joseph Rawson Lumby (*Chronicon Henrici Knighton*, London 1895). Il passo riportato compare rispettivamente alle coll. 2407-2408 e alla p. 167 del I vol. (cap. XIV).

Eodem tempore Ricardo sic in carcere existenti, quidam leo ferox et famelicus solutus est, et ad eum dimissus, ad hoc ut credebatur, ut prae fame attenuatus regem Ricardum quasi ex negligentia custodis leonis, in instinctu devoraret; sed rex plenus audacia et fortitudine, gratiaque Dei illi aspirante, videns leonem illi aperto gutture et ferociter festinare, apprehendit mantellum suum, et circumplicatum brachio suo immisit manum cum brachio in gutture leonis, manu contrectans cor leonis extrahit cor cum radicibus et calidum crudumque comedit, ex quo facto provenit illi illud nomen quo vocatus est Ricardus Cor Leonis.

In quel tempo, quando Riccardo era ancora in carcere, fu liberato un leone feroce e affamato e mandato da lui perché si credesse che, non avendolo adeguatamente custodito, il leone avesse divorato re Riccardo per sopire d'istinto la fame. Ma il re, pieno d'audacia e forza, e per la grazia di Dio che lo favoriva, vedendo che il leone con le fauci spalancate lo avrebbe ferocemente aggredito, prese il suo mantello e, avvolto al braccio, infilò e mano e braccio nella gola del leone; afferratogli il cuore lo strappò con tutte le terminazioni e ancora caldo se lo mangiò crudo. Da questo episodio gli deriva il nome di Riccardo Cuor di Leone.



1516 · Fabyan

La cronaca di Robert Fabyan fu pubblicata quattro anni dopo la sua morte (nel 1516, frontespizio a fianco) e più volte ristampata; la prima edizione moderna è di Henry Ellis (*The new chronicles of England and of France*, London 1811), il cui passo è a p. 304.

It is red of this Rycharde, þt, duryng þe tyme of his imprysonement, he shuld sle a lyon, & tere þe harte out of his body, ehere through he shuld de-serve þe name of Rycharde Cure de Lyon, and þt he shuld, with a stroke of his fyste, sle þe emperours sone, & also defloryssh þe emperours daughter: but theise are fablys imagenyd by Englysse tale tellers to auance theyr kynge Rycharde, as the Brytons, by theyr fayned taylys, auaucyng theyr kynge Arture.

Si legge del detto Riccardo che, durante il tempo della sua prigionia, avrebbe ucciso un leone, e strappato il cuore fuori dal suo corpo, cosa per la quale avrebbe ottenuto il nome di Riccardo Cuor di Leone; e che avrebbe ucciso, con un colpo del pugno, il figlio dell'imperatore e anche deflorato la figlia; ma sono tutte favole immaginate dai cantastorie inglesi per esaltare il loro re Riccardo, così come i Bretoni, con racconti inventati, celebravano il loro re Artù.



1530 • Rastell

The pastyme of the people di John Rastell fu pubblicato nel 1530; sopra la silografia che accompagna il capitolo su re Riccardo (f. B1), in piccolo il frontespizio. Il testo apparve in edizione moderna a cura di Thomas Frognall Dibdin nel 1811, il passo è alle pp. 171-172.

It is sayd that a lyon was put to kynge Rycharde, beyng in prison, to haue deuoured hym; and when the lyon was gapyng, he put his arme in his mouthe, and pulled the lyon by the harte, so harde the he slewe the lyon; and therefore say he called Rycharde Cure de Lyon. But some say he called Cure de Lyon because of his boldnesse and hardy stomake.

Si dice che un leone fu messo con re Riccardo quand'era in prigione perché lo divorasse; e quando il leone spalancò le fauci, [il re] gli infilò il braccio in bocca e afferrò il leone per il cuore così violentemente che lo uccise. Da qui si dice sia chiamato Cuor di Leone. Ma altri dicono che ciò sia dovuto al suo orgoglio e straordinario coraggio.

medievale e fu drammatizzato nel celeberrimo *Ludus Danielis*, la più antica testimonianza sopravvissuta di teatro musicale (ca 1130, ma la musica rimasta è di un secolo dopo). È forse da qui che ha origine la credenza, di cui parla Marc Bloch nei *Re taumaturghi* (1924, cap. III.4), per cui i sovrani non possono essere aggrediti dai leoni: non a caso Knighton riconduce il successo di Riccardo alla «gratia Dei».

L'aspetto nuovo è l'innesto del 'cuore mangiato' che, tratto certamente dalle storie circolanti all'epoca, chiarisce ulteriormente la chiave di lettura del mito attribuito a re Riccardo. Se per l'amata nutrirsi del cuore del cavaliere era, pur nella tragedia, la radicalizzazione di un amore reso metafora fisica, ora tale appropriazione non genera un sentimento ma l'assimilazione di uno stato morale (il coraggio), secondo un modello arcaico, tribale, anch'esso comunque frutto di un trauma – il trauma non è l'abbattimento della belva ma la scelta di mangiarne il cuore, residuo di una contiguità con il mondo animale che presto apparirà intollerabile.

L'aggiunta di Margery (contraria al dato storico) sembra introdotta da *Kynge Rycharde* e potrebbe essersi generata da un ripensamento del rapporto con Blondel, la cui intimità sarà letta in chiave omoerotica in epoca moderna (ne parlerò). Del resto, che sia proprio un menestrello a far imprigionare Riccardo lascia supporre che residui del *récit* dell'Anonimo remense, seppur ribaltati, possano aver nutrito la fantasia dell'autore del poema dedicato al re d'Inghilterra.

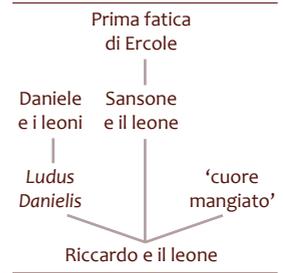
La ben più tarda ► cronaca di Robert Fabyan (†1513), seppur compilata prima della stampa del *Kynge Rycharde* conosce l'episodio indubitabilmente dal poema manoscritto, e infatti tale lo descrive bollandolo come «favola», ma tace del pasto animale, imbarazzo già espresso dalla versione β del poema e probabile fonte di Fabyan. L'episodio cardiofagico è taciuto anche in ► *The pastyme of the people* (1530) di John Rastell, scrittore ma soprattutto stampatore inglese, che orna la sua cronaca con una bella ► silografia in cui re Riccardo ha una mano in bocca al leone.

Kynge Rycharde poteva forse permettersi di conservare la circostanza 'digestiva' perché opera di *fiction*. Ma già sul finire del secolo anche i testi teatrali che rievocano l'episodio omettono il particolare del banchetto. Il caso più noto è l'accenno che Shakespeare fa alla fine della prima scena di *Re Giovanni* (fine XVI sec., prima ed. 1623), quando il Bastardo scopre di essere figlio illegittimo di re Riccardo e rincuora sua madre:

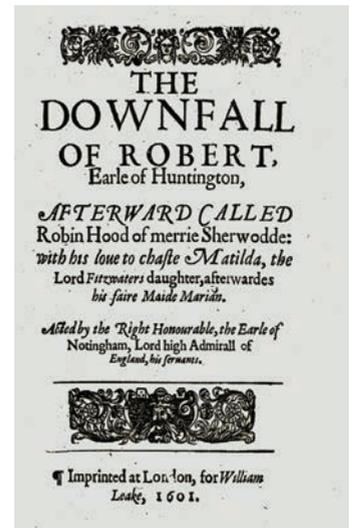
Chi, come Riccardo, strappa di violenza per le fauci il cuore a un leone, quali difficoltà può incontrare a vincere il cuore di una donna? [ed.

Einaudi 1960]

Qui l'accenno è rapido, ma l'omessa memoria del «fiero pasto» è anche nella ben più estesa descrizione che propone un testo di poco successivo. Si tratta della prima di due celebri *pièces* che hanno contribuito al mito di Robin Hood, ► *The downfall of Robin Earl of Huntington* ('La caduta di Robin, conte di Huntington'), dove si racconta appunto di un nobile che abbandona il titolo, 'cade' cioè per diventare il ribelle Robin Hood. Il proseguimento sarà dedicato alla sua morte (*The death of Robin...*).



[Antony Munday], *The downfall of Robin Earl of Huntington*, London 1601. Il primo testo di un dittico teatrale sulla vita di Robin Hood.



I due testi, rappresentati con successo nel 1598, furono pubblicati anonimi nel 1601, e giudicati per lungo tempo opera di Thomas Heywood (†1641) cui si deve, proprio negli anni in cui va in scena la morte di Desdemona per mano del Moro, la creazione dell'anti-Otello, ovvero *A woman killed with kindness* (1607), dove il marito non uccide la moglie, lei si colpevole di tradimento, ma la fa morire di rimorso per troppa bontà. Oggi però si preferisce pensare che i due *Robin* si debbano alla penna di Anthony Munday (†1633), drammaturgo e spia inglese anticattolica la cui vita d'infiltrato fra i gesuiti del Collegio Inglese di Roma ha prodotto *The English Romaine lyfe* (1582), libello illuminante sul clero romano dell'epoca.

Alla fine di *Downfall*, Richmond racconterà di come re Riccardo uccise un leone, e prima ancora il figlio del duca Leopoldo d'Austria (non più un generico re di Germania). La violenza di entrambi gli episodi convincerà re Giovanni a pagare il riscatto e riconciliarsi con il fratello: meglio non inimicarsi una tal furia della natura. Qui sarebbe stato efficace evocare anche il banchetto proteico, ma Munday lo tace. A Margery (non nominata) e ai suoi veli, son dedicati invece solo un paio di laconici versi (2056-57):

Richard about his right hand wound a scarfe
(God quit her for it) given him by a maide

Riccardo avvolge la mano destra con un velo
datogli da una fanciulla mandata da Dio.

Non credo esistano traduzioni italiane di *Downfall* di Munday, ma in ragione del soggetto popolare si trovano in rete sia il facsimile dell'edizione originale sia una recente edizione digitale annotata, apparsa anche in forma cartacea (a cura di Stephen Knight e Thomas H. Ohlgren, 1997), di cui non è immediato identificare la casa editrice. La pagina *web* rimanda al *Robin Hood project*, un'iniziativa della University of Rochester per raccogliere testi digitali legati alla figura di Robin Hood. Tuttavia il *copyright* appartiene a TEAMS (Consortium for the Teaching of the Middle Ages) un'associazione *no profit* collegata con il Medieval Institute Publication della Western Michigan University, il cui elenco di pubblicazioni *on line* misteriosamente non contempla Munday. Ad un esame più approfondito tutte le iniziative sulla narrativa inglese medievale della University of Rochester si rivelano parte del *Camelot project* dalla cui *home page* si riescono a raggiungere i *plays* di Munday solo attraverso l'OPAC (*online public access catalogue*) della River Campus Library, la biblioteca dell'università.

I rimandi di questa rete di relazioni, che ricordano un po' la foresta di Sherwood – e forse piacciono molto ai medievisti (d'accordo, mi divertono) – sono un po' la direzione che sta prendendo l'editoria scientifico-umanistica: tanto interconnessa quanto sempre più 'fatta in casa'. L'inconveniente di queste peraltro meritorie attività di 'resistenza' editoriale non è l'occasionalità (forse fra qualche mese non esisterà più nulla di quanto qui descritto, o avrà tutt'altra forma); fallimentare è la miseria estetica che esibisce la gran parte del *free publishing on line*, cui l'editoria su carta ormai è succube, delegando l'impaginazione a stagisti che non distinguono fra corsivo e inclinato. L'estetica del testo non è un accessorio, è il modo con cui si dà forma al pensiero scritto, che è quasi, come dire, il modo stesso in cui si pensa: non può essere abbandonata nelle mani del solo interesse (o disinteresse) commerciale.



The golden garland of princely pleasures and delicate delights wherein is contained the histories of many of the kings, queenes, princes, lords, ladies, knights, and gentlewomen of this kingdome, being most pleasant songs and sonnets to sundry new tunes now most in use · The third time imprinted, enlarged and corrected by Rich. Johnson · Devided into two parts, London: by A. Mathewes for Thomas Langley.

Il volume fu più volte ristampato, ma rimane solo questa terza edizione e un'altra del 1690 detta «tredicesima».

NEL VOLUME Teams-Camelot-Robin Hood-Rochester-&-Michigan-University (1997), quello *on line* di prima, la nota ai versi 2032-2061, pur citando fra le fonti *Kynge Rycharde*, suppone che l'episodio del leone sia tratto

Ballate galeotte
e omicide

da «una ballata sul tipo di quella pubblicata da Thomas Evans in *Old ballads* (1777, I, p. 80)»; la stessa ipotesi era già stata formulata in una precedente edizione critica di *Downfall* (1965, a cura di John C. Meagher).

Sebbene sia facile rintracciare la ballata di Evans, di altre «sul tipo» non trovo traccia. Quella pubblicata in *Old ballads* (già in *A collection of old ballads*, 1725, III, pp. 11-22), fu scritta da Richard Johnson e originariamente stampata in ► *The golden garland of princely pleasures and delicate delights* (London 1620, «the third time impressed») con il titolo:

A princely song of King Richard Cordelion, King of England, of his bold courage, and lamentable death. – To the tune of 'You batchelors that brave it' [f. A8r]

Regale canzone di Riccardo Cuor di Leone, re d'Inghilterra, del suo straordinario coraggio e deplorabile morte. – Sulla musica di 'Voi scapolì che con coraggio'

Richard Johnsons (1573-1659), agiografo, poeta e romanziere, aveva stampato nel 1612 una raccolta di ballate a tema storico (*The crown garland of golden roses* che ebbe 6 edizioni seicentesche e una moderna nel 1842 a cura di William Chappel): ora sperava di duplicare il successo con *The golden garland*.

La ballata, ormai tutta concentrata sull'amore fra Riccardo e la figlia (senza nome) del duca d'Austria, ricorda l'episodio solito, dove però i particolari macabri sono ammorbiditi, se non snaturati: sembra che Riccardo usi il velo per soffocare il leone e poi ne estragga il cuore come pulisse il pesce:

he nimble tooke the same
and stoutly thrust it downe his throat
the lyon thus to tame
in honor of our Saviour Iesus Christ.
And so with valiant courage he
puld out the lions heart [vv. 46-49]

rapidamente lo prese [il velo]
e con forza glielo spinse in gola
fino a domare il leone
per l'onore di Gesù Cristo Salvatore.
Poi con valoroso coraggio
tirò fuori il cuore del leone

Johnsons si mostra invece senza remore nel descrivere le ferocia della fanciulla verso l'arciere che ucciderà l'amato (come noto nel 1199 Riccardo muore in battaglia, tradizionalmente colpito da una freccia). Così rima l'intera terz'ultima strofa:

Upon the murtherer being found
much cruelty was showne
by her command his skine alive
was flead from flesh and bone
and after unto ayery fowles
his body it was throwne
in honour of our Saviour Iesus Christ. [77-80]

Verso l'assassino, una volta trovato,
fu mostrata molta crudeltà:
lei comandò che, da vivo, la pelle
gli fosse staccata da carne e ossa,
per poi agli uccelli dell'aria
lasciare il suo corpo
in onore di Gesù Cristo Salvatore.

Infine la ballata pretende che i due siano seppelliti nella stessa bara come Tristano e Isotta.

Melodie per ogni occasione

LA FORMULA DEL TITOLO «To the tune of» ('Sulla musica di') è tipica delle ballads inglesi ed è attestata fin dal Cinquecento. Sebbene la sua storia risalga ai tempi dei trovatori (il modello formale è identico), l'uso di indicare la musica col titolo della melodia più nota (*tune*), tipico dei territori tedeschi (*Ton*), si attesta in Inghilterra solo dopo la diffusione della stampa. I grandi temi epici di queste ballads furono diligentemente classificati nei 10 volumi della monumentale silloge di Francis James Child (1825-1896) *English and Scottish popular ballads* (Boston 1882-1898) – lavoro imprescindibile ma più attento alla tradizione antica e in genere disinteressato dell'aspetto musicale. Ora la ballad moderna si occupa soprattutto di storie quotidiane legate all'attualità, e non è improbabile che *A princely*

Il tipico bifoglio stampato su un solo lato di una broadside ballad del Seicento: The downfall of William Grismond canta di un omicidio avvenuto il «22 marzo 1650» nell'Herefordshire, al confine col Galles.

The Downfall of William Grismond: Or,
A Lamentable Murder by him committed at *Llanidloes* in the County of *Hereford*, the 22 of *March*, 1650, with his wofull Lamentation.
The tune is, Where is my Love?





Come you wifful young men
and hear what I shall tell,
My name is William Grismond,
at Llanidloes did dwell,
There I had a murtherer
as it is now full well.
And for mine offence I must die,
There was a neighbours daughter
that lived there here by,
Whom I had promised marriage
and with her I had lie,
I did dwell with her
my lust to satisfy,
And for, &c.

I had my pleasure on her,
I had my lech desires,
The using of her body
was that I did require;
I was overcome and faine
by him that was a peer,
And for, &c.

He claimed of me marriage
and said the same with child,
Saying marry me sweet William
now you have me well,
If you now forsake me
I utterly am spoil'd,
And for, &c.

When he had us'd these speeches
my anger did arise,
Then then to woth her sweet words
I quickly did despise,
What though her words were honest
yet I did them despise,
And for, &c.

How much it did happen
this I will not tell,
And I who was my father's dear
her would bid urge me forth;
For I could have another
with Gold and Silver store,
And for, &c.

My father and my mother
I never would not consent,
If I had married with her,
I knew I should be spent,
Then unto hatches murder
my heart was fully bent,
And for, &c.

In flattering soft I brought her
into a field of wheat,
And when her body together
into the field I use some,
I had my pleasure with her
and then I was her daim,
And for, &c.

When in the night I hid her
with me account him,
Where hateful I hid her
who lov'd me as her life;
I cut her throat, I hid her,
Who should have been my wife,
And for, &c.

Why he says the lay there murdered
before that the was found,
But when the neighbours searching
within that wheat ground,
He did find her there uncovered
and with a bloody wound,
And for mine offence I must die,

The neighbours having found her
where I did do this sin;
Where in the night they found her
where I her blood did spill;
But when I did perceive that
I ran away with spill,
And for mine offence I must die,
No longer had they found her
but I away did go,
And thought to go to Ireland
to buy truth to go;
But God he would suffer me
to run my Country through,
And for, &c.

Yet I was got on ship-board
as you may understand,
But when the ship was troubled
I must go back to Land,
I could not pass away to
with guilty heart and hand,
And for, &c.

There is some wicked person
the ship-man then did say,
Whom the ship he would it
that cannot pass away,
The man return to Land her
and make no more delay,
And for, &c.

Then near unto Welchester
I taken was laid,
And then in Cheshers Prison
I suddenly was call'd;
From thence brought into Hereford
to answer what is said,
And for, &c.

But then my loving father
his Gold he did not spare,
To save me from the Gallows
he laid of me great care;
But it would not be granted
the Gallows was my fate,
And for, &c.

My fault it was to haime
I would not grant to be,
I must for an example
hang on the Gallows tree,
God grant that I a warning
for all young men may be,
And for, &c.

My dear loving father
he lov'd to me most kin,
He thought to go to Ireland
to buy his tender min,
But God he would to lechness
was too much inclin'd,
And for, &c.

He thought me up in learning
he lov'd to me most kin,
He thought it all too little
he did befores on Vill;
But when he lov'd for comfort
his heart I then did kill,
And for, &c.

I might have had a marriage
my father to consent,
And that my loving mother
would give her hearts content;
But I have to such courses
and made us all repent,
And for, &c.

How young men take learning
you can my fall is great,
I call to God for mercy,
Whose grace no you retreat;
I might have lived by study
and had a gallant feat,
And for, &c.

Each I had a crab parson
with a restless heart,
I know my sins are heinous
I'm very sorry for;
But I have been to
a very hard report,
And for mine offences I must die,
And for, &c.

Edmond for F. Coley, T. Vere, W. Wilberforce, and J. Wright

song of King Richard Cordelion – che Child trascura – prenda spunto dalla *pièce* di Munday, e non viceversa come sembrava aver ipotizzato Meagher.

Se *A princely song* è cantato sulle note di «You batchelors that brave it» varrà la pena ritrovare la melodia. Ricerca che si è rivelata più insidiosa del previsto, e non sono nemmeno sicuro di esserci riuscito. Ma un accenno agli sforzi messi in atto per rintracciarla sarà d'aiuto a capire quanta contiguità vi sia fra la *chanson* trobadorica e la moderna canzone d'autore.

I testi di queste poesie d'occasione si conservano su ► fogli sciolti detti *broadsheets* o meglio, giacché impressi da un solo lato, *broad-sides*. Vi sono numerose attività *on line* intenzionate a catalogare il *corpus* infinito di queste *ballads*, tutti siti ancora *in progress*. Fra questi merita menzione l'English Broadside Ballad Archive (EBBA) della University of California che, oltre a censire iniziative affini (per esempio il sito della Bodleian Library nei cui fondi si conservano oltre 30 mila *broad-sides*), tenta di restituire anche registrazioni audio delle musiche. Il sito informa che «You batchelors that brave it» è il primo verso di una *ballad* intitolata:

■ The lamentation of a new married man, briefly declaring the sorrow and griefe that comes by marrying a young wanton wife. – To the tune of 'Where is my true love'

Lamento di uno appena maritato che in breve racconta l'umiliazione e la pena per aver sposato donna licenziosa. – Sulla musica di 'Dov'è il mio vero amore'

Anche «You batchelors» non è pertanto un *tune* originale, ma si canta sulla melodia di un altro *song* il cui incipit era «Where is my true love» (evidentemente negli anni in cui vede la luce *A princely song*, «You batchelors» era così famoso da soppiantare il nome originale del *tune*). Per chiarezza, negli schemi a margine identificherò con una lettera (*a b c...*) ciascun testo, a prescindere dall'intonazione: il criterio si renderà utile più avanti. Purtroppo quale sia questa musica nessuno lo sa, non EBBA, ma nemmeno i principali repertori cartacei di *tunes*:

- – Thomas D'Urfey, *Wit and mirth*, 6 voll., London 1719-20 (1 ed. 1700).
- William Chappell, *Popular music of the olden time*, 2 voll., London 1855-59.
- Bertrand H. Bronson, *The traditional tunes of the 'Child ballads'*, 4 voll., Princeton 1959-1972.
- Claude M. Simpson, *British broadside ballad and its music*, New Brunswick 1966.
- *The Greig-Duncan folk song collection*, 8 voll., Edinburgh 1981-2002.

L'unica cosa che si riesce a sapere è che sul *tune* di «Where is my true love» è stata scritta anche un'altra *ballad*:

■ The housholders new-yeeres gift, containing a pleasant dialogue betwixt the husband and his wife, pleasant to be regarded. – To the tune of 'Where is my true love'

Il regalo del padrone di casa per il nuovo anno con un piacevole dialogo di un marito con la moglie, felice di ricevere attenzione. – Sulla musica ...

Un altro dato: le due più importanti collezioni private di *broadside ballads* sono quella di Samuel Pepys (1633-1703), celebre per il suo diario-bestseller che racconta con vivacità la peste e l'incendio di Londra (1665-1666), e quella iniziata da Robert Harley (1661-1724), la cui collezione di manoscritti costituisce un prezioso fondo della British Library. Entrambe le raccolte furono curate dal bibliofilo John Bagford (1651-1716), anch'egli collezionista di *broad-sides*. Le 1800 *ballads* di Pepys oggi si conservano in 5

[titolo?]
«You batchelors that brave it»
↓
A princely song
«A noble christian warrior»

[titolo?]
«Where is my true love»
↓
A lamentation of a new ... a
«You batchelors that brave it»
↓
A princely song b
«A noble christian warrior»

volumi presso la Pepys Library di Cambridge e furono pubblicate in facsimile nel 1987 da Geoffrey Day. La collezione altrettanto preziosa di Harley, inizialmente dispersa, fu poi riunita a quella personale di Bagford e implementata da John Ker, duca di Roxburghe, che morì centenario (1704-1804). La collezione così ricomposta di 1500 ballate produsse florilegi nel 1847 e 1874 e fu integralmente pubblicata in 9 volumi dal grande studioso di *ballads* William Chappell, poi completata da Joseph W. Ebsworth (*The Roxburghe ballads*, Hetford 1869-99).

A p. 775 del VII volume delle *Roxburghe* sono riprodotti quattro *carols* natalizi il cui secondo, «In friendly love and unity», si canta anch'esso su «Where is my true love». Il testo del canto era già apparso in un libricino intitolato *New carolls for this merry time of Christmas* (1661 «with new additions», ignoro quando apparve la prima edizione) e, in tempi moderni, in *Songs of the Nativity*, a cura di William H. Husk (London 1884), senza riferimenti alla musica.

Quattro brani sulla stessa musica ma neanche una nota: disarmante. L'unico elemento interessante era lo schema metrico: le *ballads* su «Where is my true love» adottano una strofa in cui, oltre ad avere un *refrain*, elemento diffuso, rimano tre *fourteeners*, non due (come mostrato nel ► box a p. 182). Mi sembrava una curiosità apparentemente inutile quando mi è capitata fra le mani la *ballad* di cui ho riprodotto precedentemente il *broadsheet*. Il titolo completo recita:

[titolo?]
«Where is my true love»
↓
A lamentation of ... a
«You batchelors that ...»
↓
A princely song b
«A noble christian warrior»
↓
The householders ... d
«Grieve no more ...»
↓
[carol:] e
«In friendly love and unity»

The downfal of William Grismond, or A lamentable murther by him committed at Lainterdine in the county of Hereford, on March 12th, 1650, together with his lamentation. – To the tune of ‘Where is my love’ etc.

Il declino di William Grismond, o Il deplorabile omicidio da lui commesso a Leintwardine nella contea di Hereford il 12 marzo 1650, cui segue il suo lamento. – Sulla musica di ‘Dov’è il mio amore’

[titolo?]
«Where is my [true] love»
↓
A princely song b
«A noble christian warrior»
↓
The downfal of W. Grismond c
«O come you wilful young men»

L'ipotesi che il tune qui detto «Where is my love» fosse lo stesso di «Where is my *true* love» era percorribile. Ecco la prima strofa:

O come you wilful young men, | and hear what I shall tell,
my name is William Grismond, | at Lainterdine did dwell:
o there I did a murther | as it is known full well,
And for mine offence must I dye.

Su venite giovanotti baldanzosi | e ascoltate cos'ho da dirvi.
Mi chiamo William Grismond | e abitavo a Leintwardine
dove mi macchiai d'un omicidio | come è ormai ben noto,
ed è colpa mia se devo morire.

Anche il *refrain* sembrava avere gli stessi tre accenti che recava quello di «Where is my true love» (si tenga sempre sott'occhio il box a p. 182):

The downfall: And for mine of- fence must I dye

Purtroppo continuavo a non trovare alcuna melodia. Intanto cercavo di capire chi fosse questo William Grismond – storiella graziosa: pur di non sposare un'ingenua fanciulla, sedotta e igravidata, il giovanotto taglia la gola alla gestante e alla fine si ritrova condannato alla forca. Il testo con cui comincia la *ballad* («O come you wilful young men») è oggi intonato su due temi diversi che imperversano in rete in varie forme, persino come suoneria telefonica.

Digressioncella anglo-metrica

Il *common metre* [a], ovvero una quartina giambica (◡—) a rima alternata di 8-6-8-6 sillabe, è il modello metrico delle *ballads*. In genere le *broadside ballads*, avendo rima solo ai versi dispari, s'intendono preferibilmente formate da due versi di 14 sillabe con cesura (8+6), detti *fourteeners* [b].

In realtà il verso inglese, segnatamente nella *ballad* popolare, ha numero di sillabe oscillante. Se si confronta il primo emistichio delle prime tre strofe di *A princely song* non è facile capire come i tre versi possano avere la stessa melodia.

A noble Christian warrior | ...
Richard Cordelion in this land | ...
When as faire Hierusalem | ...

Qui conta soprattutto dove cade l'accento forte del verso che nel *fourteener*, come nell'alessandrino francese, è sempre sull'*ictus* del terzo e ultimo piede, il primo emistichio potendo esser tronco ◡—, piano ◡◡, o sdrucciolo ◡◡◡ [d].

Versi apparentemente molto diversi possono così adattarsi all'impianto generale (di seguito esempi del primo emistichio tratti da *A princely song*):

a. Common metre

◡—◡—◡—◡— rima: a
◡—◡—◡— b
◡—◡—◡—◡— a
◡—◡—◡— b

b. Strofa di *ballad* (2 *fourteeners*)

◡—◡—◡—◡—|◡—◡—◡— a
◡—◡—◡—◡—|◡—◡—◡— a

N.B. La strofa musicale in genere accorpa 4 *fourteeners* o, meno frequentemente, 3 + *refrain* [c]

c. Strofa di *Where is my true love*

◡—◡—◡—◡—|◡—◡—◡— a
◡—◡—◡—◡—|◡—◡—◡— a
◡—◡—◡—◡—|◡—◡—◡— a
refrain: ◡—◡—◡—◡— x

d. Accento forte del *fourteeners*

◡—◡—◡—◡—(◡—)|◡—◡—◡—◡—
◡—◡—◡—◡—(◡—)|◡—◡—◡—◡—

A	noble	Christian	warrior	◡—◡—◡—◡—◡—	verso 1
	When as	faire Hie-	rusalem	—◡—◡—◡—◡—	9
But	took him	prisoner	cowardly	◡—◡—◡—◡—◡—	23
	Woful-	ly com-	plaining all	—◡—◡—◡—◡—	26
	Much sorrowing	mone was	long time made	◡—◡—◡—◡—◡—	71

E similmente il *refrain*, che oscilla fra 8 e 10 sillabe, conserva tre accenti principali con l'ultimo più forte:

<i>A princely song</i> :	To	fight for our	Saviour lesus	Christ
	And to	fight for our	Saviour lesus	Christ
	All	souldiers of our	Saviour lesus	Christ
		And for our	Saviour lesus	Christ

Per la verità si potrebbe anche calcolare un *ictus* su «lésus», ma dovendo adeguarsi ai *refrain* delle altre due *ballads* e del *carol*, questa struttura è l'unica capace di accomunarli tutti:

<i>The lamentation</i> :	Be-	hold me a	married young	man
	This	life leads a	married	man
<i>The householders</i> :	Now	comes a	good new	yeare
	And	God send a	merry new	yeare
<i>Carol: In friendly</i> :	And	Jesus will	send you his	lessing

Cecil Sharp in una foto del 1905. Fondatore dell'attuale English Folk Dance & Songs Society, la pubblicazione del suo lavoro si deve in gran parte a Maud Karpeles (1932, da una prima ed. del 1917).



Improvvisamente avevo sotto mano ben due melodie di tipo *c*. Da dove saltava fuori? Qualche pagina *web* annotava a fianco della musica «Seeds of love», che poteva essere di tutto: per esempio il titolo comunemente usato per una *ballad* tradizionale di cui si aveva notizia fin dal XIX secolo (*incipit*: «I sowed the seeds of love»). Sul testo di questa *ballad* proliferavano numerosi adattamenti recenti: Gustav Holst (*Six choral folk songs*, 1916); un *song* di Vaughan Williams (1923); una canzone del 1982 (ma apparsa nel '95) della canadese Loreena McKennitt; il titolo di un album (1989) dei Tears for Fears, il gruppo *ex romantic*, *ex new wave* e ora fortunatamente solo *ex*; un brano del CD *Sweet England* (2003) di Jim Moray; e, a compensare gli eccessi glicemici qui esibiti, il *soundtrack* di uno dei videogiochi *horror* della serie *Devil may cry – il sequel* dell'immarcescibile *Resident evil*. Tutto molto bello, ma che me ne facevo?

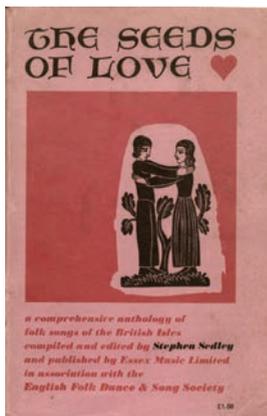
Girando attorno a *Seeds of love* ho potuto mettere a fuoco la figura di ► Cecil Sharp (1859-1924), che nel 1911 aveva fondato la English Folk Dance Society – dal '32 detta English Folk Dance & Song Society (EFDSS) – oggi considerato il padre degli studi accademici sulla *folk music* inglese, soprattutto quando in rapporto con quella americana. Durante la Prima guerra mondiale il 55enne Sharp, con la giovane assistente Maud Karpeles (1885-1975), raccolse testimonianze fra le montagne degli Appalachi, dove la tradizione musicale dei primi coloni, importata dall'Europa, s'era più tenacemente preservata.

Sharp pretese riadattare più o meno consapevolmente le musiche trascritte, non solo armonizzandole, ma modificandone il testo quando troppo scabroso. Al di là delle critiche che sono state mosse al suo lavoro (a partire da *Fakesong* di Dave Harker, 1985), il contributo di Sharp resta prezioso, non solo perché ferma un *corpus* vasto di melodie altrimenti perdute, ma perché esprime per primo, attraverso i compromessi messi in atto dalla sua ricerca, le contraddizioni dell'indagine etnografica, segnatamente di quegli anni. Il dibattito critico sorto intorno a Sharp rimane uno dei momenti alti dell'indagine sulla musica inglese di tradizione.

La monografia di Karpeles su Sharp (*Cecil Sharp. His life and work*, London 1967) fa risalire all'anno 1903 l'interesse di Sharp per i *tunes* tradizionali (p. 32): un giorno di fine estate, folgorato sulla via di Damasco da un aitante giardiniere che cantava *The seeds of love* – di nuovo i miei semi – decise di raccogliere quei canti altrimenti dimenticati. L'episodio è oggi considerato l'inizio dell'*English folk revival*, ma c'entrava qualcosa con i due *tunes*?

L'anno stesso in cui uscì la monografia su Sharp (1967), un giovane avvocato, ex chitarrista folk, intitolava il suo primo libro ► *Seeds of love*. Si trattava di una pionieristica raccolta di melodie tradizionali pubblicata in collaborazione con la EFDSS, la società fondata da Sharp, ma nell'introduzione al volume non è dichiarata alcuna relazione con l'episodio del giardiniere. L'autore, un avvocato ebreo di sinistra, è l'oggi 75enne Sir Stephen Sedley, già consigliere della regina, giudice della Corte d'Appello inglese, e protagonista di molte cause legate ai diritti civili. La sua recente raccolta di saggi (*Ashes and spark*, Cambridge 2011) ricorda quando a 23 anni, nel famoso concerto al Troubadour Club di Londra del 1962,

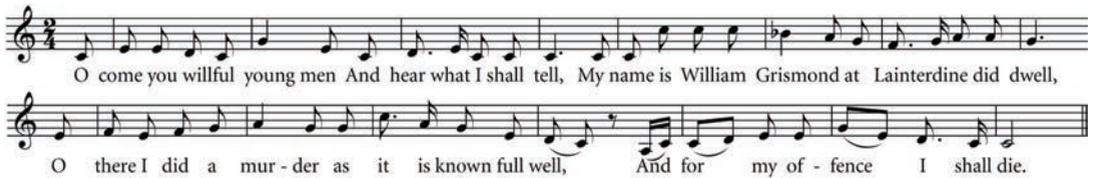
Copertina della raccolta
Seeds of love (London 1967)
di Stephen Sedley.



Sedley si ritrovò a prestare la sua chitarra a Bob Dylan per poi improvvisare qualche brano con lui.

Il suo *Seeds of love* non è niente più che una raccolta di *folk songs* come molte ne apparvero fra gli anni '50 e '60, ma involontariamente contribuì, con il libro di Karpeles, a dare celebrità all'omonima *ballad*, origine degli studi di Sharp – e forse, chissà, il favore per quella *ballad* non fu estraneo al clima *hippy* di allora (il '67 fu l'anno della *Summer of love* di San Francisco).

Non ci misi molto a capire che il riferimento che avevo trovato nelle pagine *web* era proprio riferito a Sedley, il cui volume s'è rivelato inaspettatamente prezioso: a p. 92 sono riprodotti i due *tune* circolanti in rete, entrambi ricondotti a *The downfall of William Grismond* [testo c]. Questo il primo:



In nota si dice che la musica fu copiata dai manoscritti del fondo Greig.

► Gavin Greig (1856-1914) fu un maestro di scuola scozzese che si dilettava di teatro. Da generazioni la sua famiglia collezionava canzoni tradizionali e quando nel 1904 un centro culturale locale gli propose di pubblicare una raccolta di musiche scozzesi, Greig, con l'aiuto del reverendo James Bruce Duncan (+1917), mise insieme in breve tempo un preziosissimo *corpus* di quasi 3000 *tunes* (non tutti 'scozzesi') che rimase inedito. Al termine della Prima guerra mondiale furono selezionate quelle *ballads* già registrate da Child e furono pubblicate in un doppio volume intitolato *Last leaves of traditional ballads* (a cura di Alexander Keith, Aberdeen 1925). Poi il fondo Greig fu donato dalla figlia all'Aberdeen University con l'esclusione di due quaderni di *ballads* oscene (fortunatamente ritrovati alla morte della devota erede nel 1959). A metà degli anni Sessanta le carte furono riprese in mano da Paul Duncan, nipote del reverendo, che coinvolgendo la EFDSS cercò di sensibilizzare studiosi e istituzioni perché la raccolta fosse pubblicata. Fra il 1981 e il 2002 apparvero gli 8 imponenti volumi della *Greig-Duncan folk song collection*. È probabilmente attraverso la EFDSS che Sedley poté conoscere la melodia di *William Grismond*, che infatti si ritrova nel secondo tomo della collezione *Greig-Duncan* (n. 190), rivelando che sì, quello proposto da Sedley era il *tune*, ma il testo collegato era diverso, almeno per la lingua: si trattava infatti di una variante scozzese della stessa *ballad* dal titolo *Willie Graham* [*m*₁, nello schema a p. 187 (su cui mi soffermerò più avanti)].

Di tale versione, oltre alla melodia trascritta da Greig, e ripresa da Sedley, sopravvive anche un'altra testimo-

Foto di Gavin Greig scattata pochi anni prima di morire (da *Greig-Duncan folk songs collection*, VIII, p. 531).



nianza in un audio [m_2] del 1952 che la School of Scottish Studies (University of Edinburgh) ha messo *on line* sul sito *Tobar an Dualchais*. Tento una trascrizione:

Willie Graham it's my name, In London I did dwell, I loved a neighbour's daughter, And I loved her ne'er so well;
I loved a neighbour's daughter the true to you I'll tell, So it's for my own offence now I must die.

Come rivela l'ascolto, il secondo verso prevedeva varianti da strofa a strofa (qui la più significativa in notine); sono oscillazioni melodiche fisiologiche, che dovevano aver caratterizzato anche le *chansons* dei trovatori.

Se la prima melodia di *William Grismond* che circolava in rete [da m_1] ne aveva prodotto un'altra [m_2], la seconda pubblicata da Sedley, fu di più facile individuazione. Si tratta infatti di un'ulteriore variante scozzese, ma più breve, nota come *William Guiseman* [n] e con il testo qui e là modificato. Fu pubblicata da George Ritchie Kinloch (1796-1877) in *Ancient Scottish ballads* (London 1827, p. 156, la musica è in appendice):

My name is William Guiseman, In London I do dwell, I have committed murder And that is known right well,
I have committed murder And that is known right well, And it's for mine of - fence I must die

In sostanza Sedley in entrambi i casi ha ritenuto preferibile riadattare un testo più antico a melodie che aveva trovato su versi chiaramente derivati che conservavano gli stessi contenuti e lo stesso impianto metrico. Questo ovviamente non garantisce affatto che *William Grismond* [c] sia mai stato cantato sui un dei due *tunes* pubblicati in *Seeds of love*.

Per altro le varianti moderne del *song* proliferano. Sempre nella *Grieg-Duncan collection* è riportanto un'ulteriore versione [o] intitolata *Willie Gray* («My name is Willie Gray in London I did dwell»), senza musica. Una quinta forma, rintracciata da Greig nelle valli del Vermont, è *William Ismael* [p], pubblicata dalla cantante Margareth MacArthur (1928-2006) nella rivista «Country Dance & Song» (*The search for more songs*, XI-XII, 1981, pp. 5-19):

Come all you wicked young men, come hear what I can tell, My name is William Ismael, in London I did dwell.
I've late - ly done some murder and that was know full well, And it's for my of - fence I must die.

Non vi sono sostanziali punti di contatto fra le quattro melodie superstiti [$m_{1-2} n p$], tuttalpiù il primo verso dei due *tunes* in *re* (maggiore e minore) sembra poter avere un'origine comune. Si può semmai osservare che il *tune* in *do* [m_1] è l'unico che non presenta ripetizioni al suo interno, cosa che lo riconduce a una tradizione più 'colta'.

Mi chiedo, a questo punto, se sia possibile affermare che almeno questa melodia in *do* [*m_i*] che Sedley usa per *William Grismond* [*c*] possa essere, se non la stessa di *A princely song* [*b*], almeno la sua versione moderna (sapendo che *b = c*). In altre parole, se il *tune* trascritto dal baffuto Greig all'inizio del Novecento [*m_i*] fosse l'ultimo stadio di una tradizione orale di quasi due secoli – è solo un'ipotesi – dovrebbe avere qualcosa a che fare con «Where is my true love», il *tune* di *Grismond* [*c*]. C'è modo di trovare altri indizi in questa direzione? Forse sì.

Un'altra *ballad*, comunemente conosciuta come «Alack for my love I must die», potrebbe essere il nuovo nome assunto dal *tune* «Where is my true love». Per seguire il mio ragionamento, che ammetto rischia di essere un po' intricato, sarà utile a questo punto dare un occhio allo ► schema a fianco.

«Alack for my love I must die» è il *refrain* di *An excellent ballad* [*h*], il cui *tune* è «Come follow my love». «Come follow» è però anche il *tune* di *A true relation of... Andrew Barton* [*j*], il cui impianto metrico è completamente diverso (quartine a rima alternata di dimetri giambici). O esistono due «Alack...» o il collegamento con *A true relation* è un errore. O forse nessuna delle due ipotesi. Per ora so solo che:

a) L'*incipit* «Alack for my love I must die» molto assomiglia al *refrain* di *William Grismond* [*c*]: «And for my offence I shall die», o anche: «And it's for my offence I must die».

b) Come per il *tune* «Where is my [true] love», le *ballads* che usano «Alack...» (*An excellent ballad* [*h*], ma anche *The secret lovers* [*f*], *The pining maid* [*g*], e *The bloody miller* [*i*],) adottano il modello a tre *fourteeners* + *refrain*.

c) Infine la più celebre di queste, *The bloody miller* (*incipit*: «Let all pretending lovers»), racconta di un episodio di cronaca del 1684 avvenuto nello Shropshire, al confine con il Galles, identico alla vicenda di *William Grismond*; questa volta l'omicida è appunto un *bloody miller*, un 'mugnaio sanguinario/sanguinante' (quando nega l'omicidio commesso perde sangue dal naso).

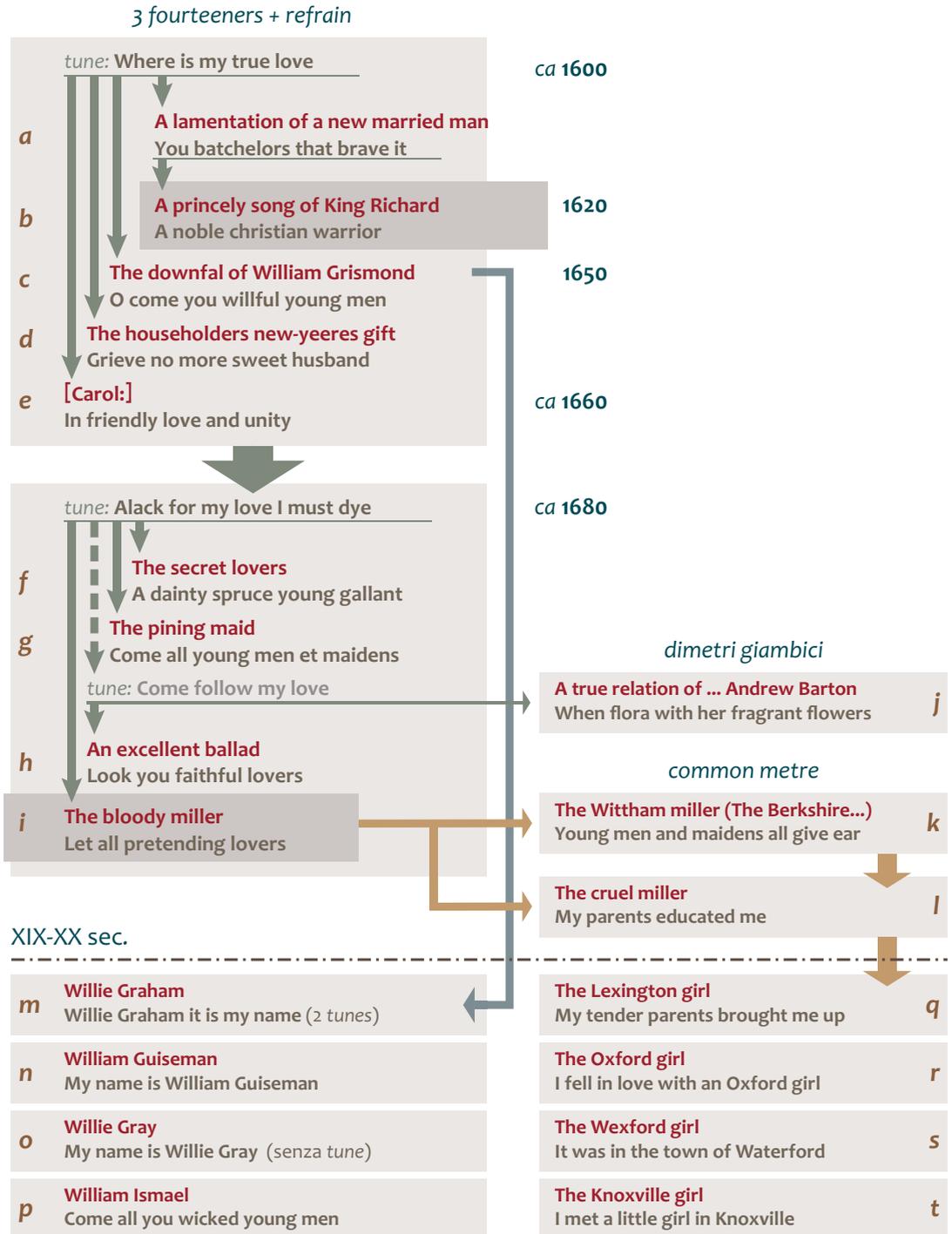
È probabile quindi che il poeta abbia composto i suoi versi sulla melodia di *Grismond* con l'esplicita intenzione di creare un collegamento musicale con il caso di cronaca accaduto 35 anni prima, pertanto è possibile che le melodie di *c* e *i* corrispondano.

C'è un ulteriore indizio. Le 14 strofe di *Bloody miller* [*i*] sono modello per una nuova *ballad* dal titolo *The Berkshire tragedy, or The Wittam miller* [*k*], attestata fin dal Settecento, le cui 22 strofe perdono il *refrain* per adottare la comune quartina di *fourteeners* (rima *aabb*). Si tratta di un adattamento molto simile a quello che potrebbe aver subito la strofa a *refrain* di «Come follow...» nel passare da *An excellent ballad* [*h*] a *A true relation* [*j*]. Di qualche decennio dopo è un'ulteriore versione sul tema del mugnaio, questa volta di solo 9 strofe e con il titolo *The cruel miller* [*l*]. Le due *ballads* [*k l*] hanno in comune, oltre al metro, l'emorragia dal naso quale segno di colpevolezza del mugnaio.

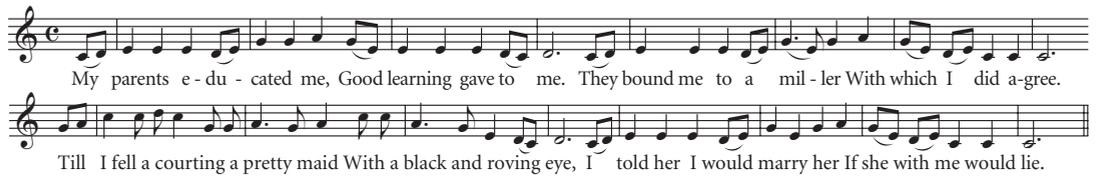
Apparentemente non sembra sia sopravvissuta la musica di nessuna di queste due versioni (né in alcuno dei *broad-sides* superstiti si dà il *tune* di

BLOODY MILLER	WITTAM MILLER
fourteeners a	fourteeners a
fourteeners a	fourteeners a
fourteeners a	fourteeners b
refrain x	fourteeners b

Una melodia per A princely song of King Richard Cordelion



riferimento), ma l'ineffabile Sedley a p. 94 propone per *Cruel miller* [i] questa melodia:



My parents e - du - cated me, Good learning gave to me. They bound me to a mil - ler With which I did a-gree.
Till I fell a courting a pretty maid With a black and roving eye, I told her I would marry her If she with me would lie.

Dove ha scovato Sedley quel *tune* che dovrebbe risalire all'inizio dell'Ottocento, ovvero quando le strofe di *Cruel miller* appena cominciavano a circolare? La nota in *Seeds of love* (p. 95) è laconica:

Il *tune* deriva da due versioni irlandesi della collezione Petrie.

Prima d'inseguire Petrie mi sono guardato intorno. L'unico che aveva avuto modo di trascrivere il *tune* di *Cruel miller* era stato Sharp che nel 1904 annotò la versione che si cantava nella provincia del Somerset. Sharp diede alle stampe solo una selezione di *tunes* inglesi, con accompagnamento di pianoforte (1917); qui nessuna traccia della melodia. Dopo la sua morte Karpeles pubblicò altri *songs* trascritti in America (1932) e solo pochi anni prima di morire fece uscire i due volumi di *Cecil Sharp's collection of English folk songs* (London 1974), dov'è finalmente *Cruel miller* (I, pp. 294-297, di recente riprodotta anche in John Morrish, *The folk handbook*, New York 2007, p. 165):



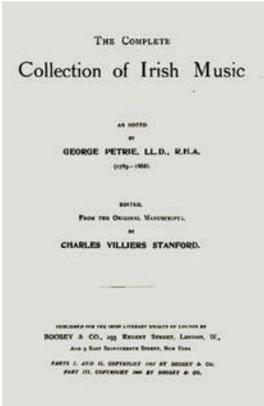
My parents e - du - cat-ed me, Well learning gave to me. They bound me to ap - pren - tice, A millard for to be.

Nessuna corrispondenza con la melodia di Sedley: il tema è di soli due *fourteeners* al posto di quattro e testimonia una versione molto semplificata. Non vi sono altre melodie conosciute su «My parents educated me», basta fare una verifica sui repertori cartacei citati precedentemente e nei tre ottimi cataloghi finalmente messi *on line* (i primi due anche a stampa):

- *Laws folk song index* (1957) · ballads americane
- *Roud folk song index* (2012) · ballads pubblicate nel Novecento
- *Traditional ballad index* · sintesi di vari repertori

Cruel miller [i] dà origine a innumerevoli versioni, ma si tratta sempre di nuovi testi e nuova musica; qui preferibilmente la vittima diventa protagonista e cambia di volta in volta città: *Lexington girl* [q], *Oxford girl* [r], *Wexford girl* [s] – e molte altre ancora: sono arrivati a identificarne una ventina. L'americana *Knoxville girl* [t], la versione più recente (resa celebre dal mercato discografico), sarà cavallo di battaglia di gruppi *country* come i Louving Brothers (1956) e i Wilbour Brothers (1959). Alcune di queste versioni mostrano corrispondenze melodiche fra loro (*YouTube* è preziosissimo in questi casi), ma nulla di riconducibile ai temi di Sharp. Non mi restava che provare con la collezione Petrie citata da Sedley.





Il primo volume della della collezione Pietre pubblicata da Charles Villiers Stanford

► George Petrie (1790-1866) fu un irlandese eclettico, pittore, antiquario, violinista e soprattutto collezionista di musica tradizionale. Pubblicò una prima selezione della sua vasta collezione nel 1855 (*The Petrie collection of the ancient music of Ireland arranged for the piano-forte*). Un secondo volume cui stava lavorando prima di morire uscì postumo solo nel 1882. L'integrale della raccolta fu pubblicata all'inizio del Novecento (senza accompagnamento pianistico) dal compositore Charles Villiers Stanford (1852-1924) con il titolo ► *The complete collection of Irish music as noted by George Petrie ... from the original manuscript* (3 voll., London 1902-1905). Si trattava di musica prevalentemente strumentale e rintracciare i *tunes* di Sedley fra i 2148 pubblicati, così senza alcuna indicazione (va da sé che l'indice non mi fu d'alcuno aiuto), mi obbligò ad armarmi di santa pazienza. Fui moderatamente fortunato, li ritrovai più o meno a un terzo dell'opera: erano i nn. 693 (in *re*) e 694 (in *mi*♭), a p.175 del II volume. Sedley aveva preso dall'uno e dall'altro trasportandoli in *do* (tono in cui li riproduco per agevolare il confronto; la versione di Sadley è qui in note piccole):

Non m'impensieriva il sincretismo allegro dell'operazione, quanto la totale mancanza di spiegazioni nella scelta dei *tunes*. Peraltro il secondo (n. 694), che Petrie riproduceva come «variant» del precedente, era intitolato *The dawning of the day*, ovvero – non ci ho messo molto a scoprirlo – una delle più celebri melodie irlandesi, come irrefutabilmente mostra *YouTube*: chiunque possa vantare progenie celtica adora esibirsi in video sulle note di questo temino (dal che se ne deduce che esso *tune* sia da tempo entrato a far parte dei programmi scolastici musicali delle scuole inferiori). La versione oggi diffusa adotta però quest'altra forma (in genere nella successione ABBA):

Autoritratto di George Petrie circondato da strumenti musicali e un elmo a significare il suo amore per il passato. Disegno pubblicato in «The Dublin University magazine», xiv (dec. 1839), p. 639.

Edward Bunting (1773-1843), musicista e studioso di musica tradizionale irlandese, amico di Petrie, curatore di tre collezioni intitolate *Ancient Irish music* (1796, 1809 e 1840), attribuì la composizione di *Dawning the day*, senza riportarne la musica, al celebre arpista Thomas O'Connellan, vissuto nella seconda metà del Seicento (v. l'ed. 1840, p. 70), ma l'informazione

non trova conferme. Soprattutto non si sa di quale delle numerose melodie intitolate *Dawning of the day*, O'Connellan dovrebbe essere autore.

Le tre strofe anonime dell'originale irlandese (*Fáinne Geal an Lae*) raccontano di un innamorato che, in un mattino bello come la sua amata, incassa un secco rifiuto alla proposta di matrimonio (decisamente nulla a che vedere con il mugnaio affetto da epistassi isterica). La traduzione metrica inglese si deve al poeta irlandese Edward Walsh (*Irish popular songs*, Dublin 1847, pp. 40-43, originale irlandese a fronte).

The fiddler's companion di Andrew Kuntz – preziosa risorsa *web* per la *folk music*, tanto ricca di informazioni quanto illeggibile – registra ben cinque diverse melodie di *Dawning of the day*, alcune strumentali, e solo la seconda (completamente diversa da quella oggi celebre) legata al testo tradotto da Walsh. La melodia n. 4 riporta due varianti, una è quella di Petrie (trascritta nel 1854) e l'altra quella oggi comunemente nota, le cui edizioni sono però molto recenti (ultimi trent'anni). Dal momento che questa è la versione che il grande tenore John McCormack incise su un 78 giri His Master's Voice nel 1934 e cantò nella colonna sonora del film *Sangue gitano* con Henry Fonda (1937), è possibile, per quanto se ne sa, che possa anche essere un suo adattamento personale che – potere della plastica (vinile e celluloidi) – ha soppiantato tutte le altre.

Ma perché Sedley abbia scelto questa melodia continua a non essere ancora chiaro. La forma n. 5 registrata da Kuntz (a fianco l'*incipit*) è un *reel* – antica danza celtica – noto con vari nomi, fra cui, oltre a *Dawning of the day*, anche *The dusty miller*, ma la rievocazione del mugnaio – probabilmente sporco (*dusty*) di farina e non di sangue – sembra troppo poco per creare una relazione, e oltretutto non è detto che Sedley la conoscesse, dal momento che usa un'altra melodia.

Una possibile risposta si ha con l'altro *tune* proposto da Petrie (n. 693), melodia che una nota di Petrie giudica origine del successivo *Dawning of the day* (n. 694). Il n. 693 non ha titolo, ma solo il testo d'una strofa:

Oh Johnny, dearest Johnny, what dyed your hands and cloaths?

He answered him as he thought fit: «By the bleeding at the nose».

Oh Johnny, amato Johnny, cosa ti macchia le mani e l'abito?

Gli rispose come pensava fosse meglio: «Il sangue dal naso».

Non si sa nulla di questo frammento. Kuntz suppone sia un adattamento della celebre ballata *Edward* (ne parlerò più avanti), ma l'ipotesi non regge, per il semplice motivo che l'interlocutore è un uomo (in *Edward* è la madre). Si tratta invece, inequivocabilmente, di un adattamento da *Wittam miller* o *Cruel miller*, dove compare più o meno la stessa strofa:

How came you by that blood upon | your trembling hands and clothes?

I presently to him reply'd | "By bleeding at the nose".

Da dove viene quel sangue che hai sulle mani tremanti e sul vestito?

Subito replicai: «Da un'emorragia dal naso»

He asked me, and questioned me, | what stained my hands and clothes,

The answer that I had for him | was: "The bleeding of my nose".

Lui mi chiese insistentemente che cosa mi macchiava mani e vesti:

la risposta che gli diedi fu: «Il sangue dal naso».



Wittam miller
[fine strofa 10]

Cruel miller
[fine strofa 6]

Indagini su Blondel



Introduzione (al testo)

Qualcuno si chiederà perché mi sono sognato di piazzare l'introduzione a metà libro e non all'inizio com'è ovvio. Ci sono più ragioni. Intanto – lo dico subito, anche se preciserò meglio poi – questo capitolo nasce per essere un'introduzione a cosa s'intende per 'testo', non un'introduzione a *questo* testo. Poi ho pensato: forse il senso complessivo del libro, giunti fin qui, potrebbe essere rimasto oscuro e, dal momento che l'idea di 'testo' come trasmissione di sapere e gli scopi di questo libro tendono a coincidere, forse due parole al riguardo possono essere utili.

Immagino la domanda: perché non spostarle all'inizio? – le due parole, dico – modifiche in corso d'opera ci stanno: un saggio non è un flusso di coscienza alla Joyce, si può rimontare.

Lo so. Ma ho un rapporto ambivalente con le introduzioni. La prima reazione è d'esser di fronte a una fastidiosa dilazione proprio nel momento in cui posso far mio il libro, e tuttavia una malsana bulimia informativa m'obbliga in genere a leggerle. Se le pagine preliminari non dicono nulla m'irritano per il tempo perso; se dicono troppo sono un po' come gli antipasti mediterranei che spengono la fame e guastano la bocca con troppi sapori. Quelle poche ben fatte, che annotano solo quanto serve, in genere m'intimoriscono (quindi diffido) perché tendono a condizionarmi. Nel farmi sapere cosa leggerò, quale ruolo assume, quale il suo valore, m'obbligano a un filtro 'ideale', inducendomi a giudicare di conseguenza, nel bene e nel male. È un po' come con gli appuntamenti concordati (magari da amici solerti), per cui hai già avuto un buon numero di dritte su chi dovrai conoscere. A parte il disagio del predisposto sentimentale, il giudizio sarà in ogni caso migliore o peggiore dell'idea che ti sei fatto. Si perde d'indipendenza.

È come con la musica. Conosco i meccanismi che rendono piacevole un brano, e so che in molti casi le informazioni possono rendere l'ascolto più coinvolgente. Ho sempre amato la prima *Ballata* di Brahms ma, da quando ho conosciuto la storia di *Edward* (ne dirò più avanti), riascoltarla mi dispiega il Medioevo fantastico in cui immagino si rifugiasse l'introverso ventenne amburghese. Ma so anche che è impagabile il primo ascolto, quello nudo, ignaro, disarmato, fors'anche ingenuo, ma ancora stupefatto di fronte all'inspiegabile complicità che una musica, un libro, una persona, può procurare al primo incontro – ovviamente quando funziona. E questo è un piacere che lo studio rende sempre più raro, e che troppe 'introduzioni' contribuiscono a vanificare.

Per carità, non sarò io a fare l'apologia del 'fesso contento', ma non so argomentare meglio. Diciamo che mi va così. Chi ha avuto il coraggio di arrivare fin qui, un'idea se l'è fatta: qualche precisazione non farà ulteriore danno, al contrario potrebbe offrire ragioni per proseguire. Del resto questo libro non è un giallo e non c'è nessun assassino da scoprire.

Miniatura che apre il mese di Settembre nel libro d'ore (*Très riches heures*) ordinato dal duca di Berry, fratello del re di Francia, prima del 1416 alla bottega dei fratelli Limbourg. Rimasto incompiuto a seguito di un'epidemia che uccise sia i Limbourg che il duca, il codice, prima che giungesse nelle mani di casa Savoia (attraverso il re di Francia) per esser fatto completare da Jean Colombe (†1529), si arricchì di altre figure, opera di Barthélemy d'Eyck († post 1470), fra cui il castello del mese di Settembre (v. Nicole Reynaud in «Revue de l'Art», 84, 1989, p. 22-43). Le *Très riches heures* rimasero in Italia, passando dai Savoia, alle famiglie Serra e Spinola di Genova, per poi essere messe in vendita a metà Ottocento (non sappiamo chi ne fosse il proprietario in quel momento). Il libro fu comprato dal duca d'Aumale, proprietario del castello di Chantilly, oggi trasformato in museo, dove si conserva tutt'ora (©Musée Condé, ms. 65).

PARLARE DI BLONDEL è un pretesto, non lo scopo (anche se ci sarà molto ancora da dire). Blondel è un po' l'emblema di un Medioevo inventato, che non esiste in sé, ma su cui proliferano molte storie. Racconti più o meno credibili che sono ciò che di meglio resta della sua produzione, e soprattutto rendono viva la sua musica.

Ci siamo già accorti che il passato medievale, segnatamente musicale, è un'idea dell'ultimo paio di secoli (LEECH-WILKINSON 2002, HAINES 2004, ELLIS 2005), ma non basta riconoscere che tale idea è interamente costruita, vale la pena fare un passo ulteriore e riappropriarsi di quei racconti che, uno sull'altro, hanno dato vita al moderno immaginario antico. Fare a meno di quelle storie è l'errore in cui siamo incorsi. Nella convinzione che i 'fatti' siano riconoscibili e abbiano statuto autosufficiente, abbiamo trascurato il resto, per condannare Blondel in un limbo d'imbarazzo sempre meno accessibile.

Eppure non possiamo fare a meno delle invenzioni che da sempre produciamo. Come racconto, certo, ma soprattutto come strada maestra per recuperare il nostro passato. Oggi qualche studioso sa tutto sui codici che trasmettono la musica di Blondel (o quella che crediamo sua) ma la gran parte di chi ascolta musica non sa nemmeno chi sia lo sventurato – peraltro uno dei trovieri cui viene attribuito un altissimo numero di *chansons* – né quanto fosse noto nell'Ottocento, epoca in cui fu annoverato fra i più celebrati cantastorie.

Qualcuno dirà: pazienza, si sopravvive lo stesso. Sì, ma molto male. Il disinteresse, a tratti il fastidio, per questo *fil rouge* 'romantico' che ci lega al passato – certamente sporco, corrotto, vischioso, inafferrabile – questo disinteresse è l'errore in cui siamo caduti a causa di un positivismo di ritorno, che testimonia profonda insicurezza. Si sono separate le 'carriere' fra chi fa ricerca e chi legge romanzi. Ci hanno obbligato a scegliere fra Medioevo e *fantasy* – tanto più in un ambito in cui la ricerca è molto specializzata e la narrativa spesso *naïf*. Risultato: viviamo la schizofrenia di detestare l'uno per amare l'altro (secondo appunto la carriera). E il taglio di quel cordone ombelicale che ci univa al vivere di ieri ha ucciso la memoria.

Varrà un esempio. Capitando di passare da Saumur, cittadina a 80 chilometri a ovest da Tours, oltre a ricordare che quella è la città natale di Coco Chanel e Fanny Ardant, la guida locale non mancherà di mostrare il celebre ► castello – sontuoso ma non fra i più famosi della Loira (al punto che un giro organizzato nella regione probabilmente lo trascurerebbe).

Nessuno invece ricorderà che il logo Disney (tridimensionalmente realizzato a ► Disneyland Paris) abbia qualcosa a che fare con Saumur. Nessuno lo ricorda perché in effetti non c'è relazione. Almeno non direttamente. Perché il logo, e in generale i castelli Disney, si rifanno a quelli eretti in ► Baviera da Ludwig II (1845-1886), il celebre protettore di Wagner, immortalato dall'omonimo film di Visconti. Ma il neogotico fantastico degli architetti di Ludwig prende spunto, fra le altre cose, dalla miniatura raffigurante il mese di ► *Settembre* (qui riprodotta anche ad apertura di capitolo) del più celebre calendario realizzato per il duca di Berry (1319-1417), noto come *Les très riches heures du duc de Berry*. La miniatura raffigura proprio il castello di Saumur ma nel gusto del gotico quattrocentesco, assai più slan-

La sfida è ricordare

Nella pagina a fianco: Il castello di Saumur come appare oggi e nella miniatura di metà Quattrocento delle *Très riches heures du duc de Berry*. Sotto: il castello di Neuschwanstein ('Nuova pietra del cigno') presso Füssen in Baviera, fatto realizzare da Ludwig II, come scrisse a Wagner, «nel vero stile dei castelli dei cavalieri tedeschi». A fianco il castello della Disney, dagli anni Ottanta diventato il logo della Walt Disney Company.

ciato di quanto non fosse nella realtà. Alla morte del duca il codice rimase incompiuto e il disegno del castello fu aggiunto qualche decennio dopo da uno dei più straordinari miniatori del suo tempo, Barthélemy d'Eyck († post 1470). L'idea di riprodurre Saumur scaturì forse dal romanzo cortese ► *Le livre du Coeur d'Amours Espris* (1457) di René d'Anjou (1409-1480). Il romanzo, simbolo dell'amor cortese quattrocentesco che fa delle stanze del castello di Saumur la reggia di Amore, fu anch'esso miniato da una mano che s'è giudicato essere quella di Barthélemy (Bibl. Nazionale di Vienna, cod. 2597). Balzac, forse per contrappasso, ambienterà il suo *Eugénie Grandet* (1833) a Saumur, ma non nel castello – in quegli anni poco più di un rudere (il restauro è d'inizio Novecento) – bensì nella grigia e provinciale cittadina perbenista, percorsa da amori insoddisfatti.

Tutto questo discorso per dire che Saumur, senza Barthélemy, Ludwig, Disney *etc.* è solo un castello. E così Blondel, senza l'Anonimo remense – e senza tutto quanto racconteranno le prossime pagine – rimane uno sconosciuto troviere.

Alzare barriere tra scienza e creatività rende lo studio del passato esangue, senz'anima. La diffidenza di chi è abituato dal mercato a seduzioni più





Immagine tratta dal numero monografico di «Verve · Revue Artistique et Litteraire» (vi, 23, 1949) in cui sono riprodotte tutte le miniature della copia viennese (Bibl. Nazionale, cod. 2597) del poema di Renato d'Angiò ambientato a Saumur e intitolato *Le livre du Coeur d'Amour Espris* o, più estesamente, *Conquests qu'un chevalier nomme le Cuer d'Amour Espris feist d'une dame appelée Doulce Mercy* [Conquista che un cavaliere nominato Cuor d'Amore Innamorato fa d'una dama chiamata Dolce Grazia]. Del *romance*, scritto nel 1457, rimangono sei manoscritti, tutti alla Nazionale di Parigi a parte il più tardo viennese, l'unico miniato.

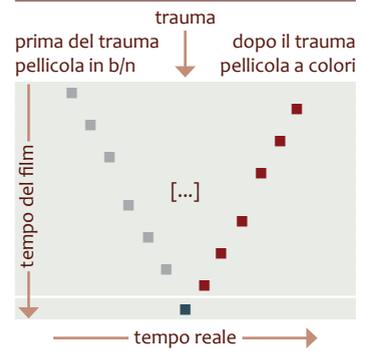
assimilabili non si può ricambiare con altrettanta diffidenza. La velocità d'oggi – che, sia chiaro, detesto (sono lento per fede) – offre tuttavia la possibilità di connettere ambiti lontani, foss'anche solo per analogia. C'è il rischio della superficialità, certo, ma l'accesso continuo a nuove realtà, vere o virtuali (c'è ancora differenza?), diventa ricchezza. Ho già detto di come *Google* mi abbia permesso di ricongiungere Blondel al film di *Ivanhoe*, e potrei ricordare la quantità di libri che oggi è possibile leggere *on line*. L'importante è considerare le nuove potenzialità non intercambiabili con i consolidati metodi di ricerca.

Gli studenti più in gamba hanno ormai capito che possedere questa chiave, con cui l'accademia non sembra aver interesse a confrontarsi, è un'arma in più. Perché il mondo là fuori va nella direzione del volo 'a libellula'. E abbiamo già fallito se insistiamo a proporre esclusivamente modelli che i più giovani non vogliono più acquisire, solo perché siamo incapaci di offrirne altri, o peggio per paura che ci possano scippare il ruolo guida (cosa che avverrà comunque, anche per ragioni d'età). Non è gran cosa consolarci con un sapere che ci porteremo nella tomba come facevano i faraoni con i loro oggetti quotidiani.

SENZA UNA CONOSCENZA che comprende il valore della nostra storia smettiamo di sapere chi siamo. Il compito di chi fa cultura, prima di tutto, è offrire gli strumenti per poter capire che il sapere è 'memoria critica'. La memoria (e la capacità di rielaborarla) non teme il metodo, teme l'oblio.

Il film ► *Memento* (2000) dei fratelli Nolan – soggetto del più giovane Jonathan, regia di Christopher, sceneggiatura di entrambi (li renderà celebri *Batman begins*, 2005) – racconta di Leonard che, dal giorno in cui due barlordi lo hanno colpito in testa dopo avergli ammazzato la moglie, non riesce e tenere a mente nulla per più di pochi minuti. Lo spettatore, anche in ragione di un ardito montaggio, scopre l'angoscia di non ricordare cosa si è fatto un quarto d'ora prima. Certo, Leonard sa chi è, perché ha in mente

Far sopravvivere
la memoria



Guy Pearce nel film *Memento* (2000, © Summit Entert.) dei fratelli Nolan.

cosa c'era prima dell'incidente, ma per il 'dopo' la sua vita è senza tempo, senza storie. Il film è di sicuro interesse per come è costruito (lo ▶ schema in alto è solo per incuriosire chi se l'è perso), ma la coerenza con cui viene sviluppata l'idea scricchiola. Leonard infatti sa di non ricordare, e questo lo induce ad attuare una serie di stratagemmi per ridare scopo alla sua vita (vendicarsi), fra cui scrivere tutto quello che accade e poi farsi tatuare le frasi sul corpo per non perderle più (metafora suggestiva – io so ciò che il mio corpo patisce – in realtà destinata solo a mostrare i muscoletti nervosi di Guy Pearce). Ma sapere di non ricordare è un atto di memoria: una contraddizione chiave, senza la quale in film non proseguirebbe, ed è probabilmente chiara agli stessi sceneggiatori che la sintetizzano nella battuta «Ricordati di non dimenticare». Insieme però afferma una verità: senza memoria ci dimenticheremmo di vivere.

Tutti i nostri pensieri esistono perché siamo in grado di ricordarli. Sperimentiamo il mondo con i sensi ma ce ne facciamo un'idea solo perché li teniamo a mente. Dimenticare il vissuto significa non sapere più chi siamo, dimenticare il passato, sopprimere la storia, uccide la nostra identità.

Dunque: io sono quello che ricordo.

La memoria è la mia anima.

La storia, in quanto memoria, è l'anima del mondo.

A scanso di equivoci, volevo essere solenne.

Occuparmi di Blondel, ascoltare la sua musica, magari reinventarla, è un modo per prendermi cura della mia identità – uno dei tanti possibili, sia chiaro – un atto di amore verso me stesso, di resistenza contro chi non si accorge che troppe circostanze ci inducono a dimenticare.

NON È FACILE insegnare storia della musica medievale. Ma la difficoltà e insieme la voglia di comunicare l'amore per la storia mi hanno fatto provare strade diverse, a volte fruttuose, a volte meno. Anche questo libro è una di queste strade, e le ricerche nate attorno a Blondel una chiave per contrappormi a chi si sta dimenticando di ricordare. O almeno questo libro è un tentativo in questo senso.

Qualcosa di queste pagine potrà forse disorientare: questo capitolo ad esempio, che ha tutta l'aria di essere un'introduzione 'fuori sede'; l'associazione d'idee preferita alla struttura preordinata; la lunga digressio-

Mettere in campo
strategie

ne attorno al ‘cuore mangiato’. Mi sono lasciato guidare dall’istinto, non ho altre ragioni. Non voglio che Blondel diventi un feticcio o peggio un caso eccezionale. Blondel deve rimanere uno spunto, e quindi me ne posso distaccare, posso prendere altre direzioni. Il Castellano per esempio è anch’egli un’invenzione, per certi versi più incredibile di Blondel. Simili sono i modi con cui il tempo ha trattato i due trovieri. La loro storia esprime la tracimazione creativa della nostra cultura e insieme la facilità con cui dimentichiamo quasi tutto.

Chi frequenta testi accademici avrà poi forse accolto con sospetto l’assenza di note a piè pagina e giudicato quantomeno eccentrica l’insistenza nella riproduzione dei frontespizi. Non è una strategia ‘commerciale’ per far sembrare divulgativo uno studio erudito. Ho sempre amato le note, come luogo per un libero approfondimento: se hai voglia le leggi, se no prosegui rapido a testo. So che ad alcuni non piacciono perché obbligano a ‘staccare’ (ma fermarsi è un buon modo per tenere il cervello vispo); per molti sono solo il segno di un libro ‘difficile’ (inconveniente che editori sciagurati spesso aggirano relegando le note a fondo capitolo). La nota purtroppo è diventata il baluardo dell’accademia. In questa idiozia, ci cascano anche gli stessi studiosi che glossano i loro saggi per esibire competenze, e sempre meno per organizzare il testo su più livelli (mezzo secolo fa Arbasino in *Anonimo lombardo* aveva ironizzato sulla pratica facendo note alle note, sempre a piè pagina).

Il rimando in nota ad altro testo, magari in forma contratta, che nasce come informazione fra studiosi, possibilmente dello stesso ambito disciplinare, pretende però un canone di letture condiviso che già segnava il passo il secolo scorso. Ormai, invasi da saggi e contributi, non è più gestibile. Se trent’anni fa due filologi romanzi potevano (anzi dovevano) aver letto bene o male gli stessi libri, oggi nemmeno gli esperti della stessa disciplina hanno in testa una bibliografia comune su un argomento specifico (chessò, il corno di bassetto). Citare in nota testi sapendo di evocare titoli ai più sconosciuti, è dichiarare una fondamentale sfiducia nel rimando bibliografico: il rito di un’omelia stanca di cui si attende distratti la fine.

Eliminare le note (e insieme riprodurre i frontespizi) – un esperimento, magari la prossima volta provo un’altra cosa – è il mio sforzo per uscire dalla burocrazia della citazione bibliografica, per obbligarmi a fare a meno di una cantina dove buttare tutto; e invece poter ‘raccontare’ i libri con cui mi sono confrontato, offrire la possibilità di annusarli, di incuriosire alla lettura; magari dicendo qualcosa del loro autore, mostrandone le fattezze, rendendoli vivi insomma.

I libri sono mattoncini di archiviazione, in molti casi gli unici punti fermi del sapere. Tramandano idee – la cosa più instabile della cultura – ma il loro essere ‘oggetto’ li rende certi. Fare la storia delle idee, ma voler rimanere coi piedi per terra, obbliga spesso a fare la storia dei libri che hanno divulgato quelle idee – una piccola scialuppa nel mare del relativismo.

MA QUESTO SOPRATTUTTO è un libro di filologia, anche se pochi filologi lo riconoscerebbero tale. Una filologia un po’ insofferente alle regole, ovvero un modo per ragionare. La mente soffoca quando segue percorsi preordinati; come dire: è vero che senza le stecche di balena vien fuori

A destra, esempio di edizione critica della prima strofa di *Quant je pluz sui* di Blondel, tratto da Yvan G. Lepage, *L’œuvre lyrique de Blondel de Nesle* (Paris 1994), pp. 270-271 (qui ricompattato per esigenze di spazio). Si tratta di un ottimo esempio di edizione critica (benché la musica sia edita separatamente, a cura di Bahat e Le Vot, 1996). Anche attraverso l’impaginazione si è tentato di distribuire le informazioni in modo più intuitivo, ma rimane in ogni caso altamente respingente per un lettore non ‘addestrato’, al punto che volendo pubblicare l’opera poetica di Blondel sarebbe necessario produrre una nuova versione ‘d’uso’. A parte la triste considerazione che tale versione non si farà mai perché mancano i lettori, è preoccupante che la filologia produca edizioni che, nel migliore dei casi devono essere rifatte. Non ci sono altre soluzioni?

La filologia
come memoria

CHANSON XVIII ¹		VARIANTES ²	
(Mss: <i>MTZCUHORVKNX</i> ; texte de <i>M</i>)		[<i>TZCUHORVKNX</i>]	
I			
	Quant je pluz sui en paour de ma vie	1	<i>R</i> ma vie] ma mie
	Et je mains doi par raison estre liés,	2	<i>UC</i> mains doi] doi mains
	Lors me semont ma volentez et prie	3	<i>Z</i> Lors] Dont
4	Et fine amours que je soie envoisie.		<i>ZRVKNX</i> me] m'i
	S'ele m'ocit, suens en iert li pechiez;	5	<i>CX</i> S'ele] Celle
	Trop a douz nom pour faire vilenie;		<i>V</i> iert] est
	Maiz se je sui par mes iex travailliez,	6	<i>O</i> douz nom] valour
8	Dont la vi,	7	<i>UCHORVKNX</i> Maiz] Et
	Qu'en doi je li		<i>H</i> je] g'i
	Demander fors merci?	9	<i>RVN</i> je li] je a li
	Puiz que par moi sui de joie eslongiez,		<i>KX</i> j'a li
12	Je ne m'en doi plaindre mie;	11	<i>C</i> Puiz que par] Deske por
	Comment qu'aie esté iriez,		<i>RVKNX</i> moi] mi
	Doucement sui engniez.	12	<i>V</i> plaindre mie] mie plaindre

1	<i>M</i>	L'initiale <i>Q</i> a subi une ablation; elle a été rétablie [grâce aux autres mss					
2	<i>M</i>	je mieuz doi par raison estre iriez; corr. d'après [<i>TZHORKNX</i> (voir aussi <i>CU</i>)	2	<i>V</i>	liés] om. (-1) – 3	<i>KNX</i>	volentez] volenté
8	<i>M</i>	Dont je (grat) la	12	<i>H</i>	ne] ne (+1)		
11	<i>M</i>	le m de moi, partiellement rogné, a été rétabli grâce [à <i>TZCUHO</i>					
12	<i>M</i>	le d de doi, disparu à la suite de l'ablation de [l'initiale, a été rétabli grâce aux autres mss					

la pancia, però almeno non si muore di tisi.

La direzione è sempre quella, reinnamorarsi della storia. La filologia non deve evitare il modello accademico perché invecchiato, ma deve ripensarlo per sottrarlo ai soli addetti ai lavori. Perché la filologia non può continuare a esser vista come l'agglomerato illeggibile di ▶ apparati, sottoposto a testi in genere altrettanto illeggibili. La filologia è il modo con cui ragiono e insieme tengo viva la memoria.

Non voglio far teorie. Sulla filologia ci sono più manuali che applicazioni, gli uni e le altre spesso asfittici. Se la filologia è l'indagine del testo e della

sua genesi, non può evitare di occuparsi delle idee che originano quel testo e di quelle che vengono messe in circolo. Fermarsi all'edizione – ovvero alla resa moderna di un testo antico – è un atto rinunciatario: solo il punto di partenza. Il vero sforzo rimane riannodare il *fil rouge* che ripercorre la nostra storia e la nostra identità.

E d'altra parte occuparsi di poesia medievale (tal è la lirica cortese) senza fare filologia, è come indossare una camicia sintetica: dopo il primo lavaggio è da buttare. Il piacere di una melodia, che dice pochissimo del testo musicale, ci dice molte cose sull'interprete ma quasi nulla sulla *chanson*. Limitarsi ad ascoltare un CD non è riprovevole, è noioso (e alla noia contribuiscono molti che fanno musica medievale), per il semplice motivo che, senza opportuni accorgimenti – per esempio conoscere la storia di Blondel – non si è in grado di costruire un ponte con il passato.

La musica deve diventare un 'portale': non per viaggiare nel tempo, ma per restituire il passato. E di questo portale la filologia è strumento per creare strade. Essa stessa è una strada. Le sue teorie sono mutate nei decenni, e ripercorrerle spesso aiuta a capire, più che la musica o i versi, il modo con cui si pensava alla musica e ai versi. I filologi, poi, sono esseri umani, almeno nella maggior parte dei casi. Provate a osservarci, magari come fa l'entomologo con i suoi coleotteri, garantisco che sarà istruttivo.

Non è semplicemente uno sforzo storiografico occuparsi della filologia degli ultimi due-tre secoli, è un modo per capire per quale motivo siamo arrivati a questo *impasse*, per cui quella che, fra Otto e Novecento è stata la disciplina più nobile fra tutti gli studi umanistici, persino più della filosofia (Nietzsche si considerava un filologo) oggi appare, e forse per colpa nostra, una miscela di complicazioni penose e studiate sofferenze, la fila per pagare le tasse, la sala d'attesa del dentista.

Canzonieri provenzali

A	N A	Roma, Latino 5232
A ^a	– –	Milano, Braidense AG.XIV.49 [copia di *A]
B	C B	Paris, Nationale, Fr. 1592 [olim 7614]
C	B C	Paris, Nationale, Fr. 856 [7226]
D, d	U D	Modena, Estense α.R.4.4 [= °H]
E	D E	Paris, Nationale, Fr. 1749 [7698]
F	O F	Roma, Chigi L.IV.106 [2348]
F ^a	– –	Firenze, Riccardiano 2981 [copia di *F]
F ^c	X –	Milano, Ambrosiano D.465 [copia di *F]
G	W G	Milano, Ambrosiano R.71.sup
H	L H	Roma, Latino 3207
I	A L	Paris, Nationale, Fr. 854 [7225]
J	– –	Firenze, Nazionale F.4.776
K	F M	Paris, Nationale, Fr. 12473 [= Vat. lat. 3204]
K ^P	– –	Copenhague, Thott 1087
L	K N	Roma, Latino 3206
M	G O	Paris, Nationale, Fr. 12474 [°Vatican 3794’]
N	– U	New York, Pierpont 819
N ²	– –	Berlin, Phillipps 1910
O	M K	Roma, Latino 3208
P	P P	Firenze, Laurenziano XLI.42
Q	T Q	Firenze, Riccardiano 2909
R	I R	Paris, Nat., Fr. 22543 [d’Urfé / Vallière’] [2701]
S	Z S	Oxford, Douce 269
S ^a	– –	Paris, Arsenal 3092 [copia di *S]
S ^g	– –	Barcelona, Catalano 146
T	H T	Paris, Nationale, Fr. 15211 [supp. 683]
U	Q –	Firenze, Laurenziano XLI.43
V	V –	Venezia, Marciano 278 [app. cod. XI]
W	– V	Paris, Nationale, Fr. 844 [7222] [°du Roi’ = °M]
X	– W	Paris, Nationale, Fr. 20050 [°S. Germain’ = °U]
Y	– –	Paris, Nationale, Fr. 795 [7192]
Z	– –	Paris, Nationale, Fr. 1745 [7693]
a	S –	Firenze, Ricc. 2814 + Modena, Estense γN.8.4
b	– e	Roma, Barberiniano 4087 [°Libro di Michele’]
c	R –	Firenze, Laurenziano XC.inf.26
c ^a	– –	Louvain, Università G.288 [copia di *C]
d	→ D	
e	– –	Roma, Barberiniano 3965 [XLV.59]
f	E –	Paris, Nationale, Fr. 12472 [°Giraud’] [sup. 5351]
f ¹ [g]	J –	Roma, Latino 3205 [copia di *M]
g ² [g ^a]	– –	Bologna, Università 859 [copia di *M]
h [C]	– –	Bern 389 [= °C]
i	– –	Béziers, Centre Occitanique [copia di *I]
j	– –	Roma, Barberiniano 3953
k [η]	– –	Roma, Reginense 1659
l	– –	Roma, Latino 382
m	→ °δ [= °T]	
n	– –	Paris, Nationale, Fr. 24406 [= °V]
o	– –	Paris, Nationale, Fr. 1049 [7337]
p	– –	Perpignan, 128
q	– –	Aix-en-Provence, Arbaud 63
r	– –	Firenze, Riccardiano 294
s	– –	Siena, Archivio C.60
t	– –	Toulouse, Archivio
u	– –	Siena, Comunale H.III.3
v	– –	Barcelona, Catalunya 7/8
w	– –	Roma, Latino 7182
y	– –	Milano, Ambrosiano R.105.sup
z	– –	Bologna, Notarile
δ	– –	Paris, Nationale, Fr. 12615 [°Noailles’ = °T]
ε	– –	Roma, Reginense 1725 [= °u]
ρ	– –	Roma, Barberiniano 3986

Canzonieri francesi

A	A	Arras, 657
B	B ¹	Bern, 231
C	B ²	Bern, 389 [= *h]
D	v	Frankfurt a/M, 29
E	H	Leiden (ex Van der Bergh)
F	L ^b	London, Egerton 274
Flor [T]	–	Firenze, Laurenziano 29.1
G	L ^l	London, Lambeth Palace, 1435
H	M	Modena, Estense α.R.4.4 [= *D]
I	O	Oxford, Douce 308
K	Pa	Paris, Arsenal 5198 [°Arsenal’]
L	Pb ¹	Paris, Nationale, Fr. 765
M	Pb ²⁻³	Paris, Nationale, Fr. 844 [°du Roi’ = *W]
Mo [T]	–	Montpellier, H.196
N	Pb ⁴	Paris, Nationale, Fr. 845
O	Pb ⁵	Paris, Nationale, Fr. 846 [°Cangé’]
P	Pb ⁶	Paris, Nationale, Fr. 847
Q	Pb ⁷	Paris, Nationale, Fr. 1109
R	Pb ⁸	Paris, Nationale, Fr. 1591
S	Pb ¹⁰	Paris, Nationale, Fr. 12581
T	Pb ¹¹	Paris, Nationale, Fr. 12615 [°Noailles’ = *δ]
U	Pb ¹²	Paris, Nationale, Fr. 20050 [°S. Germain’ = *X]
V	Pb ¹⁴	Paris, Nationale, Fr. 24406 [= *n]
W	Pb ¹⁵⁻¹⁶	Paris, Nationale, Fr. 15566
Wien [T]	–	Wien, Palat. 2542
X	Pb ¹⁷	Paris, Nationale, n.a. 1050 [°Clairambault’]
Y	·XIV·	Saint-Lô, ms. Lepingard [perduto]
Z	S ¹	Siena, H.X.36
a	R ¹	Roma, Reginense 1490
b	R ²	Roma, Reginense 1522
c	·XIII·	Bern A.95
d	C	Cambridge, Christ College 450
e	·III·	Metz, Moselle
f	·XV·	Montpellier, 236
g	·X·	Paris, Nationale, Fr. 1593
i	Pb ⁹	Paris, Nationale, Fr. 12483
l	·VII·	Paris, Nationale, Fr. 22495
m	·XI·	Paris, Nationale, Lat. 11412
n	·XII·	Paris, Nationale, Lat. 11724
o	·VIII·	London, Harley 1717
p	·XVI·	Pavia, Aldini 219
q	·VI·	Paris, Arsenal 3303-6
s	·VI·	Paris, Nationale, Fr. 12610-14
u	·I·	Roma, Reginense 1725 [= *ε]
v	·IX·	Paris, Nationale, Fr. 1374
w	·IX·	Paris, Nationale, Fr. 1553
za	–	Zagreb, Università MR 92
–	N	Neuchâtel 4816
–	·II·	Paris, Nationale, Fr. 24391

Sigle tanto amate

Le sigle sono un po' la rappresentazione dell'incomunicabilità della filologia. Nate come strumento per semplificare le cose sono diventate una liturgia impenetrabile: per far parte del *club* devi saperle gestire. Basta una sigla, un apparato per pensare 'filologia', e così molti filologi si sono convinti che un uso brillante delle sigle sia far filologia. Un po' come confondere i guadagni finanziari di un derivato con la ricchezza interiore.

In sé l'uso delle sigle ha una sua ragionevolezza. Dovendo rapportarsi con un numero finito di elementi da mettere in relazione – in genere stesure di un testo – è utile siglarli per poterli identificare più agevolmente. Le sigle preferite dai filologi, come s'è visto per l'Anonimo remense, sono le lettere dell'alfabeto che di per sé *non sono* il modo migliore per evitare ambiguità, soprattutto in un contesto discorsivo («O è copia di P o altrimenti...» può avere significati diversi), tant'è che per tali sigle alcuni editori adottano il corsivo o altre perversioni estetiche come il grassetto.

La soluzione 'alfabeto' passa da imbarazzante ad angosciosa quando il numero dei testimoni aumenta in corso d'opera. Aggiungere altre lettere rende impossibile mantenere i criteri originali di assegnazione (per esempio quello cronologico) e, quando il repertorio supera le 26 unità si cominciano ad usare le lettere minuscole, poi quelle greche, poi i numeri... a questo punto la traduzione italiana del film *Histoires extraordinaires* (1967) rende bene la condizione in cui ci si è infilati: *Tre passi nel delirio*.

Per la poesia profana francese s'è fatto anche di peggio: appannaggio all'inizio dei filologi romanzi, e solo successivamente interesse dei musicologi, il *corpus* è stato diviso in provenzale (trovatori, lingua d'*oc*, Sud) e francese antico (trovieri, lingua d'*oil*, Nord); divisione un tantino manichea, dal momento che ciascuna delle due lingue presenta dialetti interni, e quelli di confine tendono ad avere prerogative proprie; inoltre l'approccio storico che pur riconosce il provenzale precedente di almeno una generazione alla produzione franco-settentrionale deve poi però ammettere la compresenza contemporanea di poeti d'entrambe le lingue che s'influenzano reciprocamente per l'intero Duecento. I musicologi, che pur non avrebbero ragione di separare gli ambiti data l'indistinguibilità delle melodie sopravvissute, si sono passivamente adeguati a questa dicotomia (tutto a svantaggio della comprensione del fenomeno). E così oggi abbiamo *cansos* (lingua d'*oc*) e *chansons* (lingua d'*oil*) conservate in una cinquantina di codici detti 'canzonieri' dell'uno o dell'altro *corpus*, benché alcuni di questi manoscritti, segnatamente quelli musicali, accolgano entrambe le lingue (numeri approssimativi):

	LIRICHE	SOLO TESTO	CON MUSICA	CANZONIERI
<i>cansos</i>	2500	2250	250	30
<i>chansons</i>	2500	1100	1400	20

I canzonieri elencati qui a fianco recano una collocazione sommaria (ma più semplice da memorizzare). Per un'identificazione puntuale si veda l'Indice alla fine di questo volume.

CANZONIERI PROVENZALI

Prima colonna: il siglario oggi comunemente usato (qualche oscillazione per i codici meno citati) secondo il modello di BARTSCH 1872 (pp. 27-31) poi stabilizzato da JEANROY 1916. Seconda colonna: il siglario di MEYER 1871 (p. 41).

Terza colonna: il primo siglario di BARTSCH 1857 (pp. LXXXVI-XCI).

CANZONIERI FRANCESI

Prima colonna: il siglario moderno (da SCHWAN 1886, pp. 2-4); le sigle contrassegnate 'T' sono quelle adottate in TISCHLER 1998.

Seconda colonna: il vecchio siglario di RAYNAUD 1884 (i numeri romani fino a XII sono dell'appendice, gli altri furono implementati da Schwan).

Il dato più evidente è la straordinaria quantità di musiche superstiti su testi d'oil rispetto a quelli occitanici. Ciò malgrado la produzione in francese antico non è mai stata molto amata: ancora si considerano i trovieri imitatori dei trovatori (ma è ben noto che l'emulazione è motivo di merito in questi secoli). Seppur la produzione francese si rivela più astratta di quella provenzale (ma non so se sia un demerito), non credo sia realmente possibile argomentare un giudizio estetico su musiche pervenuteci in forma tanto sommaria (senza ritmo, armonia, organico). Il risultato è che almeno sulle melodie in francese antico sarebbe stato possibile uno studio fra le diverse morfologie superstiti che, malgrado l'opera monumentale di Tischler, ancora non è stato fatto.

Oggi abbiamo soprattutto una serie di repertori e cataloghi redatti fra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del secolo successivo, implementati da contributi musicologici apparsi nel Dopoguerra. Nell'insieme un panorama che dire farraginoso è poco. Uno fra i più preziosi codici, il cosiddetto 'Chansonnier di S. Germain' è chiamato 'X' dagli studiosi di provenzale e 'U' da quelli di francese antico; il cod. 'R' a seconda dei casi può riferirsi al celebre 'Chansonnier d'Urfé', anche detto 'La Vallière' (oggi segnato Fr. 22543) o all'anonimo canzoniere Fr. 1591 che è un codice più tardo e meno frequentato (e giusto per diffondere il panico: nel *Repertorium* di Ludwig la lettera 'R' corrisponde al 'Chansonnier du Roi', quello che è detto 'M' se considerato codice francese e 'W' se provenzale). E taccio delle vecchie segnature di manoscritti in gran parte riassegnate nel corso degli anni. Non si scappa da questo guazzabuglio, si può solo tentare di capire come si è generato.

Un ► sigliario dei codici censiti, sia in lingua d'oc, sia d'oil è in apertura di questo capitolo. Alle pagine 206-207 ho invece riproposto lo stesso ► elenco ordinato, per quanto possibile, cronologicamente.

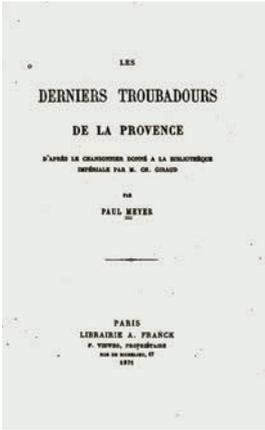
I repertori di riferimento per l'uso delle sigle, quelli cui spesso ci riferiamo trascurando che forse non tutti li tengono sul comodino, sono grosso modo quelli che seguono (con fondino scuro i cataloghi, chiaro i repertori metrici, in grassetto i contributi musicologici):

	Trovatori	Trovieri
1857	BARTSCH, <i>Peire Vidal's Lieder</i>	
1871	MEYER, <i>Les derniers troubadours</i>	
1872	BARTSCH, <i>Grundriss zur Geschichte</i>	
1884		RAYNAUD, <i>Bibliographie des chansonniers</i>
1886		SCHWAN, <i>Die altfranzösische Liederhandschriften</i>
1916-1918	JEANROY, <i>Bibliographie sommaire</i>	JEANROY, <i>Bibliographie sommaire</i>
1933	PILLET-CARSTENS, <i>Bibliographie</i>	
1935	BRUNEL, <i>Bibliographie des manuscrits</i>	
1953-1957	FRANCK, <i>Répertoire métrique</i>	
1955		SPANKE, <i>Bibliographie des altfranzösischen Liedes</i>
1958-1965	GENNRICH, <i>Der musikalische Nachlass</i>	
1972		MÖLK-WOLFZETTEL, <i>Répertoire métrique</i>
1979		LINKER, <i>A bibliography of old French lyrics</i>
1984	VAN DER WERF, <i>The extant ... melodies</i>	
1997		TISCHLER, <i>Trouvère lyrics with melodies</i>



Karl Bartsch in un dagherrotipo pubblicato nell'epistolario *Briefwechsel der Bruder Jacob und Wilhelm Grimm mit Karl Bartsch, Franz Pfeiffer und Gabriel Riedel*, Stuttgart 2002. Sotto, la sua edizione critica di Peire Vidal (Berlino 1857) con la prima siglatura dei canzonieri provenzali.





Les derniers troubadours de la Provence di Meyer (1871) che propone rispetto a Bartsch una nuova siglatura dei codici che non prenderà piede.

Il 'Piano [Grundriss] per una storia della letteratura provenzale' di Bartsch (1872) ha stabilizzato per primo il siglario per i codici e il catalogo delle liriche provenzali.



Provo a inquadrarli meglio, più o meno nell'ordine in cui sono apparsi.

1857 La prima ipotesi di siglatura non aveva nessuna pretesa di esaustività. Era stata formulata da ► Karl Bartsch, il grande studioso della mitologia nibelunga, nella ► prima edizione critica (1857) delle liriche di Peire Vidal, trovatore fra i più rappresentativi e ricordato per la sua prolungata attività in Italia (fine XII sec.). Bartsch si limita a siglare i canzonieri in cui rintraccia le poesie di Peire usando più o meno tutte le lettere maiuscole, lasciando le minuscole per manoscritti che non possono considerarsi canzonieri. Bartsch fa in gran parte riferimento a codici conservati a Parigi, affidandosi per gli altri alle copie fatte fare soprattutto da Sainte-Palaye (v. p. 94) – un elenco di tali copie è a p. 441 del primo dei sei tomi della *Choix des poésies originales des troubadours* (1816-1821) di François Raynouard, il vero divulgatore delle ricerche di Sainte-Palaye sui trovatori.

1871 Il criterio con cui Bartsch ordina e sigla i testimoni fa soprattutto riferimento alle esigenze del lavoro su Peire Vidal: sommariamente avvicinati per affinità, i primi codici sono quelli contemporaneamente più antichi e con un numero di *cansos* più ampio. Soluzione che, poiché impostata intorno a un singolo trovatore, non può essere accolta, quindici anni dopo, dal francese Paul Meyer che indaga il 'Chansonnier Giraud' (dal nome del donatore che nel 1859 legò il manoscritto all'allora Bibliothèque Impériale). Meyer infatti, in ► *Les derniers troubadours de la Provence d'après le chansonnier donné à la Bibliothèque...* (1871), rinomina lo stesso corpus di codici provenzali (qualcuno in più, qualcuno in meno) ordinandoli per luogo di conservazione. Bisogna però ricordare che il 1870 è l'anno in cui Bismarck ricostituisce l'Impero di Germania (l'ideale 'Secondo Reich' che capiterà alla fine della Prima Guerra mondiale, il Terzo essendo quello di Hitler); ma lo fa annettendosi i territori francesi di Alsazia e Lorena e soprattutto – umiliazione intollerabile dopo aver perso la guerra franco-prussiana – usando il palazzo di Versailles per incoronare Guglielmo I imperatore di Germania. Le rivalità fra filologi francesi e tedeschi diventeranno questioni di Stato.

1872 Bartsch ritorna alla carica l'anno dopo con una storia della poesia provenzale – ► *Grundriss zur Geschichte der Literatur provenzalischen* (1872) – dove ripropone il suo vecchio siglario aggiornato (soprattutto a partire dalla lettera 'I' non utilizzata nel 1857): le lettere maiuscole identificano i codici pergamenei, le prime 7 minuscole i cartacei, e alcune lettere greche i codici che non sono propriamente canzonieri. Soprattutto – questa è la vera novità – Bartsch assegna un numero a 460 trovatori e relative *cansos*. Così, a esempio, il sirventese *L'autrier fui en paradis* del Monaco di Montaudon è catalogato '305.12': il primo numero identifica il trovatore e il secondo la *canso*. Questo sistema rimarrà, con qualche lieve aggiustamento, il criterio di identificazione della poesia provenzale.

1884 A questo punto l'esigenza di catalogare anche i canzonieri in francese antico si fa urgente. Gaston Raynaud, il collega di Meyer, pubblica in 2 volumi nel 1884 la sua ► *Bibliographie des chansonniers français des XIII^e et XIV^e siècles*. Il secondo volume è interamente dedicato al catalogo di tutte le *chansons* come aveva fatto Bartsch, ma questa volta, per distinguersi, Raynaud adotta la strada invero un po' cerebrale di ordinare gli *incipit* se-

COLLOCAZIONE	XIII-XIV	STESURA	t(m)	MS.*	t(m)	MS.°
Paris, Nationale, Fr. 20050 ['S. Germain']	■	Lorena	28 (22)	X	ca 304 (92)	U
Venezia, Marciano 278	■	Catalogna / Italia	■	V		
Wolfenbüttel, 268	■	Italia	14	—		
Modena, Estense α R.4.4	■	Veneto	■	D+d	63	H
Paris, Nationale, Fr. 844 ['du Roi']	■	Artois	62 (52)	W	475 (432)	M
Paris, Nationale, Fr. 12615 ['Noailles']	■	Artois	7 (3)	δ	ca 530 (373)	T
Firenze, Laurenziano xxix.1	■	Parigi			24 (20)	Flor
London, Egerton 274	■	Piccardia			19 (12)	F
Metz, Moselle [perduto]	■				10 (1)	e
Frankfurt am Main, 29	■				4 (4)	D
Den Haag, Van der Velden [perduto?]	■				3 (3)	E
London, Harley 1717	■				1 (1)	o
Paris, Nationale, Fr. 1593	■				1	g
Paris, Nationale, Lat. 11412	■				1	m
Paris, Nationale, Lat. 11724	■				1	n
Paris, Nationale, Fr. 1592	■	Alvernia	■	B		
New York, Pierpont 819	■	Italia del Nord	■	N		
Bologna, Notarile	■	Italia	5	z		
Roma, Latino 3207	■	Veneto	■	H	1	
Bern, 389	■	Metz	4	h	■	C
Paris, Nationale, Fr. 845	■	Piccardia	1 (1)	—	391 (391)	N
Paris, Nationale, Fr. 846 ['Cangé']	■	Borgogna	1 (1)	—	351 (336)	O
Paris, Nationale, Fr. 24406	■	Artois	1	n	331 (318)	V
Paris, Arsenal 5198 ['Arsenal']	■	Piccardia			482 (481)	K
Paris, Nationale, n.a. 1050 ['Clairambault']	■	Arras			457 (456)	X
Paris, Nationale, Fr. 847	■	Piccardia			338 (314)	P
Arras, 657	■	Artois			73 (73)	A
Paris, Nationale, Fr. 15566	■	Artois			64 (63)	W
Saint-Lô, ms. Lepingard [perduto]	■				5	Y
Paris, Nationale, Fr. 1374	■	Francia			1	v
Paris, Nationale, Fr. 1553	■				1	w
Paris, Nationale, Fr. 854	■	Veneto	■	I		
Paris, Nationale, Fr. 12473	■	Veneto	■	K		
Paris, Nationale, Fr. 12474	■	Napoli	■	M		
Oxford, Douce 269	■	Italia	■	S		
Roma, Latino 5232	■	Italia	635	A		
Paris, Nationale, Fr. 795	■	Italia	13	Y		
Paris, Nationale, Fr. 1745	■	Agde	14	Z		
Siena, Archivio c.60	■	Italia	5	s		
Roma, Reginense 1659	■	Nord Francia	1 (1)	k		
Roma, Reginense 1490	■	Artois			ca 360 (313)	a
Paris, Nationale, Fr. 765	■	Nord Francia			52 (52)	L
Bern, 231	■	Lorena			20 (14)	B
Wien, Palat. 2542	■	Piccardia			17 (?)	Wien
Zagreb, Università MR.92	■	Italia			25	za
Montpellier, H.196	■	Parigi			23	Mo
London, Lambeth Palace, 1435	■				7	G
Firenze, Laurenziano xli.42	■	Italia	■	P		
Paris, Nationale, Fr. 12472 ['Giraud']	■	Arles	■	f		
Milano, Ambrosiano R.71.sup	■	Italia	170 (81)	G		
Paris, Nationale, Fr. 22543 ['d'Urfé']	■	Linguadoca	953 (160)	R	2	
Paris, Nationale, Fr. 856	■	Narbonese	■	C	2	

Legenda:

■ L'ordine dei codici così disposto tenta, al possibile, di seguire la successione cronologica. La seconda colonna ('XIII-XIV') distribuisce, nei due secoli, sette sezioni temporali evidenziate dal fondino e dalla distanza del quadratino dai due filetti verticali (corrispondenti rispettivamente alle date 1200 e 1300). Si tratta tuttavia di una distribuzione ideale, molti codici essendo redatti in più fasi, molti recando una datazione incerta.

Le ultime due colonne offrono informazioni relative alle liriche provenzali (penultima colonna), a fianco quelle in francese antico (ultima).

■ Per esempio il primo codice dell'elenco – conservato alla Bibliothèque Nationale di Parigi, segnato 'Fr. 20050' e comunemente noto come 'Codice di Saint-Germain' – è databile prima del 1250 perché il quadratino posizionato fra i due filetti appare un po' prima della metà. Il codice fu compilato nella regione della Lorena e raccoglie 28 liriche

COLLOCAZIONE	XIII-XIV	STESURA	t(m)	MS.*	t(m)	MS.°
Paris, Nationale, Fr. 1591	■	Artois			ca 250 (235)	R
Siena, H.X.36	■	Piccardia			101 (100)	Z
Paris, Nationale, Fr. 1109	■	Piccardia			44 (23)	Q
Oxford, Douce 308	■	Lorena			■	I
Roma, Reginense 1522	■				66	b
Montpellier, 236	■				4	f
Cambridge, Christ College 450	■				3	d
Pavia, Aldini 219	■				1	p
Firenze, Nazionale F.4.776	■	Linguad. / Italia	■	J		
Roma, Latino 3206	■	Padova / Milano	■	L		
Barcelona, Catalano 146	■	Catalogna	■	S ^g		
Firenze, Laurenziano XLI.43	■	Italia	■	U		
Copenhagen, Thott 1087	■	Nord Francia	12	K ^P		
Firenze, Riccardiano 294	■	Italia	8	r		
Perpignan 128	■	Linguadoca or.	5	p		
Paris, Nationale, Fr. 1049	■	Provenza	1	o		
Roma, Barberiniano 3953	■	Italia	1	j		
Roma, Latino 3824	■	Catalogna	1	l		
Toulouse, Archivio	■	Provenza	1	t ¹⁻³		
Siena, Comunale H.III.3	■	Catalogna	1	u		
Roma, Latino 3208	■	Italia	■	O	2	
Paris, Nationale, Fr. 1749	■	Linguadoca	■	E	1	
Firenze, Riccardiano 2909	■	Italia	■	Q	1	
Roma, Reginense 1725	■	Nord Francia	3	ε	18	u
Paris, Nationale, Fr. 12581	■				62	S
Paris, Nationale, Fr. 12483	■				22 (10)	i
Paris, Nationale, Fr. 24391	■	Piccardia			18	—
Paris, Nationale, Fr. 22495	■				2	l
Aix-en-Provence, Arbaud 63	■	Arles	32	q		
Bern, A.95	■				18	c
Firenze, Laurenziano XC.inf.26	XV	Italia	■	c		
Paris, Nationale, Fr. 15211	XV	Nord Italia	■	T		
Roma, Chigi L.IV.106	XV	Centro Italia	■	F		
Toulouse, Archivio	2 ^a m. XV	Provenza	52	t ²		
Berlin, Phillipps 1910	1523	Italia	■	N ²		
Milano, Braidense AG.XIV.49 [copia di A]	1 ^a m. XVI	Veneto	■	A ^a		
Louvain, Università G 288 [copia di C]	XVI	Italia	101	c ^a		
Roma, Latino 3205 [copia di M]	XVI	Italia	■	g ¹		
Bologna, Università 859 [copia di M]	XVI	Italia	■	g ²		
Roma, Latino 7182	XVI	Italia	?	w		
Barcelona, Catalunya 7/8	XVI	Catalogna	28	v		
Milano, Ambrosiano D.465 [copia di F]	1565	Italia	2	F ^c		
Milano, Ambrosiano R.105.sup	2 ^a m. XVI	Italia	1	y		
Firenze, Ricc. 2814 + Modena, Estense γ N.8.4	1589	Provenza	■	a		
Firenze, Riccardiano 2981 [copia di F]	1594	Italia	35	F ^a		
Roma, Barberin. 4087 ['Libro di Michele']	XVI-XVII	Italia	■	b		
Roma, Barberiniano 3986	XVII	Italia	12	p		
Béziers, Centre Occitanique [copia di I]	XVII-XVIII	Provenza	?	i		
Paris, Arsenal 3092 [copia di S]	XVIII	Provenza	■	S ^a		
Paris, Nationale, Fr. 12610-14 [Sainte-Palaye]	XVIII	Parigi			?	s
Paris, Arsenal 3303-6 [Sainte-Palaye]	XVIII	Parigi			?	q
Roma, Barberiniano 3965	1 ^a m. XIX	Italia	82	e		

in lingua d'oc di cui 22 con musica (fra i codici provenzali è detto 'X') e circa 304 liriche in lingua d'oïl di cui 92 con musica (detto 'U' fra i canzonieri in francese antico).

■ Il numero di liriche non è sempre coerente, almeno negli studi consultati (questa la ragione del 'circa'). Un numero elevato di liriche (superiore al centinaio), ma non accertato con precisione, è indicato da un quadratino.

■ I codici con notazione musicale sono evidenziati in blu.

■ All'interno di ambiti cronologici omogenei ho collocato

prima i codici con solo liriche in lingua d'oc e alla fine quelli esclusivamente in oïl; al centro i canzonieri con copresenza di lingue (nell'ambito di queste tre sottosezioni in genere quelli con più liriche sono posti prima).

■ Per i canzonieri 'tardi' (dal 1400 in poi) ho indicato espressamente la data. Val la pena osservare che la totalità di questi (a parte quelli di Sainte-Palaye) siano provenzali, in ragione del risorto interesse storico-antiquario per le *cansos* di una lingua che andava disperdendosi.

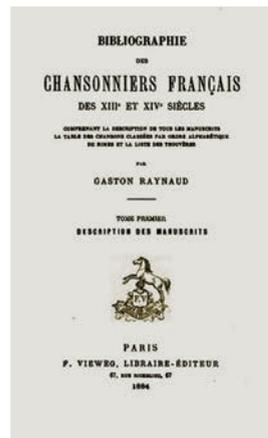
condo l'ultima vocale tonica del verso e quindi per rima. Benché l'elenco sia diviso in 7 sezioni (corrispondenti alle toniche *a · e · eu · i · o · ou · u*), le liriche elencate sono numerate progressivamente da 1 a 2130. Va da sé che un minuto dopo aver chiuso l'elenco sono cominciate a proliferare le *chansons* non inserite. Lo stesso Raynaud è obbligato a stampare 3 pagine di numeri «bis» aggiunti all'ultimo momento. Il catalogo però si usa ancor oggi e, per esempio, *Ja nuns hons pris* di Riccardo Cuor di Leone corrisponde alla *chanson* 'R 1891' (dove 'R' ovviamente sta per 'catalogo Raynaud'). Dal momento che in alcuni testimoni *Ja nuns hons pris* assume forme vicine all'occitanico è anche registrata come '420.2' (autori provenzali).

Il primo volume della *Bibliographie* di Raynaud prevede una descrizione di tutti i canzonieri seguita dall'elenco degli *incipit* raccolti. Per la siglatura è usata la prima lettera della città specificando, nel caso di Parigi, anche la biblioteca con una lettera minuscola; più codici della stessa biblioteca sono distinti da un numero in esponente. Il celebre 'Chansonnier di S. Germain' è quindi detto 'Pb¹²' in quanto dodicesimo fra quelli conservati a Parigi (P) presso la Biblioteca Nazionale (b).

1886 A due anni di distanza appare il lavoro di un giovane filologo tedesco, Eduard Schwan, il cui titolo suona più o meno: 'I manoscritti dell'antica lirica francese: loro rapporti, origini e classificazione' (► *Die altfranzösische Liederhandschriften, ihr Verhältnis, ihre Entstehung und ihre Bestimmung*, Berlin 1886). Schwan ha 26 anni e morirà a 35. Il suo lavoro tenta soprattutto una 'stemmatatura' dei canzonieri in antico francese – sistema, lo stemma, con cui i filologi rimandano a quel reticolo di relazioni che permette di conoscere i rapporti che s'instaurano fra codice e codice, per stabilire il grado di vicinanza fra testimoni. Operazione preziosa e ancora valida, benché molti canzonieri tendano ad assemblare testi da originali diversi. Nel riconsiderare i manoscritti presentati da Raynaud, Schwan li riclassifica, senza mutarne l'ordine, secondo la più usuale serie alfabetica a lettere maiuscole, vi aggiunge inoltre un'altra ventina di codici che ordina similmente per luogo di conservazione, siglandoli in lettere minuscole. Questo diverrà, con pochi aggiustamenti, il sistema usato ancor oggi per i canzonieri in *oil*.

1916-18 Stabilizzatisi i due siglari – quello provenzale di Bartsch e quello francese di Schwan (con catalogo Raynaud) – Alfred Jeanroy (1859-1954), uno dei più brillanti allievi di Meyer (nonché di Gaston Paris), pubblica negli anni della Prima guerra mondiale in un paio di volumetti che canonizzano i due sistemi di classificazione. Nel 1916 vede la luce la ► *Bibliographie sommaire des chansonniers provençaux* che incrementa sensibilmente il numero delle lettere minuscole (il criterio di distinzione fra codici cartacei e pergamenei ovviamente salta); e nel 1918 esce la ► *Bibliographie sommaire des chansonniers français du Moyen Age*, che accoglie come definitiva la siglatura di Schwan e registra, limitandosi a ordinarli per collocazione, oltre una trentina di altri codici contenenti *chansons* sparse. Entrambi i volumetti sono completati con una puntuale bibliografia sullo stato degli studi di filologia romanza apparsi prima del Conflitto.

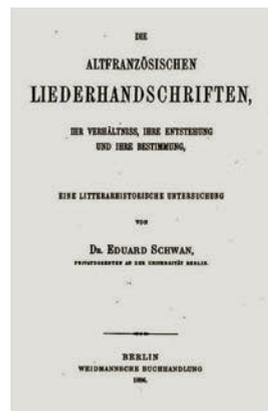
1933 Fra le due guerre si segnalano altre due pubblicazioni che chiuderanno la catalogazione della poesia provenzale. La prima nasce all'interno

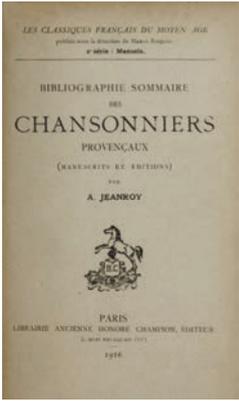


La *Bibliographie* di Raynaud (2 voll.) può considerarsi il corrispondente di Bartsch per la produzione trovierica, tuttavia se il catalogo verrà conservato, il siglario usato per i codici sarà sostituito da quello di Schwan 1886.

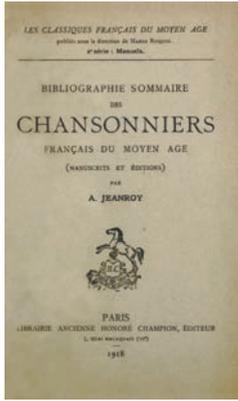
Sotto, il catalogo di Schwan *Altfranzösische Liederhandschriften* (Berlin 1886) che descrive e analizza i canzonieri in lingua d'*oil*.

A destra, i due fondamentali strumenti della lirica d'*oc*, il repertorio di Pillet-Carstens (1933) e il catalogo dei manoscritti compilato da Brunel (1935).





I due volumetti di Jeanroy che sistematizzano la siglatura dei codici in provenzale (1916) e antico francese (1918).



della scuola di Gaston Paris (1839-1903). Lo studioso fu uno fra i più stimati filologi francesi: alla fine della carriera fu candidato ripetutamente, seppur invano, al Nobel per la letteratura; dal 1872, divenne cofondatore con Meyer di «Romania», più che una rivista di filologia romanza, l'organo della medievistica francese. Gaston è figlio di Paulin e nipote di Louis, ovvero i due fratelli Paris che avevano pubblicato rispettivamente il *Romancero français* (1833) e la *Chronique de Rains* (1837).

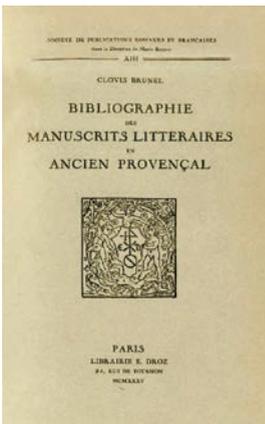
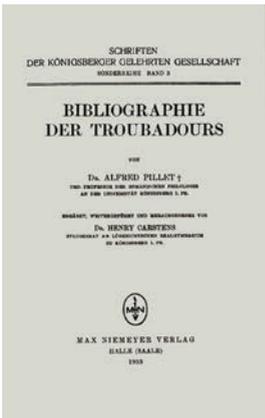
Sarà l'allievo prediletto di Gaston Paris, Alfred Pillet (1875-1928), a mettere mano al catalogo di tutte le *cansos* provenzali. Pillet, nato a Breslau (all'epoca

territorio tedesco, oggi polacco), a 23 anni s'era trasferito a Parigi per seguire le lezioni del maestro. Pillet ritorna in Germania nel 1901 per insegnare all'università di Münster e, dal 1911 fino alla morte, è docente alla celebre Albertina, l'università di Königsberg dove aveva studiato Kant. Il lavoro più importante che porta avanti in questi anni è la revisione del *Grundriss* di Bartsch comprensivo delle integrazioni di Jeanroy. Nel 1928 Pillet muore e l'opera lungamente attesa, ritardata dalla guerra, non riesce ad essere completata.

Già dal '14 Pillet era affiancato da un giovane assistente, Henry Carstens, che a 25 anni si era addottorato con lui, con una tesi su quattro trovatori della famiglia d'Ussel. Carstens, dopo la morte, raccoglie le carte del maestro e, con un lungo lavoro di revisione, pubblica la fondamentale ► *Bibliographie der Troubadours* (Halle 1933), comunemente nota come 'catalogo Pillet-Carstens' (che i francesi a volte chiamano 'piècartèn'). Il volume conserva il criterio a doppio numero che, dimenticandosi della paternità di Bartsch, oggi è indicato con 'PC' o, da chi non sa come altrimenti sedare la propria insanabile acribia, 'P-C' (qualcuno opta anche per *BdT* per contribuire ulteriormente al *frisson* della babele siglaria). Pillet e Carstens offrono inoltre una descrizione di ciascun codice, cosa che mancava in Bartsch, ma senza l'elenco delle liriche come era in Raynaud.

1935 Il regesto codicologico è ulteriormente ampliato due anni dopo dalla ► *Bibliographie des manuscrits littéraires en ancien provençal* di Clovis Brunel (1884-1971), direttore dell'École des Chartes, prestigiosa scuola che dal 1821 forma archivisti, filologi e paleografi (fra i suoi direttori anche Natalis de Wailly e Paul Meyer). Il volume di Brunel non si limita alla produzione trobadorica, ma si estende a tutti i codici con testi in provenzale e in questo senso è utile per quei manoscritti che conservano solo poche *cansos*, magari inserite in altri testi.

1958-65 L'edizione dell'intero *corpus* trobadorico musicale, in realtà relativamente contenuto, si deve a ► Friedrich Gennrich (1883-1967). Gennrich è stato un monumento della musicologia. Seppur oggi molto di quanto propose è superato, la sua tenacia nella ricerca medievistica rimane un modello. Allievo di un altro mito, Friedrich Ludwig (1872-1930), insegnò a Strasburgo negli anni della Prima guerra mondiale (quando la città era tedesca) per poi trasferirsi a Francoforte. Fra le due guerre pubblicò una





Una foto di Friedrich Gennrich scattata alla fine degli anni Quaranta.

Le pubblicazioni di Friedrich Gennrich

1918	<i>Musikwissenschaft und romanische Philologie</i> (Halle)	
1921	[1: <i>Das altfranzösische</i>] <i>Rondeaux, Virelais und Balladen</i> (Dresden)	
1923	<i>Der musikalische Vortrag der ... chansons de geste</i> (Halle)	
1925	<i>Die altfranzösische Rotrouenge</i> (Halle)	
1927	[2: <i>Das altfranzösische</i>] <i>Rondeaux, Virelais und Balladen</i> (Göttingen)	
1932	<i>Grundriss einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes</i> (Halle)	
1938	<i>Literarhistorisch-musikwissenschaftliche Abhandlungen</i> (Würzburg)	
1940	<i>Die Strassburger Schule für Musikwissenschaft</i> (Würzburg)	
1946	<i>Abriss der Frankonischen Mensuralnotation</i> [II ed. 1956]	1-2
1948	<i>Abriss der Mensuralnotation [1300-1450]</i> [II ed. 1965]	3-4
1951	<i>Troubadours, Trouvères, Minne- und Meistergesang</i> (Köln)	
1953	<i>Sankt Viktor Clausulae und ihre Motetten</i> [II ed. 1963]	5-6
	<i>Aus der Formenwelt des Mittelalters</i> [II ed. 1962]	7
	[1:] <i>Altfranzösische Lieder</i> (Tübingen)	
1954	<i>Übertragungsmaterial zur Rhythmik des Ars Antiqua</i>	8
	<i>Melodien altdeutscher Lieder</i>	9
	<i>Mittelhochdeutsche Liedkunst</i>	10
1955	[2:] <i>Altfranzösische Lieder</i> (Tübingen)	
1956	<i>Lateinische Liedkontrafaktur</i>	11
	<i>Perotinus Magnus · Das Organum Alleluja Nativitas gloriose</i>	12
	<i>Musica sine littera</i>	13-14
1957	<i>Magistri Franconis · Ars cantus mensurabilis</i>	15-16
	<i>Exempla altfranzösischer Lyrik</i>	17
	<i>Guillaume de Machaut · La Messe de Nostre-Dame</i>	I
	<i>Bibliographie der ältesten französischen und lateinischen Motetten</i>	II
1958	<i>Der musikalische Nachlass der Troubadours · [1] Kritische Ausgabe</i>	III
	<i>Die Wimpfener Fragmente</i> [facsimile: Darmstadt, ms. 3471]	V
	<i>Ein altfranzösischer Motettenkodex</i> [facsimile: Paris, N.a.fr. 13521]	VI
1959	<i>Lo gai saber</i>	18-19
1960	<i>Der musikalische Nachlass der Troubadours · [2] Kommentar</i>	IV
1961	<i>Repertorium organorum recentioris et motetorum</i>	VII-VIII
1962	<i>Adam de la Halle · Le jeu de Robin et de Marion</i>	20
	<i>Neidhart-Lieder · Kritische Ausgabe</i>	IX
1963	<i>Die autochthone Melodie</i>	21
	<i>Aus der Frühzeit der Motette</i>	22-23
	[3:] <i>Das altfranzösische Rondeau und Virelai</i> [XII-XIII sec.]	X
	<i>Die Jenaer Liederhandschrift · Faksimile-Ausgabe</i>	XI
	<i>Die kontrafaktur im Liedschaffen des Mittelalters</i>	XII
1964	<i>Jehannot de l'Escurel · Balades, rondeaux</i>	XIII
	<i>Bibliographisches Verzeichnis der Französischen Refrains</i>	XIV
	<i>Der musikalische Nachlass der Troubadours · [3] Prolegomena</i>	XV
1966	<i>Cantilenaе piaе</i>	24
	<i>Studien über die Geschichte der Mehrstimmigen Musik</i>	XVI
	<i>Florilegium motetorum · Ein Querschnitt durch</i> [XIII sec.]	XVII
1967	<i>Die Colmarer Liederhandschrift · Faksimile-Ausgabe</i>	XVIII

Da dopo la Guerra Gennrich stampò tutti i suoi studi in proprio a Darmstadt, in due collane varate in momenti successivi:

- Musikwissenschaftliche Studienbibliothek [1946-1966, 24 volumi]

- Summa Musicae Medii Aevi [1957-1967, 18 volumi]



Il primo dei tre volumi di Gennrich che compongono l'edizione critica delle melodie trobadoriche

decina di libri accumulando una straordinaria biblioteca musicologica che fu in gran parte distrutta durante il Secondo conflitto. Gennrich non si perse d'animo e nel 1946 allestì una piccola stamperia privata che da quel momento in poi pubblicherà 'in proprio' tutti i suoi scritti. Alla prima collana intitolata *Musikwissenschaftliche Studienbibliothek* ('Biblioteca di studi musicologici') a partire dal 1957 ne affiancherà un'altra (*Summa Musicae Medii Aevi*); entrambe sforneranno oltre una quarantina di sue pubblicazioni, cui si devono aggiungere i numerosi articoli destinati a riviste e dizionari. Dopo la morte la sua biblioteca e il suo archivio saranno legati alla Goethe Universität di Francoforte. I tre volumi dell'edizione critica delle melodie dei trovatori (► *Der musikalische Nachlass der Troubadours*, Darmstadt 1958-1964) corrisponderanno ai voll. III, IV e XV della *Summa Musicae Medii Aevi*. Purtroppo anche Gennrich propone un suo nuovo numero di catalogo che, pur essendo progressivo, ordina le *cansos* prima per genere e poi per autore, secondo una successione cronologica peraltro non rigorosa. La nuova edizione di Van der Werf (1984) ripristinerà la numerazione Pillet-Carstens.

1955 Sull'altro versante la produzione trovierica nel Dopoguerra gode solo di saltuari aggiornamenti. Nel 1955 Hans Spanke ripubblica a Leida il secondo tomo di Raynaud, ovvero il catalogo, col titolo ► *G. Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Liedes*. Spanke implementa omissioni e corregge gli errori ma non altera la numerazione delle *chansons*. In riferimento al suo lavoro oggi la sigla 'R' che precede i numeri delle *chansons* francesi è preferibilmente indicata con 'RS'.

Chi invece rinumerava il *corpus* è Robert W. Linker che pubblica *A bibliography of old French lyrics* (1979), un nuovo catalogo che tenta, senza troppa fortuna, di riapplicare il criterio Pillet-Carstens con doppio numero. Certamente il catalogo Raynaud non era esente da inconvenienti, ma una volta adottato, ogni tentativo di rinnovamento non può che alimentare ulteriore confusione.

1997 Il disastro si completa con Tischler (1997), per cui ho già avuto modo di esprimere il mio rassegnato disagio (v. p. 34), che recupera l'ordine di Raynaud-Spanke, ma estrapolando i *lais* (non strofici) ed escludendo tutti i testi di cui non sopravvive la musica (quella di Tischler è un'edizione musicale). Dopo il n. 3 non c'è più corrispondenza fra i due cataloghi: di *S'onques nus hons se clama* ('RS 4') non si conosce melodia e Tischler numera '4' la '5' di Raynaud, e di seguito.

Il solito *Ja nuns hons pris* sarà così registrato come RS1891 (Raynaud), PC 420.2 (Pillet-Carstens), L 241.2 (Linker), T 1079 (Tischler); Gennrich lo trascura. Da mettersi le mani nei capelli.

L'aggiornamento di Raynaud 1884, pubblicato da Spanke nel 1955.





Il re poeta?

Riccardo ci ha provato. Come Carlomagno e Ottone prima di lui, e come in seguito ci proveranno Federico II, Carlo V, Napoleone, Bismarck, Hitler... Anche Riccardo Cuor di Leone, ha tentato di ricostituire il Sacro Romano Impero. Gli è andata male. Ma nel complesso, a parte l'euforia dei primi giorni, anche gli altri non hanno potuto vantare successi duraturi.

È un po' il chiodo fisso dei grandi d'Europa voler riunire i popoli del Vecchio Continente sotto un vessillo unico a imitazione di quello che un tempo fu l'aquila dei latini. Ci stiamo riprovando anche noi, con quanto di più 'sacro' i nostri 'imperatori' sanno mettere in gioco: la moneta. Vedremo come va.

La strategia espansionistica di Riccardo, forse in ragione del fallimento, non ha trovato spazio nei libri di storia. Eppure il progetto era chiaro.

Cinque erano i figli di Enrico II d'Inghilterra: Guglielmo, morto infante, Enrico jr, Riccardo, Goffredo e Giovanni. Ai tre più giovani il padre aveva destinato uno stato ciascuno (l'Aquitania a Riccardo, la Bretagna a Goffredo, l'Irlanda a Giovanni), al più grande Enrico, guida di tutti gli altri, Normandia e Inghilterra. Riccardo, guerriero più capace fra i suoi fratelli, ritenne la scelta del padre uno schiaffo al suo valore.

Dio era d'accordo con lui, Riccardo lo sapeva: e infatti nel giro di sei anni, fra l'83 e l'89, morirono prima i due fratelli più grandi, Enrico e Goffredo, e poi suo padre il re (che si dimenticò di assegnare l'Irlanda a Giovanni). Riccardo si ritrovò ad essere sovrano di tutti i possedimenti inglesi (di cui gran parte era in Francia). Riccardo, che divorava la mitologia cavalleresca, si sentì un predestinato. Cominciò a pensare in grande: avrebbe dominato il mondo.

Lo impensieriva un po' la discendenza. Ingravidare una moglie richiedeva un matrimonio e successivamente quelle fastidiose e ripetute frequentazioni con la consorte che si usano in questi casi – cosa che per altro non garantiva il risultato di una prole certa. La vedova di Goffredo, sette mesi dopo la morte del marito – ancora una volta lo zampino di Dio – diede alla luce un figlio. Riccardo lo designò suo erede spirituale e volle che fosse chiamato Arturo: l'epopea britannica stava per ricominciare.

Dopo un anno di regno Riccardo parte per la Terza Crociata. Erano appena ritornate alla luce – guarda caso – la tomba di re Artù e la spada Excalibur. Il re vuole riconquistare Gerusalemme, certo, ma intanto si ferma a Messina e, con le buone o le cattive, convince Tancredi a destinare sua figlia al nipote Arturo, quando entrambi avranno l'età per sposarsi, ovviamente. Il dono della mitica spada sancisce il patto che un giorno permetterà all'Europa del Sud di ricongiungersi a quella del Nord: le basi di una riunita romanità erano state gettate. Riccardo può fare a meno della benedizione papale (aveva quella di Dio), e salvare Gerusalemme sarà un viatico ben più efficace. Sappiamo come è andata a finire.

Riccardo Cuor di Leone contro il Saladino nella battaglia di Arsuf, incisione di Gustave Doré da François Michaud, Histoire des croisades, Paris 1877. La battaglia di Arsuf (1191) fu un inaspettato successo e, come tale, divenne mitica. Combattuta unitamente alle truppe francesi comandate da Ugo di Borgogna, vide la personale discesa in campo di Riccardo, azione che decise le sorti dello scontro.

Il ragazzo è ambizioso, certo – e l'ambizione, come la brama di potere e la lussuria, furono vizi per i quali fu più volte biasimato. Ma un un sovrano che cura fino al dettaglio la scenografia delle sue apparizioni, che rischia sempre in prima persona quasi si credesse immortale, che paga storici e cantastorie per diventare leggenda prima ancora d'esser sepolto, può tacere forse d'una virtù tanto 'cavalleresca' come quella d'esser letterato?

IL RE D'INGHILTERRA oggi s'annovera nel numero non troppo esteso dei «trovieri di prima generazione»; così si legge nella voce dedicata negli nell'ultima edizione del *New Grove dictionary of music and musicians* (2001), monumento della musicologia moderna. Sgombrato il campo dalle leggende che lo riguardano – Blondel fra queste – l'estensore c'informa che di tutta la sua produzione sopravvivono solo due liriche, di cui una con musica. Il dato, accertato fin dal Settecento, non è mai stato messo in discussione. Due *chansons* non sono poche: molti sono i trovieri con uno o due titoli; gli otto secoli che ci separano giustificano dispersioni ingenti. È invece insolito che fra le numerose testimonianze sulla vita di Riccardo, alcune anche contemporanee, la memoria della sua attività letteraria sia pressoché inesistente.

A parte i due brani, presenti in una quindicina di canzonieri, la notizia più antica sull'attività poetica di Riccardo è proprio quella dell'Anonimo remense, quando appunto racconta di Blondel. Ed è curioso che l'episodio, seppur cestinato come pura fantasia, sia giudicato tuttavia veritiero nel proporci Riccardo abile versificatore. Certo, rimangono le sue poesie, e subito tornano alla mente le numerose testimonianze che vogliono il sovrano intimo di cantastorie e menestrelli, ma le cose stanno proprio così? Intanto uno sguardo alle due *chansons*.

Entrambe sono sirventesi, ovvero poesie a carattere politico, e riguardano due momenti della biografia di Riccardo. La prima, *Daufin je-us voill deresniers*, è in genere collocata verso il 1199 perché la *razo* che l'accompagna (presente nei codici *I e *K) colloca l'episodio dopo la pace fra Riccardo e Filippo II. In realtà tutto il regno di Riccardo è puntellato da tregue con la Francia, e la questione dell'Alvernia di cui parla il sirventese si colloca più probabilmente, come suggerisce Flori (1999, XI.2), poco prima della morte di Enrico II (1189).

In dettaglio. Riccardo sa di essere l'erede al trono ma la sfiducia di suo padre verso di lui lo preoccupa. Gestisce con molta indipendenza l'instabilità dell'Aquitania, continuamente percorsa da agitazioni interne e dalle pretese della Francia. Il delfinato e la contea d'Alvernia sono al confine fra il suo ducato e i possedimenti della Corona francese. Il Delfino, anch'egli trovatore, unitamente a suo cugino il conte Guido s'erano accordati con Riccardo nella speranza di liberarsi dal giogo francese, ma quando

Riccardo troviere,
nato trovatore

Non sono certi i confini del delfinato e della contea d'Alvernia ai tempi di Riccardo. Quella raffigurata è l'estensione moderna della regione che probabilmente non corrisponde esattamente all'area contesa fra ducato d'Aquitania e Francia.





Dalfin d'Alvernia (ca 1150-1235) fu nobile alverniate cui sono attribuite una decina di *cansos*, ma di nessuna sopravvive la musica. Sopra *vida* e miniatura che apre la sezione a lui dedicata nel codice *I (© F-Pn, Fr. 854, f. 186): altre versioni della *vida* sono nei codd. ABK). Il testo dice:

Il Delfino fu uno dei cavalieri più saggi e galanti al mondo, diede largamente e fu il migliore nelle armi, molto sapeva d'amore, di donne e di guerra e di tutto faceva cortesia, e fu il più erudito, il più intelligente, il migliore a comporre sirventesi, coble e tenzoni, il più elegante nel parlare, sia nell'argomentare, sia nell'intrattenere.

Filippo II gravò sul territorio per ribadire il suo protettorato, Riccardo non andò in aiuto dell'Alvernia. Si dice per ragioni economiche, in realtà perché in quel momento Riccardo stava cercando un'alleanza con Filippo contro suo padre.

Successivamente, alla fine del 1188 Riccardo fu obbligato a sedare una rivolta di baroni pittavini (fra questi anche Bertran de Born) e chiese aiuto al Delfino offrendo in cambio la sua protezione contro Filippo, ma il *clan* alverniate a quel punto non si rese disponibile.

Daufin è la prima parte di un dittico in cui Riccardo si lamenta di non ottenere appoggio militare dai signori d'Alvernia, mentre *Reis pois que de mi chantatz*, è la risposta in cui il Delfino ricorda il comportamento scorretto di Riccardo. I due sirventesi, la cui musica non sopravvive, usano lo stesso impianto metrico-rimico (otto *eptasyllabes* con rima *abba cddd*) come mostra un confronto fra la prima strofa di entrambi (traggo i testi da *A):

[Re Riccardo]

Daufin, ie-us vuoill derainier
vos e le conte Guion,
que an en ceste saison
vos feïstes bon gerrier,
e vos jurastes ou moi:
et portastes me tiel foi
cum n'Aengris a Rainart,
cui semblez dou poïl liart.

Delfino, voglio farvi una domanda:
voi e il conte Guido
prima di questa stagione
foste buon guerriero,
e avete giurato di fronte a me
e mi portaste quella fede
che Isengrin diede a Renard,
cui somigliate per il pelo grigio.

[Delfino d'Alvernia]

a Reis, puois que de mi chantatz
b trobat avetz cantador,
b mas tan mi faitz de paor
a per que-m torn a vos forssatz
c et plazentiers vos en son
c mas d'aitan vos ochaison,
d s'oïmais laïssatz vostres fieus,
d no-m mandetz querre los mieus.

Re, se di me cantate
avete trovato un cantastorie,
e tanto mi spaventate
che sono obbligato a rispondervi,
e per ciò vi sono grato
perché d'altrettanto v'avverto:
se ora abbandonate i vostri feudi
non chiedetemi di prendere i miei.

Stupisce che nessuno lo abbia evidenziato, ma solo affidandosi alla finzione letteraria è impossibile pensare di avere da un lato i versi di Riccardo e dall'altro quelli del Delfino, perché già la risposta dichiara esplicitamente che Riccardo se l'è fatto scrivere il suo sirventese («trobat avetz cantador»). Nel primo testo Riccardo non ci fa poi gran figura e la stessa *raza* aggiunta in seguito sarà interamente dalla parte dell'alverniate (tant'è che i commentatori sono obbligati a usare la chiave dell'autoironia per interpretarlo); è facile quindi pensare che entrambe le liriche siano opera del Delfino che finge in un caso di essere Riccardo.

Il secondo sirventese che avrebbe scritto Riccardo è il celeberrimo *Januns hons pris* dove il re, in prima persona, si lamenta di essere già da «due

inverni», ovvero gli anni 1193-94, nelle mani dell'imperatore Enrico VI, senza che nessuno lo venga a liberare.

Se si affiancano i canzonieri che accolgono *Daufin* e *Ja nuns*, per quanto possibile in forma cronologica, si osserva che in nessun caso le due liriche appartengono allo stesso manoscritto; si tratta di un elemento insolito, soprattutto tenendo conto che assai presto i canzonieri hanno cominciato a creare sezioni 'per autore'. S'intuisce che i brani provengono da ambienti culturali distinti e indipendenti.

	ante 1250	ante 1300						ca 1300				post 1300				
	U/*X	*A	*B	K	N	X	C	O	*D	*I	*K	za	*S	*R	*P	*f
<i>Daufin</i>		203	119						135	185	170			23		
<i>Ja nuns</i>	104			392	180	252	103	62				137	1		22	43

Similmente diversa è la lingua usata. *Daufin*, che compare esclusivamente in canzonieri provenzali, presenta in questo caso una lingua strana, un *oïl* con elementi occitani, al punto che alcuni commentatori hanno ritenuto erroneamente si trattasse di dialetto pittavino. Probabilmente è invece la lingua artificiale adottata dal Delfino per fingere di parlare l'*oïl* di Riccardo (o semplicemente è un *oïl* corrotto).

Al contrario *Ja nuns hors pris* appare nei codici più antichi nettamente in *oïl*, e subisce adattamenti in provenzale sempre più invasivi, man mano che le redazioni si avvicinano a noi. Ma anche nel caso di *Ja nuns hors pris* vi sono buone ragioni, sia pur congetturali, per dubitare che sia frutto della disposizione poetica di Riccardo.

LE DIPENDENZE FRA i codici di *Ja nuns hors pris* furono studiate un'unica volta alla fine dell'Ottocento e non videro altre indagini per oltre un secolo. Lo studio non ebbe immediato seguito perché il giovane che se ne stava occupando, Julius Brakelmann, morì appena ventiseienne in uno dei primi scontri della guerra franco-prussiana (1870).

Emile Bouillon, l'editore che stava stampando il libro di Brakelmann, aveva già impresso le bozze di 14 fascicoli, per un totale di 224 pagine. Quel-

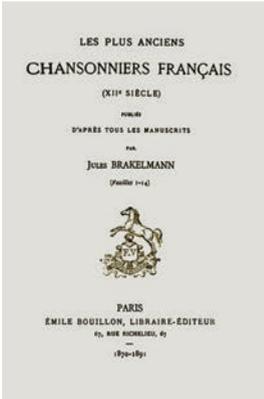
Nello schema qui sopra i codici provenzali sono preceduti da un asterisco, il numero indica il foglio in cui compare il sirventese.

I mss. K N X O, evidenziati in nero, riportano anche la melodia.

I manoscritti



La battaglia di Mars-le-Tour, che vide una provvisoria vittoria dei francesi e il sacrificio inutile di Julius Brakelmann, uno dei più promettenti filologi di fine Ottocento. Il disegno apparve sul settimanale «Canadian illustrated news» del 19 novembre 1870; il periodico è ricordato per essere il primo giornale a pubblicare immagini in toni di grigio.



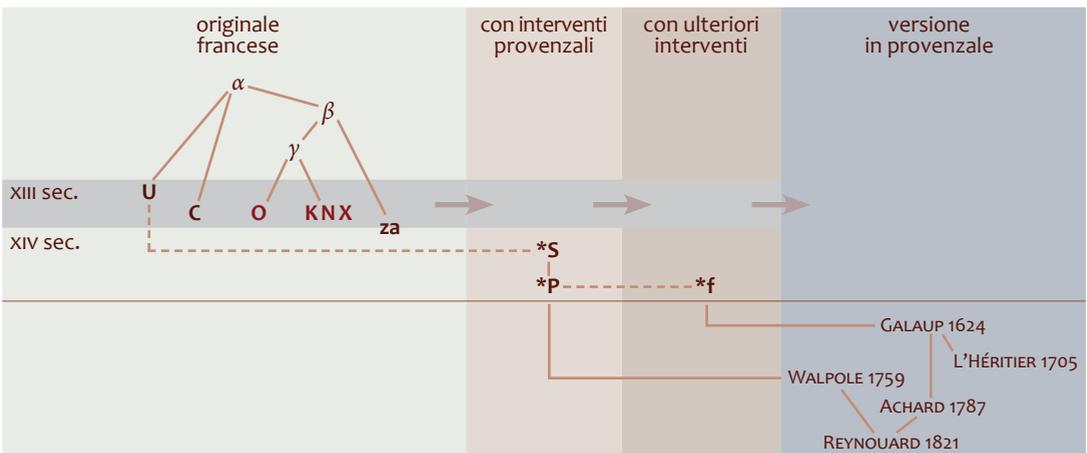
I due volumi di *Les plus anciens chansonniers français* (1891 e 1896), entrambi sono l'edizione postuma del lavoro concluso da 1870 da Julius Brakelmann, sui primi trovieri.

le carte contenevano l'edizione critica di otto trovieri, fra cui il Castellano, Blondel e, incompiuta, la sezione dedicata a re Riccardo. Bouillon, forse consapevole dell'eccezionalità del lavoro, conservò gli impianti per oltre vent'anni nella speranza che qualcuno riprendesse in mano le carte del giovane studioso e completasse l'opera. Nel 1891 si decise a pubblicare le bozze già stampate nel 1870 così com'erano, per poi far uscire, cinque anni dopo, il completamento del lavoro – seconda parte di ► *Les plus anciens chansonniers français* – messo insieme sulla base delle carte di Brakelmann fortunatamente ritrovate.

Il lavoro impressiona per rigore e acume. Prima dei cataloghi provenzali di Meyer e Bartsch e ben 15 anni in anticipo sul fondamentale repertorio trovierico di Raynaud, l'appena laureato Julius aveva già siglato e descritto la maggior parte dei canzonieri francesi, al punto da aver censito per *Ja nuns hons pris* 8 dei 10 codici che oggi sappiamo tramandare la *chanson*. Prima di morire, a 24 anni, aveva pubblicato su «Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen» (1867-69) l'edizione del cod. °C con una pionieristica descrizione di 23 canzonieri francesi presenti nelle principali biblioteche d'Europa (1868, pp. 43-72), fra cui anche i codd. °K e °N che fino a quel momento nessuno aveva legato a *Ja nuns hons pris*. Non ebbe modo di conoscere il cod. °X, che la Bibliothèque Nationale acquisirà nel 1876, e il frammento di Zagabria (°za), reso noto nel 1928.

Fa impressione pensare che un giovane tedesco innamorato della filologia francese, che passò probabilmente gran parte dei suoi studi universitari sulle grafie spesso illeggibili di codici medievali, si sia d'improvviso trovato, baionetta in mano, a farsi ammazzare dal fuoco incerto di un coetaneo francese: era l'estate del 1870, durante ► la battaglia di Mars-le-Tour in Lorena, proprio la terra dove erano stati miniati alcuni codici che Jules studente conobbe e amorevolmente descrisse.

La tesi di Brakelmann sullo stato delle fonti è sostanzialmente azzeccata. Gli aggiornamenti sono marginali e i rapporti complessi dei testimoni possono essere sintetizzati nello ► schema qui sotto. I testimoni °U e °C, seppur redatti a distanza fra loro di quasi mezzo secolo, si rivelano i più vicini all'originale. Il gruppo γ produce quattro esemplari tutti con musica



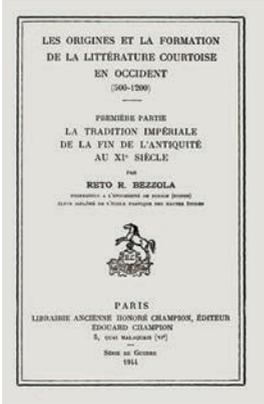
(due versioni: °O da una parte e °K °N °X dall'altra). Zagabria (°za) ha elementi che lo avvicinano al gruppo γ, ma in generale segue una tradizione indipendente. Ci sono poi, come già rilevato da Brakelmann due redazioni trecentesche (i provenzali *S *P) che alterano la forma originale trasformando, dove possibile, molte parole in occitanico. L'operazione forse si deve semplicemente al contesto in cui furono copiati i manoscritti, meno a un deliberato atto di appropriazione linguistica. Più radicale il caso di *f che, mutuato da *P o *S, presenta un ulteriore grado di 'provenzalizzazio- ne'. Brakelmann riteneva fossero tre le versioni provenzali di *Ja nuns hons pris* (che chiamava «traduzioni») perché oltre al cod. *f, considerava due versioni pubblicate in tempi moderni (rispettivamente nel 1705 e nel 1821, nello schema), supponendole copia di manoscritti oggi perduti.

Brakelmann non conosceva la pubblicazione di Jean de Galaup (1624) di cui ho parlato precedentemente (p. 92). Galaup è il primo a stampare *Ja nuns hons pris*, copiandolo da *f, e correggendo gli ultimi residui d'oil. Quando L'Héritier lo ripubblica nel 1705 inserisce altri adattamenti: a questo punto il testo è così diverso da sembrare tratto da fonte sconosciuta. Reynouard nel 1821 non fa altro che riprendere Galaup (o più probabilmente la riproposta inserita nel *Dictionnaire* di Claude-François Achard, IV, pp. 379-380) e 'aggiustarlo' sulla base dell'edizione di Walpole del 1759 (v. *infra* p. 226).

Prima strofa di *Ja nuns hons pris*

Sinossi fra 10 testimoni, 5 francesi e 5 provenzali (di cui 2 mss. e 3 stampe)

U	1. Ja nus hons pris ne dirat sa raison	2. adroitement sansi condolas hons
C	Ja nuls hons pris ne dirait sa raixon	adroitement sensì condolas non
O	Ja nuns hons pris ne dira sa raison	adroitement se dolentement non
K	Ja nuls hons pris ne dira sa raison	adroitement se dolentement non
za	Ja nus hons pris ne dira sa raison	adroitement si con hon dolanz non
*P	Ja nus hom pris non dira sa raison	adreitemen si con hom dolent non
*f	Ja null hom pris non dira sa rason	adrechamens si com hom dolens non
1624	Ja nuls hom pres non dira sa rason	a drechament si com' hom dolens non
1705	Ja nuls hom pres non dira sa rason	a dreschament si com' hom dolens non
1821	Ja nuls hom pres non dira sa rason	adrechament si com hom dolens non
U	3. mais p' confort puet il faire chanson	4. mult ai d'amius mais povre sont li don
C	maix per confort puet il faire chanson	moult ai d'amis maix povre sont li don
O	maix par effort puet il faire chancon	mout ai amis mais povre sont li don
K	maix par efforts puet il faire chancon	moult ai amis mais povre en sont li don
za	mes par confort puet il fere chanson	pro a d'amis mes povre son le don
*P	mas per conort pot il faire chanson	pro a d'amis mas povre son li don
*f	mas per conort deu hom faire chanson	pron ai d'amixs mas paupres son li don
1624	mays per conort deu hom faire canson	pron ay d'amis mays paures son ly don
1705	mais per conort deu hom faite canson	prou ai d'amis mais pauvres son ly don
1821	mas per conort deu hom faire canson	pro n'ay d'amis mais paures son li don
U	5. honte en avront se por ma reancon	6. suix ces ii yvers pris
C	honte en avront se por ma reanson	seux ces ii ivers pris
O	honte i avront se por ma reanson	sui ca ii ivers pris
K	honte i avront se por ma reanson	sui ca ii ivers pris
za	honte i avront se por ma raencon	sui cau deus ivers pris
*P	onta i avron se por ma reenzon	soi sai dos yver pris
*f	ancta lur er si per ma rezemson	estauc ii uverns pris
1624	aucta leur es si per ma rezenson	estauc dous huvers pres
1705	aucta leur es si per ma rezenson	est ave dous huvers pres
1821	ancta lur es si per ma rezenson	soi sai dos yvers pres



Frontespizio del primo dei 5 volumi che Reto Bezzola ha dedicato a *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident*, Paris 1944-1963.

La costruzione dell'eroe poeta

Per l'accertamento dello stemma proposto a p. 217 possono essere utili le varianti segnalate nella ► scheda alle pp. 220-221. Si tratta di varianti 'significative', ovvero che alterano il senso della parola, mentre sono state trascurate differenze linguistiche, morfologiche o semplici errori. Non è una soluzione ottimale, sia chiaro. E d'altra parte non è l'apparato lo scopo di un'edizione critica, che dovrebbe ragionare sul significato delle trasformazioni, non limitarsi a restituire un testo unitario. In una *chanson* come questa, che mostra adeguamenti locali, specificare se un codice scrive *nus*, *nuls*, *nuns* o *null* è un'informazione importante (si veda la ► scheda a p. 218 con la trascrizione della prima strofa nelle varie versioni), ma ho voluto adeguarmi ai criteri adottati all'edizione proposta da Tischler (1997) per verificarne l'efficacia. Il confronto fra quest'apparato e quello ben più illeggibile di Tischler, oltre a mettere in luce numerose imprecisioni, mostra quanto l'impenetrabilità del sistema diventi arma per evitare giudizi di merito, a partire dall'uso stesso degli apparati. Dal momento che Tischler ha riprodotto la musica di O e K (con le varianti di N e X), anche per il testo si sarebbero dovute offrire almeno due lezioni: il francese (7 mss.), e il francese 'provenzalizzato' (gli altri 3), per testimoniare un fenomeno di trasformazione importante. Si può semmai discutere se dare una o due varianti del francese, distinguendo C U (α) dagli altri (β). La scelta di usare O come testo di riferimento, seppur meno 'alto' nello stemma, si giustifica solo per essere l'unico completo fra i testimoni con musica.

La trasformazione di *Ja nuns hons pris* in provenzale avviene fra Sei e Settecento e si alimenta di pregiudizi che non sono molto diversi da quelli che oggi fanno annoverare Riccardo fra i trovieri. Per quanto ne sappiamo quella *chanson* potrebbe essere di chiunque abbia voluto mettersi nei panni del più famoso re d'Inghilterra – possibilità tutt'altro che remota, se si pensa ai numerosi esempi in cui si cantano in prima persona i dolori di sovrani ed eroi famosi.

Reto Bezzola (1898-1983), che dedica alcune pagine a Riccardo Cuor di Leone nel suo fondamentale ► *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident* (5 volumi, 1944-1963), dopo aver descritto le decine di cronache che si occupano del sovrano eroe, precisa «Nessuno storico ci parla del suo interesse per la letteratura, com'è stato a proposito di suo padre» (III/1, p. 214). Lo scandaglio di tali testimonianze, su cui ci si è insistentemente accaniti, ha in effetti portato alla luce solo tre episodi in cui Riccardo sembra aver qualcosa a che fare con musica e poesia.

Il primo è il passo ricordato nell'*Itinerarium peregrinorum et gesta regis Richardi* (VI.8, in STUBBS 1865, I, p. 395) in cui si rievocano le incomprensioni avvenute alle porte di Gerusalemme (1192) fra Riccardo e l'esercito francese guidato da Ugo di Borgogna:

Nec tamen hujusmodi sunt contenti divortio, sed et inter se dissidentes abominationis notam importantia verba jaculabantur irrisoria, salibusque mordaces invectiones, unde nonnunquam obscena inter ipsos alternabantur convicia, suam singulis jactantibus praestantiam et alterius derogantibus ignaviae.

Ma non si accontentano della separazione e, in disaccordo, scagliavano a mo' di scherno parole che portavano in sé la macchia dell'infamia nonché, ricorrendo a frasi pungenti, invettive mordaci, da cui, talvolta, derivava l'alternarsi tra loro di offese ignominiose, e ognuno vantava superiorità e accusava l'altro d'ignavia.

Ja nuns hons pris

distribuzione strofe

C O	1 2 3	4 5 6	e	
N X	1 2 3	4 5	e	
K	1 2 3	4 5		
U za *P	1 2 3	4 6 5	e	[in U envoi a margine]
*S		4 6 5		[incompleti 4 e 5]
*f	1 2 3	4	e	

apparato

1. *ne*] non ***P*f** — *sa*] adroitement **N**
2. *adroitement*] *sa reson* **N** — *se dolentement*] sensi com dolans **CU** si (*se* ***P**) com hom dolent **za*P*f** — non] hons **U**
3. *confort*] *effors* **KNXO** conort ***P*f** — *puet il*] deu hom ***f**
4. *Molt*] Pro **za*P*f** — *amis*] d'amis **CU*P*f**
5. *i*] en **CU** — an trahirer si par ma reençon ***f**
6. *sui ça*] seux ces **CU** soi sai ***P** estauc ***f**
7. *Ce sevent bien*] Bien lo sevent **za** Or sachon bien ***P*f**
8. *Poitevin*] et Poitevin **X**
9. *que je n'ai nul*] que je nul **X** que je navoie **CUza*P** qu'ieu non ai mia ***f**
10. *que je*] cui je **U** q'eu ***P** — qu'ieu par aver lo laises en prizon ***f**
11. *je ne-l*] je nou **O** je n'o **U** je nil **za** ge nol ***P** — *mie*] pas **CUz*P** — non o dic mia per guap si per ver non ***f**
12. *car*] maix **CUza*P** ez ***f** — *je*] † **O**
13. *Or sai je bien de*] Tant sai eu de ***P** C'or sapchon bien en ***f**
14. *que*] c'om ***P*f** — *mors ne*] je ne **KNXO** mort ni ***f** — *n'a*] ne **KNXO** et ne **U** non ***f** — *ne*] ni ***f**
15. on] hom **KNXO** — *faut*] lait **CU** — *ne*] et **X** — quant il me laissent (car si mi laison ***f**) per or ni per... ***P*f**
16. *Molt*] Mal ***P*f** — *plus*] peiz ***P** pietz ***f** — *de*] por **za*P*f**
17. *qu'après*] d'espos ***f** — *ma*] leur **KNO** la **X*f** — *avront*] avrai **O** n'avron **za*P** n'avrant ***f** — *reprochement*] reproche (reprochier **U**) grant **CU**
18. *se*] tan ***P** car **za*f** — *longuement sui*] tant ai esté **za** si sa mi laison ***f**
19. *N'est pas merveille*] Ne me merveil **za** N'om merveil ***P** — *se j'ai le cuer*] seu ai le cor **za*P** — No-m meravill si g'ai lo cor... ***f**
20. *quant*] qe ***P*S** — *sires*] senher ***P** — *met*] tient **CU** † ***f** — *terre*] amics ***f** — *en*] a **U**
21. *S'il*] S'or **CU** Se **za** N'o ***P*S** — *menbrast*] menbroit **CU** menbra ***P** enmenbra ***S** — Or li membre de... ***f**
22. *nous*] † ***f** — *andui*] el sans ***f**
23. *je*] bien **CU*P*S** donc **za** or ***f** — *de voir*] je bien **za*f** — *ja trop*] se (ceu **U**) ans **CU** ja plus **za** gaire ***P*S**
24. *ne seroie*] non serai en ***P*S** — *ça*] pais **CU** sa ***P*S** — non serai ja so pris ***f**
25. *Ce sevent*] Or sevent **U** Bien le sevent **za** Or sachent ***P*S**
26. *cil*] li **za** — or sont riche] or sont fort **U** sont delivré **za** sont legier ***P** sont riche ***S**
27. *loing d'aus*] e pris ***P** — *en*] un **KNXO** — *autre*] autrui **CUza*P**

Ja nuns hons pris *ne dira sa reson adroitement, se dolentement non: mes par confort puet il faire chançon.*

- Molt ai amis, mes povre sont li don;*
5 *honte i avront, se pour ma reençon sui ça deus ivers pris.*

Ce sevent bien mi honme e mi baron Englois, Normant, Poitevin et Gascon, que je n'ai nul si povre compaignon

- 10 *que je lessasse pour avoir en prison; je ne-l di mie pour nule retrançon, car encor sui je pris.*

Or sai je bien de voir certainement que mors ne pris n'a ami ne parent,

- 15 *quant on me faut pour or ne pour argent. Molt m'est de moi, mes plus m'est de ma gent, qu'après ma mort avront reprochement, se longuement sui pris.*

N'est pas merveille se j'ai le cuer dolent,

- 20 *quant mes sires met ma terre en torment. S'il li menbrast de nostre serement que nous feïsmes andui conmunament, je sai de voir que ja trop longuement ne seroie ça pris.*

- 25 *Ce sevent bien Angevin et Torain, cil bachelier qui or sont riche et sain, qu'enconbrez sui loing d'aus en autre main; forment m'aidassent, mes il ne voient grain: de beles armes sont ore vuit li plain,*
30 *pour ce que je sui pris.*

Mes compaignons, que j'amoie et qui j'ain, ces de Caheu et ces de Percherain, di lor chançon qu'il ne sunt pas certain, c'onques vers aus ne oi faus cuer ne vain;

- 35 *s'il me gueroient il feront que vilain, tant com je serai pris.*

Contesse suer, vostre pris souverain vos saut et gart cil a qui je me claim; et por cui je sui pris.

- 40 *Je ne di mie a cele de Chartrain, la mere Loöys.*

28. *forment*] bien **za** il ***P** — *m'aidassent*] m'amoient **C** m'ajuvassen ***P** — *mes*] me **N** — *il*] or **C** — *ne voient*] n'en oient **O** n'avoient **za**

29. *beles*] belle **U** — *sont ore vuit*] or sunt vit **za** — *li*] et **KNXO** cil **U**

30. *pour*] per ***P** — *ce*] tant **CU**

31. *que*] cui **CU*P*S** — *qui*] cui **CU*P*S**

32. *ces de*] ces dous **U** cil de **za*P** — *Caheu*] Chaiuil **U** Chail ***P*S** — *ces de*] ces dou **U** cil de **za*P** —

Nessun prigioniero potrà argomentare
opportunamente senza lamentarsi:
ma per consolarsi può comporre una canzone.
Ho molti amici, ma modesti sono i doni.
Saranno biasimati, se per il mio riscatto
sono da due inverni prigioniero.

Ma sanno bene i miei uomini e i miei baroni,
inglesi, normanni, pittavini e guasconi,
che non ho amico tanto meschino
da lasciarlo in prigione per denaro;
e non lo dico per rimproverarvi,
ma perché sono ancora prigioniero.

Ora vedo bene con certezza
che morire in prigione non ha amici o parenti
che mi tradiscono per oro o per argento.
Soffro molto per me, ma più per la mia gente,
poiché dopo la mia morte si pentiranno
se a lungo sarò prigioniero.

Non c'è da meravigliarsi se ho il cuore dolente
dato che i miei baroni tormentano la mia terra.
Se si ricordassero del nostro giuramento
che entrambi facemmo di comune accordo,
so con certezza che fin troppo
sono stato qui prigioniero.

Lo sanno bene gli Angioini e i Turennesi,
quei perdigiorno adesso ricchi e sani,
che sono lontano da loro, in mano ad altri;
potrebbero aiutarmi, ma vogliono un profitto:
di belle armi sono prive le campagne,
pertanto rimango prigioniero.

Ai miei compagni, che amavo e che amo,
quelli di Cayeux e di Perche,
di' a loro, canzone, che non son stato certo
mai falso o indifferente verso di loro;
se mi attaccheranno si comporteranno da vili
fintanto che resto prigioniero.

Sorella contessa, il vostro alto pregio
vi salvi e guardi da colui cui mi appello
e per cui sono prigioniero.

Non ho bisogno di dirlo all'altra di Chartres,
la madre di Luigi.

Percherain] *Perseran* *S

33. *di lor chançon*] me di chançon **CU** chanzon di lor **za**
— *qu'il ne*] qui ne **U** qu'il non *P*S
34. *c'onques*] n'onkes **C** unca *P*S — *ne oi faus cuer*]
non oi (n'o le C) cuer fauls **CU***P*S — *ne*] ni *P*S —
Que je eüsse vers els... **za**
35. *s'il*] sor **za** — *il feront que*] il font moult que **CU** trop
feront qi **za**
36. *serai*] soie **za***P*S — [C ripete il refrain della strofa

Verisione metrica:

Mai nessun uomo | se rinchiuso in prigione
tace la pena | della sua condizione.
Io per conforto | ho con me una canzone,
ma non gli amici | che non hanno opinione,
5 di me non sanno | e non vogliono nuove
sugl'anni di catene.

Se mi conosci | sai che mai faccio inganni.
Angli e guasconi, | pittavini e normanni,
mai con nessuno, | anche fosse in affanni,
10 dal riscattare | la sua vita m'astenni.
Non son minacce, | né discorsi solenni
perché sono in catene.

Ora lo so: | come va m'è palese.
Morte e prigione | freddi amici mi rese:
15 non per salvarmi | loro fanno contese.
Soffro per me, | per il mio bel paese:
del lor rifiuto | parleranno le imprese
con queste mie catene.

Non vi stupite | per parole dolenti:
sono sfruttate | dai baroni le genti.
20 Pur ben sapendo | che vi son giuramenti
fatti in accordo | con le parti osservanti:
eppur ormai | mi conducon gli eventi
a stare in catene.

25 Lo sa l'Angiò, | la Turenna da tempo,
con pance piene, | con il braccio ch'è stanco,
che fu di me, | no, non v'è alcun rimpianto:
voglion la gloria | ma il profitto al contempo.
Ormai non più | onor d'armi va in campo
30 ed io son qui in catene.

Ai miei compagni | ch'amo ancor o che amai,
corri a Cayeux | corri a Perche tu che puoi,
canta canzone, | quant'è vero che mai
indifferente, | né poi falso lor fui.
35 E l'osteggiarmi | è una vigliaccheria
finché son in catene.

Sorella cara, | il prestigio ch'è in voi
non si confonda, | ve ne prego, a colui
che tiene le catene.

40 L'altra di Chartres | ben lo sa perché lei
è madre al figlio inane.

precedente]

37. *Contesse suer*] *Suer cotesa* *f
38. *vos saut*] sal Deus *P — *cil a qui je me*] celle por cui
mi **za** a cel per cui me *P — sal Dieus e quart la bella
quieu i am tant *f
39. *por*] per **CU** *P — *cui je sui*] ce sui je **XO**
40. *Je ne*] Non o *f Je nou **Uza** *P — *mie a*] pais de
CU pas por **za** *P mia de *f — *Chartrain*] Charra *f
41. *Loöys*] de Loÿs *f

Nell'agone dello scontro verbale entra a gamba tesa anche Ugo (qui erroneamente chiamato Enrico) che indirizza a Riccardo una canzone ignominiosa:

Et super haec omnia Henricus dux Burgundiae, arrogantiae nequam spiritus instinctu, vel zelo forte ductus livoris inconvenientis plurimum, cantionis instituit verba composita publice cantitari; verba quidem pudenda nec proferenda in publicum si qua superesset ea componentibus verecundia, non tantum viris, sed et viros ultra rapientibus mulieribus.

Per questo, Enrico di Borgogna, mosso da meschina arroganza e animato d'astio immotivato, volle che si componessero le parole di una canzone perché fosse cantata in pubblico – parole di cui chi sa cos'è il pudore si vergogna e tace – cantata non solo da uomini, ma anche da donne che inducevano gli uomini ad oltrepassare i limiti [della decenza].

Riccardo risponde con la stessa moneta:

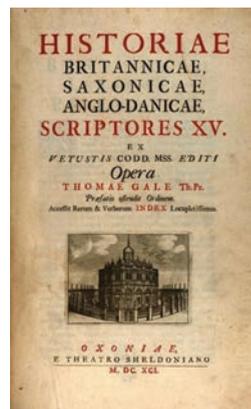
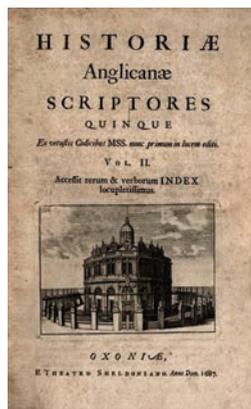
Postquam haec invidiosa adinventio passim per exercitum frequentaretur, rex nimirum super eo commotus, consimili tantum arbitratos est infligendam vindictam talione. Cantavit igitur et ipse nonnulla de ipsis, sed non plurimum laboravit in adinventione, quia superabundans suppettebat materia. Quid enim si qua responderet vera ad tot fictitia et objecta opprobria?

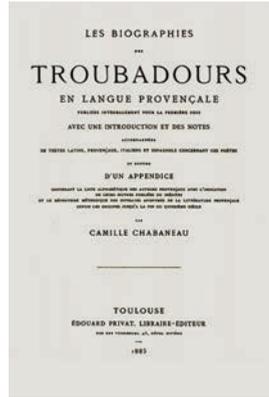
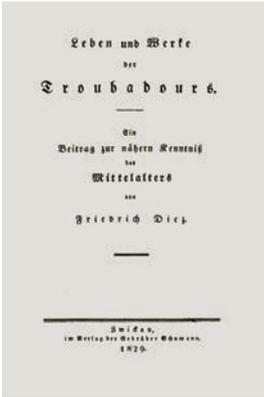
Dopo che questa irritante trovata si andava diffondendo qua e là per l'esercito, il re – senza dubbio irritato da ciò – ritenne che si dovesse infliggere pari vendetta. Cantò dunque anche lui alcune cose contro di loro, ma non ebbe bisogno di un grande sforzo per inventarle, giacché c'era materia in abbondanza: la verità era in grado di tener testa alle tante squallide falsità.

Ma inventare giochi di parole inseriti in canzoncine 'da caserma' non è proprio il trattar di metrica d'un troviere. Nessuno ha mai pensato che da questo episodio ne venga fuori un duca di Borgogna letterato: perché invece per Riccardo è sufficiente a garantirgli una carriera di poeta? Va anche detto che se per molto tempo la testimonianza s'è creduta di prima mano – autore Goffredo di Vinsauf, un grammatico vissuto intorno all'anno 1200 – oggi, dopo l'edizione del 1962 di Hans Eberhard Mayer, si riconosce l'*Itinerarium* opera in parte di un crociato e in parte di un canonico inglese che scrive un quarto di secolo dopo e che, basandosi su fonti diverse, ha inserito numerosi episodi non altrimenti attestati (come quello citato).

Malgrado la scarsa rilevanza dell'episodio, una volta che l'*Itinerarium* fu stampato (► Gale 1687, p. 409), mancando testimonianze più significative, l'aneddoto cominciò a circolare negli studi ottocenteschi sui trovatori. Il primo a ricordarlo è ► *Leben und Werke der Troubadour* di Friedrich Diez (Zwickau 1829, I, p. 103), lavoro molto apprezzato e ripubblicato mezzo

Thomas Gale (1636-1702), studioso di storia antica, pubblicò ad Oxford due grossi volumi di antiche cronache inglesi (come continuazione dei *Rerum Anglicarum scriptorum veterum* (1684) di William Fulman): *Historiae anglicanae scriptores quinque* (1687), e *Historiae Britannicae, Saxonicae, Anglo-Danicae scriptores XV* (1691). L'edizione del 1687 – con l'*Itinerarium* erroneamente attribuito a Goffredo di Vinsauf – è detta «Vol. II», e la si trova allegata all'una o all'altra edizione senza essere registrata con titolo proprio, inconveniente che fa sembrare il libro, almeno sui cataloghi, assai più raro di quanto non sia.





Fra i numerosi testi sui trovatori apparsi nell'Ottocento, anche due fra gli studi più rigorosi, come quello di Diez (1829) e Chabaneau (1885), attestano il ruolo di Riccardo poeta provenzale. Oggi, in genere, si ritiene che la lingua di Riccardo fosse l'*oïl*, ma incrinare il mito del re poeta sembra molto più difficile.

secolo dopo a cura di Karl Bartsch (1882); e per esempio, ancora Camille Chabaneau, *autoritas* della filologia romanza, usa l'esempio a conferma del fatto che Riccardo poetava in francese e non in provenzale (► *Les biographies*

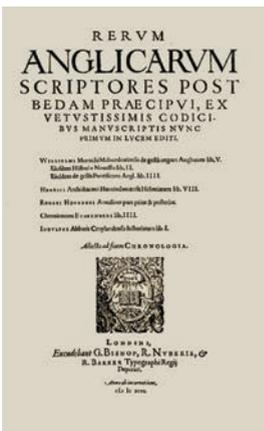
des troubadours, Toulouse 1885, p. 55).

Il secondo elemento che fa di Riccardo un poeta è tratto dal *Chronicon Anglicanum* di Rodolfo di Coggeshall, ma il passo è divenuto celebre solo dopo esser stato ricordato da Reto Bezzola (III/1, p. 215):

Circa divinum officium in praecipuis solemnitatibus plurimum delectabatur, vestibusque pretiosissimis capellam suam sollicitè adornabat, clericosque sonora voce modulantes donis et precibus ad cantandum festivius instimulabat, atque per chorum huc illucque deambulando, voce ac manu, ut altius concreperent, excitabat. [ed. Stevenson 1875, p. 97]

A riguardo della santa messa, molto si compiaceva delle più importanti solennità, e [in tali occasioni] rendeva assai lustro alla sua cappella con abiti ricchissimi, sollecitava i chierici a cantare con più entusiasmo scandendo ad alta voce offerte e preghiere e, andando da questo o quello del coro, incitava a voce e a gesti perché facessero strepito.

La prima edizione dei *Rerum Anglicarum scriptores* a cura di Henry Savile, London 1596.



La citazione, più che rivelare un re amante della musica sacra, come s'è scritto, conferma semmai l'attenzione che Riccardo dedicava alla celebrazione dei rituali, condita di narcisismo e gusto per lo spettacolo. E semmai – ma su un altro piano – appare illuminante nel descrivere il *sound* della liturgia medievale, molto diverso dal melodiare annoiato e nasale con cui la tradizione solesmense tardo ottocentesca ha 'reinventato' il gregoriano. Sono passati decenni da quando Georges Duby aveva messo in guardia dall'immagine distorta che ormai abbiamo del canto liturgico, ma nulla s'è fatto per rimediare:

Il corale, virile, violento, brutale – tentiamo di dimenticare le inflessioni melliflue che ai nostri giorni sono venute a snaturare la melodia gregoriana – era lanciato come un canto di guerra. [Duby, *Saint Bernard · L'art cistercien*, 1976, trad. Einaudi 1982, p. 38]

Paradossalmente proprio il passo di Rodolfo di Coggeshall conferma la distanza di Riccardo dalle raffinatezze poetiche. Non solo per la descrizione di un tratto del carattere che appare assai più coerente al guerriero che all'intellettuale, ma soprattutto perché la cronaca in questo punto ha appena terminato di raccontare la morte di Riccardo, e sta facendo una sorta di elogio funebre in cui ricorda le doti del monarca. Qual luogo meglio di questo per ricordare il suo amore per la poesia? Invece nulla.

La terza citazione è quella che più di tutte ha avuto successo e per più tempo è stata riproposta. È tratta dalla *Chronica* di Ruggero di Hoveden (†1200) storico alla corte d'Inghilterra e fonte certamente affidabile:

Hic ad augmentum et famam sui nominis emendicata carmina et rythmos adulatorios comparabat, et de regno Francorum cantores et ioculatores muneribus allegerat, ut de illo canenrent in plateis, et iam dicebatur ubique quod non erat talis in orbe. [ed. STUBBS 1872, III, p. 143].

Questi, ad aumento e fama del suo nome predisponava poesie lusinghiere e canzoni adulatorie e alleitava con regali cantori e menestrelli del regno di Francia perché di lui cantassero in pubblico, e già si diceva ovunque che al mondo non vi era nulla di simile [a lui].

La *Chronica* di Ruggero era stata pubblicata fin dal 1596 nei ► *Rerum Anglicarum scriptores post Bedam* a cura di Henry Savile, prima a Londra (cc. 229-471: 400r) e poi ristampata a Francoforte nel 1601 (pp. 401-829: 703), ma questo singolo frammento ebbe straordinaria fortuna perché usato come esempio nella voce «Joculator», ‘saltimbanco, menestrello’, del fondamentale *Glossarium* per il latino medievale che Charles du Fresne, sieur du Cange, aveva pubblicato per la prima volta in tre volumi nel 1678. Il ► *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, comunemente noto come ‘Du Cange’, sarà continuamente implementato nei successivi due secoli fino a raggiungere i 10 volumi nell’edizione 1883-87.



Le edizioni del *Glossarium* del Du Cange

CHARLES DU FRESNE SIEUR DU CANGE, *Glossarium ad scriptores mediae et infimae Latinitatis*

1678 — I ed. in 3 voll. 1. AC | 2. DN | 3. OZ

– Lutetiae Parisiorum [Paris]: Typis Gabrielis Martini ... 1678
– Fracofurti ad Moenum [Frankfurt am Main]: Impensis Johannis Davidis Zunneri ... 1681

1687-88 — Appendice greca in 2 voll.

Glossarium ... accedit Appendix ... una cum brevi etymologies linguae gallicae ex utroque glossario
– Lugduni: apud Anissonios, J. Posuel et C. Rigaud, 1687-88
– Graz: Akad. Druck- u. Verlagsanstalt, 1958 (rist. anast.)
– Bologna: Forni, 1977 (rist. anast.)

1710 — II ed. con il greco, 3 voll. in 4 tomi

1. AC | 2/1. DH | 2/2. IN | 3. OZ

Glossarium ... accedit Dissertatio de imperatorum Constantinopolitanorum... numismatibus. Editio novissima insigniter aucta, ubi non solum e Glossario Latinitatis, sed et Graecitatis addita ...
– Francofurti ad M.: Officina Zunneriana, Jungius 1710

1733-36 — III ed. in 6 voll.

1. AB | 2. CD | 3. EK | 4. LO | 5. PR ('34) | 6. SZ ('36)

Glossarium ... Editio nova et locupletior auctior, opera et studio monachorum ordinis Sancti Benedictis et Congregatione Sancti Mauri
– Parisiis: Osmont sub oliva Caroli, 1733-36
– Venetiis: apud Sebastianum Coleti, 1736-1740
– Basilea: Tournes, 1762 (3 voll.)

1766 — Supplementum in 4 voll.

Glossarium novum ad scriptores medii aevi, cum Latinos tum Gallicos, seu Supplementum ad auctiorem glossarii Cangiano editionem, collegit et digessit D. Pierre Carpentier
– Parisiis: LeBreton, 1766

1772-84 — sintesi della III ed. + suppl., in 6 voll. in 12°

Glossarium manuale ad scriptores mediae et infimae latinitatis, ex magnis glossariis Caroli Du Fresne, domini Du Cange et Carpenterii in compendium redactum, multisque verbis et dicendi formulis auctum [a Johann Christian Adelung]
– Halae: Gebauer, 1772-84

1840-50 — IV ed. in 6 + 1 voll.

Idem + 7. *Glossarium franco-gallicum*

– Paris: Didot, 1. 1840 | 2. 1842 | 3. 1844 | 4. 1845 | 5. 1845 | 6. 1846 | 7. 1850
– Niort: impr. de L. Favre, 1879 (il solo *Glossaire français* in 2 voll.)

1857 — Glossario tedesco

Glossarium latino-germanicum mediae et infimae aetatis, a cura di Lorenz Diefenbach
– Frankfurt am M.: J. S. Sauerländer's verlag, 1857
– Frankfurt am M.: J. S. Sauerländer's verlag, 1867 (II ed.)

1883-87 — V ed. in 10 voll. (con francese e tedesco)

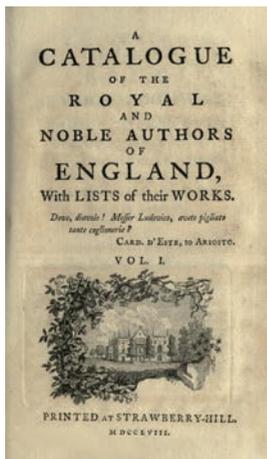
1/1-2. AB ('83-85) | 2. C ('83) | 3. DF ('84) | 4. GK | 5. LN ('85) | 6. OQ | 7. RS ('86) | 8. TZ | 9. Francese | 10. Indici ('87)

Glossarium ... auctum a monachis Ordinis S. Benedicti cum supplementis integris D. P. Carpenterii, Adelungii, aliorum, suisque digessit G. A. L. Henschel, sequuntur Glossarium gallicum, tabulae, indices auctorum et rerum, dissertationes. Editio nova aucta pluribus verbis aliorum scriptorum a Léopold Favre
– Niort: impr. de L. Favre, 1883-87
– Paris: Libr. des sciences et des arts, 1937-1938 (anast.)
– Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1954-55 (anast. in 5 voll.)

Un altro dipinto della celebre battaglia combattuta ad Arsuf (v. l'incisione di Doré a p. 212). L'olio, attualmente conservato al © Musée du Château de Versailles, fu realizzato da Éloi Firmin Féron (1802-1876) nel 1837 e immortala sia Riccardo Cuor di Leone (a sinistra), sia Ugo di Borgogna (a destra). L'*Itinerarium peregrinorum* descriveva le frizioni fra i due sovrani combattute a suon di canzoni satiriche.



Sotto, frontespizio del primo dei due volume del *Catalogue* di Horace Walpole. Questa prima edizione del 1758 è l'unico caso, a mia conoscenza, in cui siano trattate come sciocchezze le tesi che vogliono Riccardo autore di *chansons* (ma Walpole si ricredereà già l'anno dopo).



In *A short view of tragedy*, una pubblicazione del 1693 insolitamente critica su Shakespeare, Thomas Rymer cita la frase dal Du Cange per contestare che Riccardo avesse bisogno di cantastorie francesi, dal momento che frequentava trovatori provenzali, più abili versificatori. L'opinione continuerà a circolare per quasi un secolo, e per esempio la si ritroverà nella traduzione inglese del *Dictionnaire* di Bayle (*General dictionary*, 1734, II, p. 239) e soprattutto in ► *A catalogue of the royal and noble authors of England* di Horace Walpole, celebre autore di quello che è considerato il primo romanzo gotico inglese – mi riferisco al famoso *Castello di Otranto* (1765), finta traduzione di un testo italiano del Cinquecento che racconta una storia complicata, ambientata in Sicilia al tempo delle crociate, con contadini che si scoprono principi, priori che confessano figli illegittimi, donzelle perseguitate e castelli infestati dai fantasmi. Imperdibile (v. *infra* p. 304).

strofa 1-2 do→sol [si]→la A
 3-4 do→sol [si]→la A
 5 do→sol } B
 6 do→la }

Ipotesi con v. 3 strumentale:

I envoi 4 [si]→la
 5 do→sol
 6 do→la
 II envoi 5 do→sol
 6 do→la

Ipotesi alternativa:

I envoi 3-4 do→sol [si]→la
 6 do→la
 II envoi 5 do→sol
 6 do→la

Prima osservazione: la corrispondenza melodica fra i versi 1-2 e 3-4 (ovvero I e II sistema della musica sopra riprodotta) delinea una forma AAB, tipica delle più semplici canzoni medievali (v. p. 251). Tuttavia pone un problema su come adattare la melodia al doppio *envoi* che riprende la parte conclusiva della strofa. Il secondo *envoi*, che i primi editori omisero credendolo spurio, si adegua perfettamente ai versi 5-6 (sez. B), ovvero ultimo *décasyllabe* e *refrain* (III sistema nell'esempio). Non così per il primo *envoi* che, per corrispondere ai versi 4-6 (v. TISCHLER 1997, n. 1079), ha bisogno dell'esecuzione strumentale del verso 3. Il 4 va infatti considerato risposta (secondo emistichio dell'arco melodico) e darebbe la sensazione di iniziare a metà frase se eseguito senza introduzione. (Una soluzione alternativa, seppur meno probabile, v. a fianco, è adattare il primo *envoi* ai versi 3-4 per passare poi direttamente al 6.) La precisazione garantisce l'autorialità degli ultimi due versi – che non pongono problemi – preziosi, come dirò, per il significato complessivo del ruolo della *chanson* (spurio semmai potrebbe essere il primo *envoi*).

Seconda osservazione: solitamente il *décasyllabe* s'intende giambico (◡—). La scelta d'interpretarlo dattilico (—◡) è suggerita dalla regolarità dell'accento del verso che cade sempre in (I)-IV-VII-X posizione. La presenza di un verso *refrain* (seppur limitata alla sola parola *pris*) e l'andamento ritmico così regolare, associano il sirventese a una forma a ritornello detta *rotrouenge*, tipica di alcune *pastourelles*, probabilmente cantata su ritmo di danza regolare e spesso utilizzata per le *chansons de toile*, i canti con protagonista una donna (v. p. 124).

La relazione fra le svagate *chansons de toile* e il rivendicativo *Ja nuns hons pris* (anche se qualche *chanson de toile* può essere malinconica), più che uno spiazzamento ironico, permette d'ipotizzare, proprio in ragione della forma a *rotrouenge*, una melodia preesistente. Trova un senso l'estrema regolarità dell'accento del verso, che non può far altro che adeguarsi a una struttura ritmica fissa. Ulteriore conferma di una melodia fortemente ritmata si ritrova nella presenza della cesura dopo la quarta sillaba, che permette d'intendere gli ipermetrismi come 'cesure epiche' (vv. 10, 19, 28, 29, 35):

La presenza di un raddoppiamento della sillaba in corrispondenza della quarta posizione suggerisce un allungamento del tempo forte sul quarto tempo (da riproporsi eventualmente, per regolarità ritmica, anche sugli altri tempi forti I e VII). Al posto del ritmo solitamente adottato nella maggior parte delle esecuzioni:

♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ |
 sarà preferibile, come indicazione di massima, quest'altro che agevola l'ipermetria occasionale della cesura epica:

♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ |
 | ♩ ♩ ♩ ♩ | ces. epica

		cesura										
		versi correnti				versi ipermetri (ovvero con cesura epica)						
		—	◡	◡	—		◡	◡	—	◡	◡	—
1.	Ja nuns hons pris						ne	di-	ra	sa	re-	son
2.	a-droi-te-ment						se	do-	lan	te-	ment	non
		etc.										
10.	que je les-sas-se						pour	a-	voir	en	pri-	son
19.	N'est pas mer-veil-le						se	j'ai	le	cuer	do-	lent
28.	for-ment m'ai-das-sent						mes	il	ne	voi-	ent	grain
29.	de be-les ar-mes						sont	o-	re	vuit	li	plain
35.	s'il me guer-roi-ent						il	fe-	ront	que	vi-	lain

In effetti ► *La bele Erembor* (RS 2037), una delle più antiche *chansons de toile* in forma di *rotrouenge* (conservata in *unicum* nel canzoniere di Saint Germain, cod. °U), presenta una struttura metrico-ritmica quasi identica (a parte il *refrain* di 5 sillabe al posto di 6), come mostra il confronto con la prima strofa:

RS 1891 Ja nuns hons pris ne dira sa reson
adroitement, se dolantement non:
mes par confort puet il faire chançon.
Molt ai amis, mes povre sont li don;
honte i avront, se pour ma reençon
sui ça deus ivers pris.

RS 2037 Quant vient en mai que l'on dit as lons jors,
que Franc de France repairent de roi cort.
Reynauz repaire devant el premier front,
si s'en passa lez lo meis Erembor,
ainz n'en dengna le chief drecier amont.
E, Reynaut amis!

Anche in questo caso il *décasyllabe* non è giambico (—) ma dattilico (—) con cesura fissa e frequentemente 'epica' (vv. 2 3 9 16 17 20-23 26 28 35). Immaginando di intonare l'interiezione «E» su due note (ovvero considerando iato il dittongo «-aut»), la melodia di *Ja nuns hons pris* diventa perfettamente intercambiabile.

Che il sirventese sia in sostanza il *contrafactum* di una canzonetta, forse proprio della *Bele Erembor*, sembra riaprire l'ipotesi che Riccardo possa esserne l'autore – non opera di un poeta quindi, ma, come c'informa l'*Itinerarium peregrinorum*, di qualcuno capace almeno di giocare con i versi. In realtà proprio l'uso di una melodia nota rende il sirventese più un atto politico che una distrazione dei lunghi giorni di prigionia. L'orecchiabilità

La bele Erembor

Quant vient en mai que l'on dit as lons jors,
que Franc de France repairent de roi cort.
Reynauz repaire devant el premier front,
si s'en passa lez lo meis Erembor,
ainz n'en dengna le chief drecier amont.
E, Reynaut amis!

Bele Erembors à la fenestre au jor
sor ses genolz tient paille de color,
voit Frans de France qui repairent de cort
e voit Reynaut devant el premier front,
en haut parole, si a dit sa raison:
E, Reynaut amis!

– Amis Reynaut, j'ai ja vëu cel jor
se passisoiz selon mon pere tor,
dolanz fussiez se ne parlasse a vos.

– Jal mesfaïstes, fille d'empereor,
autrui amastes, si obliastes nos.
E, Reynaut amis!

– Sire Reynaut, je m'en escondirai,
a cent puceles sor sainz vos jurerai,
a trente dames que avuec moi menrai,
c'oncques nul home fors vostre cors n'amai.
prenez l'emmende, et je vous baiseraï.
E, Reynaut amis!

Li cuens Reynauz en monta lo degré,
gros par espaules, greles par lo baudré,
blonde ot lo poil menu recerclé,
en nule terre n'ot si biau bachelier,
voit l'Erembors, si comence à plorer.
E, Reynaut amis!

Li cuens Reynauz est montez en la tor,
si s'est asis en un lit point à flors,
dejuste lui se siet bele Erembors:

lors recomence lor premieres amors.
E, Reynaut amis!

Quando viene maggio dai lunghi giorni,
i franchi di Francia tornano dal campo del re.
Rinaldo, che appare davanti in prima fila,
passa vicino alla casa di Erembor,
ma non si degna di alzare lo sguardo.
Ehi, amico Rinaldo!

La bella Erembor un giorno alla finestra,
sulle sue ginocchia tiene un tessuto colorato,
vede i franchi di Francia che ritornano dal campo
e vede Rinaldo davanti in prima fila.
Alzando la voce, dice queste parole:
Ehi, amico Rinaldo!

«Amico Rinaldo, vi ho già visto un giorno
passando davanti alla torre di mio padre:
eravate dolente e così non vi ho parlato.»
«Non m'ingannate, figlia dell'imperatore,
amaste un altro, e mi avete dimenticato.»
Ehi, amico Rinaldo!

«Sire Rinaldo, mi discolperò,
su cento pulzelle, sui santi, giurerò,
su trenta dame che porterò con me,
poiché mai ho amato altro uomo oltre a voi.
Accettate l'ammenda e vi bacerò.»
Ehi, amico Rinaldo!

Il conte Rinaldo risale le fila,
largo di spalle, stretto di fianchi,
biondo il capello folto e riccio,
in nessun'altra terra v'era giovane così bello.
Lo vide Erembor e cominciò a piangere.
Ehi, amico Rinaldo!

Il conte Rinaldo è entrato nella torre,
si è seduto su un letto decorato di fiori,
al suo fianco si siede la bella Erembor:

fra loro ricomincia il primo amore.
Ehi, amico Rinaldo!



Incisione tratta dal II volume delle *Poésies de Marie de France*, a cura di Jean-Baptiste Bonaventure de Roquefort (Paris 1820), in cui, sulla base del verso «pur amur le cumte Willaume | le plus vaillant de cest royaume | m'entremis de cest livre feire | e de l'Angleiz en Roman treire» (II, p. 401) ci si immagina che Maria doni la sua opera a William Longespee, attorno al quale circola una storia simile a quella di Blondel (v. *supra* p. 79).

Riccardo in Provenza

serviva a far circolare la *chanson* più facilmente e trasformarla, come spesso avveniva, in strumento di propaganda, destinata a mobilitare gli animi in mancanza di televisione e *social network*.

Guglielmo di Longchamp era stato accusato di usare i trovieri francesi proprio a questo scopo e fu soprattutto lui a mobilitarsi negli anni della prigionia di Riccardo perché il suo re fosse rimesso sul trono – e lui ovviamente riammesso a corte. Ma se Riccardo avesse scritto quel testo di suo pugno (e poi perché?) avrebbe avuto poche possibilità di farlo uscire dalle mura della sua prigione per farlo arrivare fino in Francia.

L'*envoi* che richiama i nomi di una «sorella contessa», ma «non quella di Chartres, la madre di Luigi», si riferisce a Maria di Champagne, la più anziana delle due figlie che Eleonora di Aquitania aveva avuto dal primo matrimonio con Luigi VII di Francia (†1180). L'altra, Alice, secondogenita del re di Francia, appoggiava già Riccardo, dal momento che suo figlio, Luigi di Blois, s'era alleato con lo zio plantageneto contro Filippo II (ecco perché preferisco tradurre 'Non ho bisogno di dirlo', al posto del più frequente 'Non lo dico certo' che fa supporre Alice favorevole a Filippo). Riccardo ha anche sorelle plantagenete, ma non è sul *côté* britannico che serve far leva, bensì su quello francese. L'impressione infatti è che «co-

lui cui mi appello e per cui sono prigioniero», non sia né Leopoldo d'Austria né l'imperatore Enrico VI, ma proprio Filippo II, il più interessato, fra tutti, a che Riccardo resti prigioniero. Maria di Champagne (1145-1198), degna figlia di sua madre Eleonora e protettrice di letterati, fra cui Andrea Cappellano e Chrétien de Troyes, aveva già dato segni di disaffezione alla Corona di Francia, e in questo senso non è chiaro se il «vi salvi e guardi» sia solo una sconsigliata speranza contro i tempi cupi, o invece un modo per sollecitare la contea di Champagne a far pressione su Filippo.

Certo è che, se la corte di Maria deve far da risonanza per commuovere i sudditi di Filippo II, si avvalora l'ipotesi che l'autore sia un troviero attivo nei territori della Corona. Nel contempo rimane salda la perplessità sulle abilità letterarie del re d'Inghilterra: in mancanza di ulteriori prove sarebbe utile dubitare di un'attribuzione fin troppo facile.

L'UNICO MANOSCRITTO francese che ponga un'intestazione / attribuzione del sirventese è il cod. °C («Li rois Richar»), lo stesso che diceva *Chanterai por mon corage* (l'altra *chanson de toile* di cui ho parlato a p. 121) scritto dalla Dama di Fayel, personaggio interamente fittizio, nato dalle pagine del *Roman du Chastelain*. Su sette manoscritti superstiti, possibile che solo uno – peraltro assai 'creativo' – dichiari una paternità tanto famosa?

Fra i manoscritti in lingua d'oc il più alto nello stemma è il cod. *S (l'asterisco identifica l'ambito provenzale), compilato in Italia e oggi conservato a Oxford, che esordiva proprio con *Ja nuns hons pris*. Di quella prima pagina restano frammenti su cui si riconoscono solo tre strofe incomplete, ma,

La vicenda editoriale di *Ja nuns hons pris*

	U/*X	K	N	X	C/*h	O	za	*S	*P	*f	*P+*f	
Nostredame 1575										◆		1575
Nostredame jr 1614										◆		1614
Galaup 1624										■		1624
Rymer 1693										◆		1693
L'Héritier 1705										■		1705
Crescimbeni 1710									◆			1710
Walpole 1759									■			1759
Sinner 1772						■						1772
Sainte-Palaye 1774									◆			1774
Hawkins 1776									■			1776
Burney 1789 (1782)									■			1782
Achard 1787										■		1787
D'Olivet 1803											◆	1803
Sismondi 1813											◆	1813
Raynouard 1821 (1819)											■	1819
Histoire 1820									◆			1820
Pellissier 1822											■	1822
Diez 1829											■	1829
Paris 1838	■											1838
Lincy 1842	■											1842
Mahn 1886 (1846)											■	1846
Wackernagel 1846						■						1846
Bartsch 1855						■						1855
Mahn 1873 (1856)									■			1856
Tarbé 1861	■									■		1861
Bartsch 1866	■											1866
Brakelmann 1868		◆		◆								1868
Brakelmann 1870-91	■					■						1870
Stengel 1872									■			1872
Brinkmeier 1882											■	1882
Raynaud 1884					◆							1884
Bartsch 1887	■					■						1887
Meyer-Raynaud 1892	■											1892
Paris-Langlois 1897						■						1897
Aubry-Jeanroy 1911		M										1911
Gennrich 1925	■										M	1925
Spanke 1925	■											1925
Beck 1927							M					1927
Shepard 1927								■				1927
Roques 1928								◆				1928
Pauphilet 1939						■						1939
Spaziani 1954												1954
Gennrich 1958	■											1958
Mery 1967	■											1967
Archibald 1974								■				1974
Riquier 1975											■	1975
Bec 1978						■						1978
Bec 1979								M				1979
Alvar 1981						■						1981
Roseberg 1981								M				1981
Collins 1982											M	1982
Dufournet 1989						■					M	1989
Spetia 1996												1996
Tischler 1997		M	M	M							M	1997
Hardy 2002								■				2002
Lee 2005								◆				2005
Milonia 2013		M	M	M							M	2013

■ Nuova edizione | ◆ Edizione parziale | M Edizione della musica | ◆ Segnalazione | ■ M Riedizione | Edizione critica/diplomatica

Bibliografia

- **Jean de Nostredame**, *Les vies des plus célèbres poètes provençaux*, Lyon 1575, p. 140 (versi 13-16).
- **César de Nostredame**, *Histoire et chronique de Provence*, Lyon 1614, pp. 132-133.
- **Jean Galaup de Chasteuil**, *Discours sur les arcs triomphaux ... à ... Louys XIII, Aix-en-Provence* 1624, p. 14.
- **Th. Rymer**, *A short view of tragedy*, London 1693, p. 74.
- **Marie-Jeanne L'Héritier de Villandon**, *La Tour ténébreuse et les jours lumineux*, Paris 1705, c.n.n. (Preface).
- **Giovan Mario Crescimbeni**, *Comentarj ... intorno alla sua Istoria della volgar poesia*, 6 voll., Roma 1702-1711, II/2 (1710): *Le vite de' più celebri poeti provenzali*, cap. xli.
- **Horace Walpole**, *A catalogue of the royal and noble authors*, 2 voll. London 1759 (1 ed. 1758), I, pp. 6-8.
- **Jean Rodolphe Sinner**, *Catalogus codicum mss. bibliothecae Bernensis*, 3 voll., Bernae 1760-1772, III, p. 369.
- **Jean-Baptiste de La Curne de Sainte-Palaye**, *Histoire littéraire des troubadours*, 3 voll. a cura di Claude-François-Xavier Millot, Paris 1774, I, p. 59 (prima strofa).
- **John Hawkins**, *A general history of the science and practice of music*, 5 voll., London 1776, II, p. 53.
- **Claude-François Achard**, *Dictionnaire de la Provence et du Comté-Venaissin*, 4 voll., Marseille 1786-87, IV, pp. 379-380.
- **Charles Burney**, *A general history of music*, 4 voll., London 1776-1789, II, p. 236 (con trad. metrica inglese).
- **Antoine Fabre d'Olivet**, *Le troubadour · Poésies occitaniques du XIII^e siècle*, Paris 1803, p. LIV (strofe 1-2).
- **Sismondi**, *De la littérature du Midi de l'Europe*, 5 voll., Paris 1813, I, p. 148 (fonte dichiarata: i mss. di Sainte-Palaye, ma copia anche da D'Olivet 1803).
- **Fraçois-Juste-Marie Raynouard**, *Choix des poésies originales*, 6 voll., Paris 1816-1821, IV (1819), p. 183-184.
- **Pierre-Louis Ginguené**, *Richard roi d'Angleterre*, in *Histoire littéraire de la France*, xv (1820), p. 321 (strofa 1).
- **Jean-Baptiste Pellissier**, articolo in «Mémorial universel: Journal du Cercle des arts», 1822, p. 145-154 (cit. in Brakelmann 1891, p. 198, non consultato).
- **Friedrich Diez**, *Leben und Werke der Troubadours*, Zwickau 1829, p. 103; II ed. a cura di Karl Bartsch, Leipzig 1882, p. 88 (solo trad. tedesca).
- **Paulin Paris** (cura), *Geoffroy de Villehardouin, De la conquête de Constantinoble*, Paris 1838, p. 243 (fonte non dichiarata, da U con correzioni da O).
- **Leroux de Lincy**, *Recueil de chants historiques français*, 2 voll., Paris 1841-1842, I, p. 56 (con trad. in francese).
- **Carl August Friedrich Mahn**, *Die Werke der Troubadours in provenzalischer Sprache*, 4 voll., Berlin 1846-1886, I, p. 127.
- **Wilhelm Wackernagel**, *Altfranzösische lieder und leiche aus handschriften zu Bern*, Basel 1846, p. 38.
- **K. Bartsch**, *Provenzalische Lesebuch*, Elberfeld 1855, p. 78.
- **Carl August Friedrich Mahn**, *Gedichte der Troubadours*, 4 voll., Berlin 1856-1873, I, p. 147 (n. 243).
- **Prosper Tarbé**, *Les œuvre de Blondel de Néele*, Reims 1862, pp. 114-119 (quattro versioni).
- **Karl Bartsch**, *Chrestomathie de l'ancien française*, Elberfeld 1866, col. 186.
- **Jules Brakelmann**, *Die dreiundzwanzig altfranzösischen Chansonniers*, «Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen», xLII (1868), pp. 43-72.
- **Jules Brakelmann**, *Les plus anciens chansonniers français [1870]*, Paris 1891, p. 222 (ampio commento, pp. 193-222).
- **Edmund Stengel**, *Die provenzalische Liederhandschrift Cod. 42*, in «Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen», xLIX (1871), pp. 53-88, 283-324; L (1872), pp. 241-284 (ed. dilpl. di *P, in part. xLIX, p. 293, n. 47).
- **Eduard Brinckmeier**, *Die provenzalischen Troubadours als lyrische und politische Dichter*, Göttingen 1882, p. 180.
- **Gaston Raynaud**, *Bibliographie des chansonniers français des XIII^e et XIV^e siècles*, 2 voll., Paris, 1884 (R 1891).
- **Karl Bartsch**, *La langue et la littérature françaises depuis le IX^e siècle jusqu'au XIV^e siècle*, Paris 1887, coll. 311.
- **Paul Meyer · Gaston Raynaud** (cura), *Chansonnier français de Saint-Germain-des-Près*, Paris 1892 (facs. di U).
- **Gaston Paris · Ernest Langlois**, *Chrestomathie du Moyen Âge*, Paris 1897, p. 283.
- **Paul Aubry · Alfred Jeanroy** (cura), *Le chansonnier de l'Arsenal*, Paris 1909 (solo facsimile).
- **Friedrich Gennrich**, *Die altfranzösische Rotrouenge*, Halle 1925, p. 20 (versione ritmica modale).
- **H. Spanke**, *Eine altfranz. Liedersammlung*, Halle 1925, p. 201.
- **Jean Beck**, *Le chansonnier Cange*, 2 voll., Paris · Philadelphia 1927, II, p. 144, n. 152 (facsim. di O, ed. ritmica in 4).
- **Mario Roques**, *Le chansonnier français de Zagreb*, in *Mélanges ... à M. Alfred Jeanroy*, Paris 1928, pp. 509-520.
- **Albert Pauphilet**, *Poetes et romanciers du Moyen Âge*, Paris 1939, p. 841.
- **M. Spaziani**, *Antica lirica francese*, Firenze 1954, p. 36.
- **Friedrich Gennrich**, *Exempla altfranzösischer Lyrik*, Darmstadt 1958, p. 6.
- **André Mary** (a cura), *Anthologie poétique française · Moyen âge*, 2 voll., Paris 1967, I, pp. 232.
- **James Archibald**, *La chanson de captivité du roi Richard*, in *Epopees légendes et miracles*, Montreal 1974, pp. 149-158.
- **Martin de Riquer**, *Los trovadores*, Barcelona 1975, p. 752.
- **Pierre Bec**, *La lyrique française au Moyen Âge*, 2 voll., Paris 1978, II, p. 124.
- **Pierre Bec**, *Anthologie des Troubadours*, Paris 1979, pp. 228 e 385 (ed. mus. senza indicazioni ritmiche).
- **Carlos Alvar** (a cura), *Poesía de trovadores, troveres, Minnesinger*, Madrid 1981, p. 238, 395 (da Gennrich).
- **Samuel N. Rosenberg · Hans Tischler** (a cura), *Chanter m'estuet · Songs of the trouveres*, Bloomington 1981; II ed. in coll. con Marie-Genevieve Grosseil, Paris 1995, n. 95.
- **Fletcher Collins jr** (cura), *A medieval songbook · Troubadour & trouvère*, Charlottesville 1982, p. 73 (d'anonimo), ed. ritmica con basso, in 3, irrelata all'accento del verso).
- **Jean Dufournet**, *Anthologie de la poesie lyrique française des XII^e et XIII^e siècles*, Paris 1989, p. 96, 335.
- **Lucilla Spetia**, *Riccardo Cuor di Leone tra oc e oïl*, «Cultura neolatina» 56/1-2 (1996), pp. 101-155.
- **Hans Tischler** (a cura), *Trouvère lyrics with melodies*, 15 voll., [Rome] 1997 (CMM, 107), XII, n. 1079.
- **Ineke Hardy**, *Le chansonnier français de Zagreb*, edizione on line in <www.uottawa.ca>.
- **Charmaine Lee**, *Nota sulla 'rotrouenge' di Riccardo Cuor di Leone*, «Rivista di studi testuali», 6-7 (2004-2005), pp. 139-151.
- **Stefano Milonia**, *Riccardo Cuor di Leone · Edizione multimediale delle liriche*, «Lirica Medievale Romanza», on line.

come rivela un catalogo librario della famiglia d'Este redatto nel 1437, il cod. era intestato «Re Ricårdo», o meglio lo era la prima *chanson* (per i rif. bibl. in merito v. Lucilla Spetia in «Cultura neolatina», 1996, p. 107). Era quello il manoscritto che forse fu in possesso di Francesco Redi? Redi lo cita nel suo *Bacco in toscana* (Firenze 1685, p. 98) fingendo di trarne versi in provenzale del re d'Inghilterra che invece aveva inventato di sana pianta (v. Eleonora Vincenti, *Bibliografia antica dei trovatori*, Milano 1963, pp. XLV-XLVIII).

A parte le guasconate di Redi è evidente la volontà trecentesca di iniziare un manoscritto di liriche provenzali con un personaggio celebre, creduto autore in ragione del contenuto della *chanson*. L'attribuzione fu poi copiata in *P («Reis Rizard») e *f («Lo rei Richart»), le copie che più insistentemente circoleranno in epoca moderna.

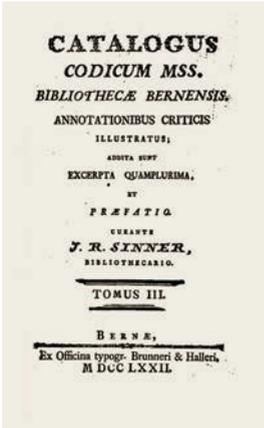
A dimostrazione di quanto basti poco per creare scenari fittizi basta ripercorrere le tappe che ci hanno fatto credere fino a pochi decenni fa che Riccardo usasse il provenzale per scrivere versi. Nella ▶ scheda alle pagine precedenti ho elencato gli studi che hanno riprodotto in parte o integralmente *Ja nuns hons pris*, indicando il manoscritto di riferimento. È facile osservare come le prime edizioni, a cominciare dai quattro versi di Nostredame, si rifacciano alle più tarde versioni (in lingua d'oc). Come puntualizza il contributo di Lucilla Spetia sopra citato, Nostredame decise di annoverare anche Riccardo fra i poeti provenzali solo dopo essere entrato in possesso del cod. *f. Pur sapendo che i versi del sirventese non erano interamente provenzali – annotazione di suo pugno a margine: «en francoys» – giudica utile alla causa inserire comunque il re fra i trovatori (similmente aveva fatto con il ben più improbabile Federico Barbarossa).

Trent'anni prima, l'ordinanza di Villers-Cotterêts promulgata da Francesco I (1539), fra le molte indicazioni amministrative raccolte, aveva imposto l'uso del francese come lingua esclusiva per tutti gli atti ufficiali. Fu un duro colpo all'identità occitanica che, a tre secoli dalla Crociata albigese, continuava a percepire l'annessione alla Corona come una suditanza. L'interesse storico per il provenzale, che nasce non a caso nella seconda metà del Cinquecento, ovvero proprio dopo quell'ordinanza, è conseguenza della perdita di una nazione 'provenzale' in cui identificare la propria lingua. Tutti i canzonieri redatti a partire dal Quattrocento sono in lingua d'oc, e se molti sono copiati in Italia per investigare i modelli poetici del volgare italiano, la gran parte servirà agli storici della Provenza per ricostruire il proprio passato letterario. Quando riporta nell'alveo provenzale i grandi nomi d'Europa, Nostredame non è storico disinteressato. Il guazzabuglio di fantasie che mette insieme compilando la vita di Riccardo è imbarazzante, ma è costruito per nobilitare la storia locale con un re tanto famoso. Le incongruenze storiche saranno ribadite dal nipote César nella sua *Chronique de Provence* del 1614.

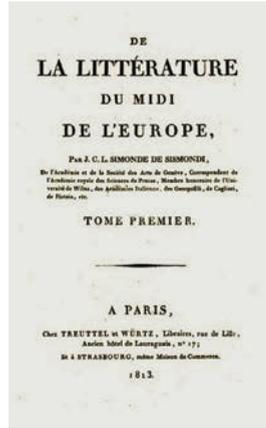


Blondel, the Minstrel, under the Walls of Richard's Prison.

Sulla presunta abilità musicale di re Riccardo s'ironizza in *The comic history of England* di Gilbert Abbott à Beckett (London 1848, disegni di John Leech) in cui Blondel si ritrova a suonare il clarinetto. Nel cap. vi del II libro si legge: I toni [del canto] sembravano familiari al menstrello, ma quando giunse a un fragoroso trillo sul sol basso, seguito da una successione di mordenti sul la bemolle, con un'improvvisa modulazione da minore a maggiore, il professor Blondel subito riconobbe la voce del suo regale discepolo...



I due primi studi che portarono alla luce la versione d'*oïl* della *chanson* attribuita a Riccardo Cuor di leone: Jean Rodolphe Sinner, *Catalogus codicum mss. bibliothecae Bernensis*, 3 voll., Bernae 1760-1772; e Jean Charles Léonard Sismonde de Sismondi, *De la littérature du Midi de l'Europe*, 5 voll., Paris 1813.



La prima edizione del sirventese ad opera di Jean de Chasteuil Galaup è tratta proprio dalle carte di Nostredame, già possessore del cod. *f, e si sviluppa nello stesso clima di rivalsa linguistica. Il testo, ripulito dagli ultimi residui di francese (e privato del secondo *envoi*) servirà a Marie-Jeanne L'Héritier de Villandon a dar credibilità a quello che sarà la causa scatenante della vicenda di Blondel, un romanzo 'neo-medievale' che, come dirò meglio, sarà alla base della fortuna melodrammatica sette-ottocentesca di Riccardo Cuor di Leone e del suo più amato menestrello.

Non è un caso che sia Crescimbeni, un italiano che indaga le proprie origini linguistiche, a segnalare l'altro codice provenzale in cui si conserva *Ja nuns hons pris*: i francesi (d'*oïl*) non sono interessati al passato di una lingua in ottima salute (e certo si guardano bene dal cercare le loro radici in Provenza). La prima segnalazione di un codice francese si ha perciò solo a Settecento ormai inoltrato, e si deve agli studi eruditi di ► Sinner (1772) che avranno scarsissimo seguito. Fino a metà Ottocento, anche in presenza dei recuperi di ► Sismondi (1819) e Lincy (1842) rimarrà inossidabile la lezione provenzale, ripulita nella sintesi fra *P e *f che proporrà il fortunatissimo studio di François Raynouard (1821). Il ricongiungimento di *Ja nuns hons pris* alla lingua d'*oïl*, si deve al tedesco Brakelmann che, come ricordato, non vedrà la luce fino al 1891, quando Karl Bartsch, un altro tedesco, avrebbe già proposto la sua edizione critica (1887).

Altrettanto imbarazzante è il disinteresse per la musica. L'unico isolato contributo è quello di Jean Beck (1881-1943), musicologo tedesco (nato Johann Baptist) che si scontrerà con il grande Pierre Aubry sull'interpretazione ritmica delle melodie trovieriche, fino a condurre Aubry al suicidio (o così piace ricordare). Beck emigrerà negli Stati Uniti e, fra le due Guerre, pubblicherà l'anastatica e la trascrizione dell'intero *Chansonnier Cangé* (cod. °O) – ma siamo già nel 1927. La musica del cod. °K, la cui edizione anastatica Aubry non era riuscito a completare (sarà data alle stampe nel 1909 priva di gran parte del lavoro editoriale), non avrà seguito. Bisognerà attendere altri settant'anni e l'assai discutibile edizione critica di Tischler (1997) per avere tutte le melodie di *Ja nuns hons pris*.

La *chanson* è oggi una delle più eseguite dai gruppi di musica antica, anche di derivazione *folk* – a tratti è riconoscibile anche nella colonna sonora di *Ivanhoe* del 1953 – ma sempre ed esclusivamente in base alla trascrizione offerta da Beck (pur accettabile, ma univoca), occasionalmente ripresa in manuali di storia della musica inglese, cui più facilmente molti *ensemble* si sono rifatti. Ovviamente l'esecuzione lenta, armonizzata in minore, e sostanzialmente limitata a due sole strofe, è quella di maggior fortuna. Di esperimenti con forme più brillanti, propri delle *rotrouenges*, non v'è traccia in nessuna delle esecuzioni che mi sia capitato di ascoltare.



Ipotesi su Blondel

La cosiddetta *Crocifissione del Parlameneto di Parigi* del maestro di Dreux Budé (metà del xv sec., Parigi, © Louvre) – il nome del pittore deriva dal prevosto di Parigi che fu proprietario di un celebre trittico dello stesso pittore la cui pala centrale (un'altra *Crocifissione*) è ora al Getty Museum. La tavola raffigura la giustizia terrena come emanazione di quella divina, simboleggiata nel Cristo in croce circondato dalla Madonna e San Giovanni Evangelista. Le altre quattro figure poste ciascuna sotto un arco trilobato (la cornice è originale) raffigurano la rettitudine della Francia. Da destra: Carlomagno, san Dionigi martire (con la testa in mano), san Giovanni Battista e san Luigi IX. Alle spalle di re Luigi si vede la Tour de Nesle che si affaccia sulla Senna proprio dirimpetto al Louvre. Si tratta forse della raffigurazione più antica della torre che si conosca (ca 1450).

Non ho modo di provarlo, ma è assai probabile che l'episodio di Blondel nasca conseguentemente alla fortuna di *Ja nuns hons pris*. Non ci vuol molto, conoscendo i versi in cui re Riccardo prigioniero chiede soccorso, a convincersi che quella canzone abbia contribuito alla sua liberazione. Da qui immaginare che la salvezza del re d'Inghilterra sia dovuta alle arti di un menestrello il passo è breve. La partecipazione di Riccardo alla composizione potrebbe esser stata suggerita proprio dall'uso della prima persona della *chanson* che ben si dispone a delineare un Riccardo che canta dalla torre. Tale è infatti la versione originale dell'Anonimo remense, mentre il più ovvio ribaltamento delle parti (Blondel canta ai piedi della torre) avverrà solo nelle versioni tarde.

Potrei fare un passo ulteriore e supporre che effettivamente la melodia della canzone di Riccardo fosse quella della *Bele Erembor*, come suggerito nel capitolo precedente. E a questo punto la figlia dell'imperatore, chiusa in una torre a dialogare con il «biondo» e riccioluto Rinaldo, potrebbe aver creato lo scenario per immaginare che un musicista di Riccardo si chiamasse Blondel, nome presente in alcune *chansons* ma che assai difficilmente potrebbe riferirsi a un personaggio reale.

La storia insomma che racconterà l'Anonimo remense, con buona probabilità già circolante da tempo, viene a nobilitare una leggenda nata dall'aver trasformato una *chanson* in un episodio della biografia di re Riccardo, dando forma e corpo a quel Blondel – fino a quel momento solo un nomignolo usato dai cantastorie – che tuttavia sopravviverà alla leggenda.

Nel progetto iniziale di questo libro avevo immaginato di raccontare la grande fortuna che godette Blondel fra Sette, Otto e primo Novecento, per poi provare a spiegare le ragioni per cui, con buona probabilità, un trovatore con quel nome non sia mai esistito. Mi è stato presto chiaro, però, che le fasi di affermazione di Blondel erano assai più complesse di quanto poteva sembrare in un primo tempo, e ripercorrerle a ritroso – come il film *Memento* – avrebbe reso il tutto troppo meccanico. Oltretutto Blondel si ritrovava suo malgrado all'origine di una serie di scenari paralleli e i più diversi, destinati a produrre forme drammaturgiche come la *pièce a sauvetage*, a generare amanti d'entrambi i sessi passati per le lenzuola di Riccardo, a suggerire misteriose figure di cantastorie senza patria, a evocare trame gotiche licenziose che avranno ricadute in film *softcore* degli anni Cinquanta. Troppa carne al fuoco.

Meglio ripartire da zero. Dunque: eliminando tutte le sovrinterpretazioni, cosa sappiamo realmente di Blondel?

OVVIAMENTE LA STORIA si fa sui sugli scarti – residui, resti, relitti, reliquie, a seconda del pregio – che generosamente il Tempo conserva: non sappiamo se circolassero storie su Blondel all'inizio del Duecento; il dato certo è che di quanto oggi sopravvive rimane solo *un* canzoniere preceden-

te all'Anonimo remense che reca il suo nome – e nemmeno nelle attribuzioni, ma fra i versi di una sola *chanson*. Certo, molti canzonieri riportano il nome di Blondel ma, essendo tutti successivi al 1260, anno presunto di redazione del *récit*, non è possibile dire quanto siano stati influenzati dalla leggenda raccontata.

Quell'unico manoscritto è il celebre *Chansonnier de Saint-Germain*, detto U dai filologi francesi e X dai provenzalisti. È un codice anomalo: come mostra la figura le musiche adottano la notazione metense, quando tutti i canzonieri successivi preferiranno la nera quadrata. Soprattutto, diversamente dai canzonieri compilati a partire dall'ultimo terzo del Duecento, la sua maneggevolezza lo ha fatto credere quaderno di un trovatore attivo all'inizio del secolo: tesi in verità poco condivisibile. A parte queste considerazioni, tutte le *chansons* sono riportate senza un ordine esplicito e soprattutto senza alcuna attribuzione d'autore. E allora dov'è il nome di Blondel?

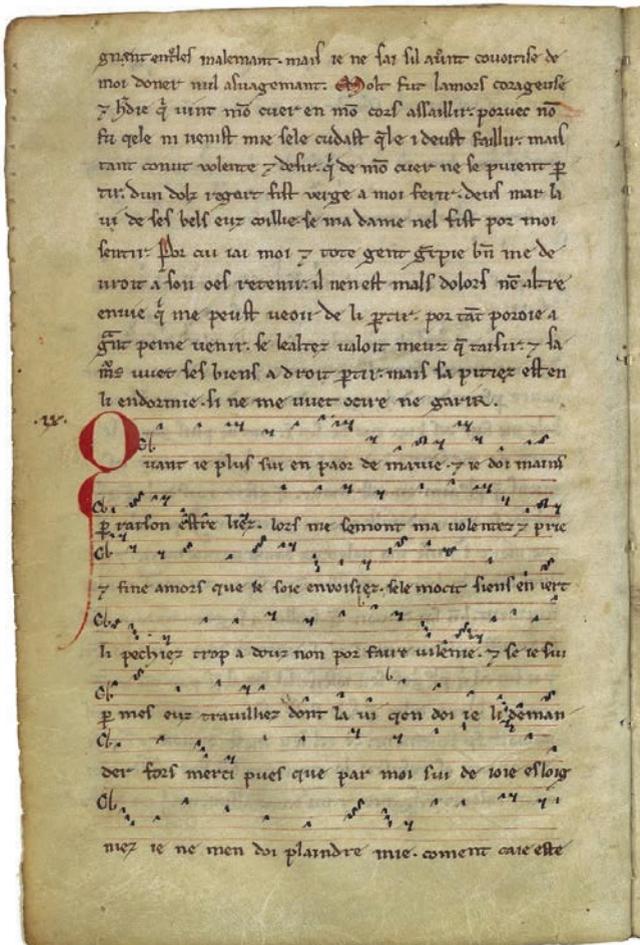
Appunto. Noi sappiamo quali sono le liriche di Blondel ma solo in ragione alle attribuzioni dei canzonieri successivi, i cui più antichi sono i francesi M e T, i celebri canzonieri 'del Re' e 'di Noailles', compilati negli anni del racconto dell'Anonimo remense, o poco dopo. Nei due manoscritti sono accorpate una ventina di *chansons* attribuite a Blondel e disposte in entrambi i codici nello stesso esatto ordine (da cui s'arguisce un antirafro comune, esclusa la dipendenza diretta). Ma se qualcuno ha immaginato una sezione dedicata a Blondel, come si sapeva di un trovatore chiamato in quel modo?

Non abbiamo alcuna testimonianza di questo cantastorie, tuttavia il nome «Blondel» compare nel testo di ben dieci *chansons*, un numero considerevole in rapporto alle sole tre del Castellano. Per esempio *Tant aim et vueill et desir* ("Tanto amo, voglio e desidero") racconta in prima persona degli amori per una fanciulla indecisa, e alla fine l'*envoi* conclude:

Blondeaus aime et sert et prie
sa damoiselle goïe,
q'ele le face esgoïr
et boine novele oïr.

Blondel ama, serve e prega
la sua dama con gioia
perché lo faccia rallegrare
e gli rechi buone nuove.

L'improvviso passaggio alla terza persona lo si può considerare una strategia retorica proprio per attribuirsi il merito di quegli amori... In ogni caso



Verso del foglio IX (12 nella foggiazione moderna), dello *Chansonnier de Saint-Germain* (prima metà del XIII sec., cod. ^oU/*X, ^oF-Pn, Fr. 20050), dove inizia *Quant je plus sui*. La notazione è detta 'metense', perché usata a Metz e nei monasteri dipendenti.

tal nome, che nei manoscritti assume varie forme ('Blondel, Blondels, Blondelz' ma più frequentemente 'Blondiax, Blondiau, Blondiaus, Blondeaus'), rimanda etimologicamente a un giovane dai capelli chiari, ovvero all'immagine tipica dell'amante cortese. Ovviamente tutte le *chansons* in cui compare Blondel sono di carattere amoroso e del tutto prive di appigli storici o politici. Inoltre le donne amate da Blondel, pur nella casistica della *fin'amor*, sono molto diverse, a volte riottose, più spesso indifferenti, orgogliose, raramente allegre o fragili. Mai elementi che permettano di ricostruire una storia sentimentale con una sua identità. O Blondel rincorre qualunque gonnella, cui ogni volta giura eterno ed irrinunciabile amore o, più probabilmente è tante persone diverse, ovvero non è nessuno: solo l'immagine dell'amante ideale, perlopiù sfortunato.

Tre delle *chansons* che accolgono il nome «Blondel» citano i nomi di Conon de Béthune (*Quant je pluz e Tant ai en chantant*) e del «compagnon» Gace Brulé (*A l'entree de la saison*); si tratta dei due più celebri trovieri di prima generazione, morti entrambi prima del 1220 (peraltro se Conon è un nobile in carne e ossa, con Gace siamo di fronte a una sorta di *senhal* che potrebbe significare 'disastro consunto' o 'tortino bruciato'): il dato permette solo di collocare le stesure intorno all'anno 1200.

Le dieci canzoni che nominano Blondel, prive di una unità formale o stilistica, sono tutte raccolte nella sezione che ► i codici °M e °T dedicano a Blondel. Le restanti liriche sono similmente amorose. Il più antico cod. °U raccoglie solo 6 delle 10 *chansons* che nominano Blondel ma, come mostra ► la scheda qui sotto: a) due di queste sono senza *envoi* (proprio dov'è il nome), b) una manca del riferimento a «Blondel» (*Li pluz se plaint*) e c) una quarta prosegue diversamente dopo la prima strofa (*Se savoient*). Pertanto il numero complessivo dei «Blondel» già in U si riduce a due: la pri-

Della ventina di liriche attribuite a Blondel in M e T solo la metà riporta il nome di Blondel, ma delle 6 già presenti in U solo due confermano la presenza del nome (RS 1227 e 120).

Gruppo di *chansons* che i codd. M e T attribuiscono a Blondel

Disposte nell'ordine proposto in entrambi i codici (■ con musica ■ senza musica)

RS		«Blondel» in M e T	«Blondel» in U
1227	<i>Quant je pluz sui en paour de ma vie</i>	■ nell'envoi (a Conon)	■ presente
1495 1497	<i>Li pluz se plaint d'amours</i>	■ nell'ultima strofa	■ manca: altro verso
120	<i>S'amours veut que mes chans remaigne</i>	■ nell'ultima strofa	■ presente
110	<i>Cuer desirrous apaie</i>	■ —	■ [due versioni] —
1007	<i>Comment que d'amours me dueille</i>	■ nell'envoi	
482	<i>Bien doit chanter qui fine amours</i>	■ —	■ —
1269	<i>Mes cuers me fait commencer</i>	■ —	
1618	<i>En tous tans que vente bise</i>	■ —	
1095	<i>Tant ai en chantant proié</i>	■ nell'envoi (a Conon)	■ manca: senza envoi
2124	<i>J'aim par coustume et par us</i>	■ nell'envoi	
620	<i>A l'entrant d'esté que li tans commence</i>	■ nell'envoi	■ manca: senza envoi
1585	<i>Qui que soit de joie partis</i>	■ —	
628	<i>Ainz que la fueille descende</i>	■ —	
1897	<i>A l'entree de la saison</i>	■ nell'envoi, a Gace	
1953	<i>De la pluz douce amour</i>	■ —	
1399	<i>Tant aim et vueill et desir</i>	■ nell'envoi	
1545	<i>L'amour dont sui espris</i>	■ —	
742	<i>Se savoient mon tourment</i>	■ nell'ultimo verso	■ manca: altra strofa
3	<i>Onques maiz nus hom ne chanta</i>	■ —	

ma e la terza *chanson* di M e T. Non è difficile immaginare che queste sole (*Quant je pluz e S'amours veut*) abbiano generato l'idea di creare un gruppo legato a un unico autore, seppur fittizio. E non è improbabile che, per quanto se ne sappia, gli *envois* in cui ricorre il nome di Blondel siano stati aggiunti nel testo da cui M e T hanno copiato (redazione che non sembra aver rapporti con U), e che forse è all'origine della creazione di un troviero chiamato Blondel.

Si potrebbe obiettare che, anche fosse solo tramandato da un paio di liriche, un Blondel poeta è esistito.

Mica tanto. In mancanza di altri riscontri si può solo ipotizzare che Blondel sia il corrispettivo francese di un *senhal* provenzale. Giudicarlo una persona reale è un passo arrischiato e richiederebbe almeno qualche altra prova.

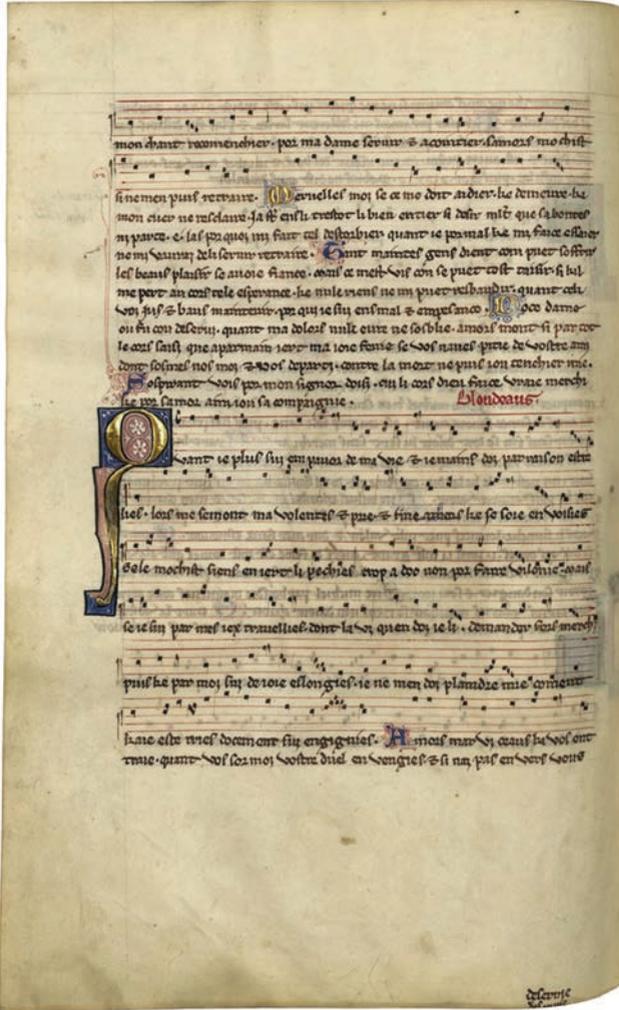
Questo ovviamente non era il parere degli antichi compilatori di canzonieri. Anzi, una volta affermata l'identità del troviero – operazione forse non pianificata ma consolidatasi poco a poco – il personaggio prende forma. Non solo si attribuiscono a Blondel nuove canzoni (seppur nessuna che rechi il nome all'interno dei versi) ma gli si offre presto uno statuto nobiliare. È infatti solo fra i codici compilati in prossimità dell'anno 1300, manoscritti per molti aspetti omogenei (come mostra ▶ la scheda alle pagine che seguono), che il troviero acquista per la prima volta il casato dei Nesle (Neele era la forma antica), feudo della Piccardia (O e V tacciono ogni attribuzione):

K e N	Blondiax de Neele
C	Blondels de Noielle
X	Blondel de Neele
P	Blondiaus de Neele

Un po' come avvenne per il Castellano, a un certo punto diventato 'de Coucy', anche Blondel diventa 'de Nesle'. E non dev'essere stato estraneo, a garanzia della credibilità della finzione, che entrambi i casati – i Coucy e i Nesle – fossero identificati con altrettante celebri torri fortificate, anzi, per motivi diversi, le due più celebri torri di Francia. Probabilmente a quasi un secolo di distanza l'immaginario trecentesco che 'inventava' nobili



Sopra la pagina del celebre Chansonnier du Roi (© F-Pn, Fr. 844, cod. ^oM) che apre la sezione dedicata a Blondel (fascicolo xx, ff. 137-144). Il codice presenta numerose asportazioni, attestate fin dal '700, fra cui anche la Q miniata in cui forse era raffigurato Blondel. Paradossi codicologici: il ladro di miniature, nell'occultare la fisionomia di Blondel ha partecipato, quasi profetico iconoclasta, all'inconsistenza della sua biografia.



Quant je plus sui, la chanson
che anche nel cod. T (© F-Pn,
Fr. 12615, f. 86v) apre la sezione
di Blondel.

protecteurs de trouvères (Helsinki 1942) aveva puntato sul figlio, Jehan II de Nesle. Questi s'era fatto onore nella Quarta Crociata (1202-1204) e soprattutto fu protettore di trovieri. «Mon seigneur de Niele» è infatti ricordato in due *chansons* di Audefried le Bastard (*Pour travail*, RS 139, e *Amours de cui*, RS 311) e nel *jeu-parti* intitolato *A vous messire Gautier* (RS 1282), cui parteciparono Gautier de Dargies (†1240 ca) e Richard de Fournival (†1260 ca). Per età solo Jehan I poteva identificarsi con Blondel, e tuttavia il ben più vivace ambiente culturale in cui si muoveva il figlio, rendeva quest'ultimo preferibile. Se Blondel non esiste, dedicare fiumi d'inchiostro a disquisire se sia il padre o il figlio non migliora le nostre conoscenze, ma alimenta interesse attorno alle sue liriche.

Ma perché fu scelto il casato dei Nesle? Il nome si lega a una celebre residenza parigina, detta Hôtel de Nesle che si affacciava sulla Senna proprio sulla sponda opposta al Louvre. In realtà il sontuoso abitato fu fatto costruire a metà Duecento dal figlio di una sorella di Jehan II, mentre il palazzo parigino in cui alloggiarono i due Jehan era in tutt'altro luogo del-

cantastorie travolti da amori infelici pretendeva legare i suoi eroi a un castello, in modo che la garanzia d'antichità feudale, sempre più ricordo del passato, non potesse essere messa in dubbio.

Nesle è oggi una cittadina di poche anime. Non v'è alcuna torre *in loco* perché il signore di Nesle se la fece costruire a Parigi, o meglio l'acquistò bell'e fatta, come ricorda il lavoro di William M. Newman, *Les seigneurs de Nesle en Picardie* (2 voll., Paris 1971). Jehan I de Nesle fu nobile di fama, partecipò alla Terza Crociata combattendo al fianco di Riccardo Cuor di Leone e la sua presenza fu ricordata anche nel poema *Kynge Rycharde*, di cui s'è detto (p. 168). Nell'indice dell'edizione del poema curata da Brunner (1913), alla voce 'Neel, auch Neles, John de N.' si legge: «[Jehan I] arriva crociato ad Acris (v. 2826), si distingue ad Arsuf (v. 5023), scende a Giaffa (v. 7094)». Gennrich, che a metà Novecento compila la voce 'Blondel de Nesle' nella prima edizione del *Musik in Geschichte und Gegenwart*, il primo grande dizionario musicologico che precede la fondamentale quinta edizione del *Grove* (1954-61), non ha dubbi nel riconoscere le abilità poetiche del valoroso Jehan de Nesle.

In realtà, qualche anno prima Holger Petersen-Dyggve, nel suo *Trouvères et*

Le liriche attribuite a Blondel		EDIZIONI							
		T ¹⁸⁶²	B ¹⁸⁷⁰	W ¹⁹⁰⁴	R ¹⁸⁸⁴	W ¹⁹⁷⁷	L ¹⁹⁹⁴	B ¹⁹⁹⁶	T ¹⁹⁹⁷
1	A l'entrant d'esté que li tans commence	2	1	1	620	26	2	30	359
2	A l'entree de la saison	3	2	2	1897	108	3	10	1085
3	A la douçor du tens qui raverdoie	1	—	—	1754	269	R1	27	1010
4	Ainz que la fueille descende	4	3	13	628	33	1	5	364
5	Amours, de cui j'esmuef mon chant [J II N]				311				183
6	Bien c'est amors trichie	7	—	—	1217 1215	—	24	13	664
7	Bien doit chanter qui fine amours [GdC]	6	4	3	482	14	4	35	277
8	Chanter m'estuet car joie ai recouree	8	5	14	551	23	5	16	318
9	Cil qui chantent de flour [J II N]				2116				1210
10	Cil qui touz les max essaie	9	—	—	111	319	25	21	61
11	Conment que d'amours me dueille	10	6	4	1007	42	6	32	590
12	Cuer desirrous apaie	11	7	15	110	6	7	14	60
13	Dame merci se j'aing trop hatement	12	—	—	686	395	26	3	407
14	De mon desir ne sai mon miex eslire	14	—	—	1497	90	12a	18	852
15	De la pluz douce amour	13	9	A1	1953	112	8	11	1111
16	En tous tans que vente bise	15	10	16	1618	106	9	9	931
17	J'aim par coustume et par us	17	11	5	2124	114	10	28	1216
18	Ja de chanter en ma vie	16	—	—	1229	—	R2	22	697
19	L'amour dont sui espris [GdC]	5	8	6	1545	98	11	26	888
20	Li pluz se plaint d'amours [GdC]	19	12	7	1495 1497	90	12	29	852
21	Li rosignox a noncié la nouvele	20	13	17	601	25	13	2	348
22	Ma joie me semont	21	14	18	1924	110	14	19	1099
23	Mes cuers me fait commencier	22	15	19	1269	86	27	6	720
24	Mout se feïst boen tenir de chanteir	23	16	20	802	—	15	1	—
25	Onques maiz nus hom ne chanta	24	17	21	3	3	16	4	3
26	Pour travail ne pour paine [J II N]				139				81
27	Puis qu'amors dont m'otroie a chanter	25	18	22	779	40	17	17	455
28	Quant je pluz sui en paour de ma vie	26	19	8	1227	174	18	34	695
29	Quant voi le tans felon rasouagier	—	A1	A2	1297	—	R3	20	736
30	Qui que soit de joie partis	27	20	23	1585	104	19	8	917
31	Rememnrance d'amors me fait chanteir	28	—	—	814	—	R4	12	477
32	Rose ne lis ne mi doune talent	29	—	—	736	—	R5	24	430
33	S'amours veut que mes chans remaigne	18	21	9	120	10	20	15	67
34	Se savoient mon tourment	30	22	10	742	35	21	23	435
35	Tant ai d'amors k'en chantant	32	—	—	130	—	R6	25	74
36	Tant ai en chantant proié	31	23	11	1095	52	22	33	633
37	Tant aim et vueill et desir	33	24	12	1399	88	23	7	789
38	Tant de soulaz com je ai pour chanter	34	—	—	826	—	R7	31	490

T¹⁸⁶² Prosper Tarbé, *Les oeuvres de Blondel de Néele*, Reims 1862.

B¹⁸⁷⁰ Jules Brakelmann, *Les plus anciens chansonniers français ...*, Paris 1870 (ma pubblicato solo nel 1891).

W¹⁹⁰⁴ *Die Lieder des Blondel de Nesle · Kritische Ausgabe ...*, a cura di Leo Wiese, Dresden 1904.

R¹⁸⁸⁴ *Bibliographie des chansonniers français ...*, 2 voll. a cura di Gaston Raynaud, Paris 1884.

W¹⁹⁷⁷ *Trouvères-Melodien ... Blondel de Nesle ...*, a cura di Hendrik van der Werf, Kassel 1977.

L¹⁹⁹⁴ *L'œuvre lyrique de Blondel de Nesle · Textes*, a cura di Yvan G. Lepage, Paris 1994.

B¹⁹⁹⁶ *L'œuvre lyrique de Blondel de Nesle · Mélodies*, a cura di Avner Bahat e Gérard Le Vot, Paris 1996.

T¹⁹⁹⁷ *Trouvère lyrics with melodies ...*, 15 voll. a cura di Hans Tischler, Rome 1997.

MANOSCRITTI

II quarto	III quarto		fine XIII secolo							prima metà XIV secolo				altri	
	U	M	T	K	N	X	P	C	O	V	a	H	R		Z
1	■	■*	■*	■*	■*	■*		■2	■	■	■*		■3		L d*
2		■*	■*												
3	■	■1	■1	■*	■*	■*	■	■2	■	■		■			I S za
4		■*	■*												
5		■4	■4												
6	■			■5	■5	■5	■5	■*							
7	■	■*	■*	■*	■*	■*	■*	■*		■	■	■*	■		L d*
8				■*	■*	■*	■*			■					
9				■6	■6	■6	■			■			■		
10		■2	■2	■*	■*	■*	■*			■					
11		■*	■*	■*	■*	■*	■*		■	■			■*	■	
12	■	■*	■*					■7			■*			■	
13		■2											■*		
14				■*	■*	■*	■*			■					L d*
15		■*	■*												
16		■*	■*												
17		■*	■*	■*	■*	■*	■*	■*		■			■	■	I
18		■2		■	■	■	■	■	■	■	■*	■			u8
19		■*	■*	■*	■*	■*	■*	■	■	■					
20	■	■*	■*	■*	■*		■*	■*		■	■*		■*	■	F
21				■*											
22				■*	■	■*	■*			■					
23		■*	■*					■2	■						
24	■								■*						
25		■*	■*						■						
26		■4	■4												
27				■*	■*	■*	■*			■					
28	■	■*	■*	■*	■*	■*		■*	■	■		■	■	■	
29			■9	■	■	■		■10	■		■*				
30		■*	■*												
31	■							■*			■11			■	I w
32	■	■*	■12	■	■	■	■	■12							
33	■	■*	■*					■*	■2			■	■*	■	
34	■	■*	■*	■*	■*	■*	■*			■					
35	■			■13	■13	■13	■13	■*	■	■14	■				
36	■	■*	■	■*	■*	■*	■*	■*	■	■			■*		L d*
37		■*	■*					■*							
38	■	■*	■2	■2	■2	■2	■2	■2	■	■					L ■

[J II N] Chansons in cui è citato Jehan II de Nesle

[GdC] Melodie su cui Gautier de Coincy ha intonato liriche proprie

* Blondel [de Nesle]	5 Robert de Reims	10 Hugues de Berzé
1 Chastelain [de Coucy]	6 Eustache le Peintre	11 Guillaume le Vinier
2 Gace Brulé	7 Guiot de Dijon	12 Chardon de Croisilles
3 Moniot d'Arras	8 Renaut de Sabloeil	13 Vís dame de Chartres
4 Audefroid le Bastard	9 Aubin de Sézanne	14 Raoul de Soissons

Relazioni fra le *chansons* di Blondel nei codd. K N X V P

	K	N	X	V	P
[28.] Quant je pluz sui en paour de ma vie	109	40	77	72	
[3.] A la douçor du tens qui raverdoie	111	41	78	72	
[7.] Bien doit chanter qui fine amours adrece	112	41	79	105	
[14.] De mon desir ne sai mon miex eslire	113	42	80	106	40
[20.] Li pluz se plaint d'amours	114	42	80	106	
[19.] L'amour dont sui espris	114	42	80	107	41
[17.] J'aim par coustume et par us	115	43	81	107	41
[11.] Conment que d'amours me dueille	116	43	81	107	42
[10.] Cil qui touz les max essaie	117	43	82	108	43
[8.] Chanter m'estuet car joie ai recouvree	117	44	82	108	43
[22.] Ma joie me semont	118	44	83	108	44
		44		109	44
[27.] Puis qu'amors dont m'otroie a chanter	118	45	83		45
[34.] Se savoient mon tourment	119	45	83		45
[36.] Tant ai en chantant proié	120	45	84		45
[1.] A l'entrant d'esté que li tans commence	120	46	84	114	
				115	147
				115	149

la città. In ogni caso a partire dalla seconda metà del Duecento è proprio l'edificio sulla Senna a portare il nome dei Nesle: all'abitato è affiancata a un'alta torre, parte delle mura cittadine, che ben presto acquisirà anch'essa il nome dell'Hôtel. La Tour de Nesle (la cui raffigurazione più antica è la ► tavola del Louvre che apre il capitolo) nella seconda metà del Duecento è forse la più famosa e pittoresca torre di Parigi. Il fascino antico di quella torre, come dirò nel prossimo capitolo, fu la vera causa nella scelta del casato da attribuire a Blondel.

Benché la bella edizione critica di Jean Lepage (1994), conceda a Blondel 23 *chansons*, i vari editori gliene hanno consegnate circa una quarantina, tutte raccolte nella ► tavola riprodotta alle pagine precedenti. La strategia con cui viene creato Blondel 'autore' è abbastanza evidente. Prese le due *chansons* che citano un fantomatico Blondel, fin dai primi codici se ne affiancheranno altre cui si sarà aggiunto occasionalmente un *envoi* col suo nome e, per garantirne la paternità, verranno persino alterati alcuni versi. Il fatto che oltre alle 10 *chansons* con «Blondel» presente nel testo – già tutte in M e T – non ve ne siano altre, nemmeno nelle nuove attribuzioni che proporrà il gruppo di codici KNPX (quelli che danno il casato a Blondel), mostra come le fasi di 'formazione' sono due: prima s'identifica il *corpus* e poi se ne nobilita l'autore, proprio negli anni in cui – con l'avvento della *ratio* gotica – si andava formando l'idea di autorialità dell'opera d'arte.

Non deve stupire che questo patrimonio nasca orfano e ottenga paternità per adozione (quantunque fittizia). All'inizio queste canzoni, attraverso questo o quel cantastorie, assumevano forme diverse, non solo per il modo di cantare la melodia, ma anche in relazione al testo. Per esempio alcune delle strofe di *Li pluz se plaint*, la seconda *chanson* di Blondel in M e T, si ritrovano identiche anche in una sua altra *chanson* che comincia con

Fra i codici di terza generazione (quelli compilati a ridosso dell'anno 1330 che aggiungono il casato a Blondel) costituisce un gruppo omogeneo K N X e conseguentemente V P. I primi tre dispongono nella sezione di Blondel 14 *chanson* nello stesso ordine – fa eccezione *De mon / Li pluz* che si sdoppia in K e N (pertanto X non può derivare direttamente da uno dei due altri codici) – mentre V e P adottano un ordine con alterazioni più evidenti.

La più blondeliana
delle chansons

«De mon desir...» (RS 1497); nei codici K N P V X compaiono entrambe le versioni, o con le strofe riunite, o separate.

ANCHE LA PIÙ 'CERTA' fra le *chansons* attribuite a Blondel, osservata da vicino, mostra alcune incongruenze. *Quant je pluz sui*, che quasi tutti i codici pongono ad apertura della sezione dedicata a Blondel, nella sua forma più estesa si presenta con 8 strofe e un *envoi*. Ma i 12 manoscritti che la trasmettono (distribuiti cronologicamente nella ► tabella in basso) propongono, come spesso accade, combinazioni diverse delle strofe.

Più da vicino: C e H non riportano la musica; sono omogenei i gruppi M e T (da cui copia Z) e KNX (da cui V e R); il cod. C, come altre volte riscontrato, è riconducibile a U (è l'unico a riprodurre la strofa 7). Ogni strofa ha un gruppo di rime che in genere si ripete anche in quella successiva (sul modello delle *coblas doblas* provenzali), ma ciò non avviene nelle strofe 7 e 8 (quest'ultima presenta forti assonanze rimiche con le strofe 1-2).

Se l'*envoi* rima con le strofe 5-6 è evidente che le strofe 7-8, certamente spurie, siano state aggiunte in un secondo tempo. Inoltre la strofa 6 inizia con «Canzone...» che è il modo con cui solitamente apre la strofa conclusiva. Se U le riproduce tutte forse ha solo messo insieme varianti alternative adottate da interpreti diversi, obbligando gli altri codici a trovare soluzioni più coerenti.

Anche limitandosi al contenuto (nelle pagine seguenti propongo la ► traduzione al possibile letterale, una sintesi dei contenuti e le varianti musicali) si nota che la strofa 7 ripete senza originalità quanto già detto in 1 e 5 (e forse la possiamo considerare una variante sostitutiva), ma anche le strofe 5-6 tendono a ribadire quanto espresso precedentemente: pertanto il cod. O non teme di eliminarle (insieme all'*envoi*), mentre K e derivati preferiscono fare a meno delle strofe 3-4. Più che per la rima (forse non a caso assonante a quella dell'inizio) la strofa 8 ha una sua personalità che la rende quasi insostituibile: l'autore chiede al suo pubblico di pregare per la sua anima, per l'anima di un povero poeta che invece di vivere ha scritto versi (evidentemente il poeta è antitesi alla vita). Ammirabile questa dicotomia fra l'arte come vessazione che si sostituisce al vivere felice nel mondo. La forza della stanza, seppur privata del suo gemello, deve essere stata sufficiente a garantirne la sopravvivenza in quasi tutti i codici.

Mi piace poi osservare come il fascino di questi versi sia interamente artificiale, un costante ruotare attorno agli stessi temi, tipici dell'amor corte-

Distribuzione delle strofe di
Quant je pluz sui nei 12 manoscritti
in cui è presente.

	ante 1250		post		ca 1300						post 1300		
	U	M	T	K	N	X	C	O	V	R	H	Z	
strofa	12	137	86	109	40	77	198	112	114	119	227	8	
	m	m	m	m	m	m	m	m	m	m	m	m	
1	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	
2	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	
3	■	■	■								6		
4	■	■	■								5		
5	■	■	■	■	■	■	■		■	■	3	■	
6	■	■	■	■	■	■	■		■	■	4	■	
7	■						■						
8	■			■	■	■	■	■	■	■			
envoi	■	■	■									■	

sintesi:

	rima U	MTZ	C	O	KNXVR	H
1	a	■	■	■	■	■
2		■	■	■	■	■
3	b	■	■	■	■	6
4		■	■	■	■	5
5	c	■	■	■	■	■
6		■	■	■	■	■
7	d	■	■			
8	a ₁	■	■	■	■	■
envoi	c	■	■			

Quant je pluz sui

Quant je pluz sui en paour de ma vie
et je mains doi par reison estre liés
lors me semont ma volentez et prie
et fine amours que je soie envoisiez
s'ele m'ocit, suens en iert li pechiez
trop a douz nom pour faire vilenie
maiz se je sui par mes iex travailliez
dont la vi | qu'en doi je li | demander fors merci?

Puiz que par moi sui de joie eslongiez
je ne m'en doi plaindre mie
comment qu'âie esté iriez
doucelement sui engigniez

Amours, mal vi ceus qui vous ont trahie,
quant vous seur moi vostre duel en vengiez;
et si n'ai pas envers vous desservie
nule chose dont doie estre empiriez.

Mon cuer avez; pieça n'en fui aidiez,
ainz m'a laissé pour vostre compaignie.
Mains, s'i vous plaist, cruelment m'essaiez
a ami, | quar ja de mi | ne ferez anemi.

Pour ce vous proi que merci aiez,
quar se vos avec la vie
que je ai m'i destraingniez,
mal vi biauté sanz pitiez.

Par grant effort ai la doulor veincue,
qui me quide de ceste amour tourner;
maiz ne di pas qu'ele en soit recreüe,
que chascun jour ne me vueille grever,
ma douce dame, et pour moi esprover,
pour qui j'ai si toute autre amour perdue,
si que je n'ai de quoi autrui amer
ne servir; | ne deservir | ne puis par mal souffrir
que la painne vueille guerredouner,
que je ai pour li eüe;
ne sai se merci trouver
porrai en son cuer aver.

Neil certes, ainz m'iert chiere vendue;
maiz ne la puis sanz morir acheter.
Joie eu de li, si la m'a retolue;
riens n'i a mis qu'ele n'en voeille oster,
fors volenté, qu'ele n'en puet jeter,
dont l'amour est en mon cuer descendue,
qu'el m'a leissié pour son cors desirrer
si desir, | qu'a son plaisir | puisse de li joïr,
quar autrement ne la quier enganer.
Si m'en soit joie rendue
et puisse amours recoverer,
com je di voir sanz fausser.

Quando più sono in timore di vita
e meno devo, per ragione, esser lieto,
allora m'esorto la volontà e prego
che dall'amor cortese sia rallegrato.

Se lei m'uccide, suo sarà il peccato,
[ma] ha troppo dolce nome per fare villania;
invece se sono, dai miei occhi, torturato
quando la vedo, | devo loro | chiedere forse aiuto?

Poiché, per me, son da gioia allontanato,
non mi devo lamentare punto:
benché io sia afflitto
dolcemente sono ingannato.

Amore, vedo male quelli che vi hanno tradito
quando voi su di me il vostro duolo vendicate,
anche se non ho verso di voi colpa
di cosa alcuna che possa essere rimproverata.

Avete il mio cuore; da tempo non mi fu d'aiuto
anzi m'ha lasciato per vostra compaignie.
Ma, se vi piace, crudelmente assaggiatene
l'amicizia, | perché mai di me | farete un nemico.

Per questo vi prego che mercé abbiate,
perché se voi, con la vita
che è mia, mi torturate,
vedo male beltà senza pietà.

Per gran sforzo ho il dolore vinto
che mi guida da questo amore a tornare,
ma non dico ch'ella si sia ricreduta
e che chascun giorno non mi voglia affliggere
la mia dolce dama, e per mettermi alla prova
per la quale ho interamente l'altro amore perduto
al punto che non ho di che per altrui amare
né servire; | non merito, | né posso, per il male, immaginare
che [lei] voglia ricompensare la pena
che ho per lei avuto,
né so se pietà trovare
potrò nel suo cuore avaro.

No di certo, anzi [la pietà] mi sarà venduta cara
perché non la posso acquistare senza morire.
Gioia ebbi da lei, tanto che me l'ha ripresa;
niente mi ha dato ch'ella non voglia riavere
se non la volontà, ch'ella non può rigettare,
per cui l'amore è nel mio cuore disceso
che lei m'ha lasciato, per suo cuore, desiderare
tanto desiderio, | che al suo piacere | io possa di lei gioire
poiché in altro modo non la cerco ingannare,
così mi sia la gioia resa
e possa amore ritrovare
poiché dico il vero senza menzogna.

Onques mais cuers, ne voloires, ne pensee
 envers dame si bien ne se prova;
 maiz je ne sai comment puisse estre amee
 cele d'autrui, qui son cuer n'amera.

De cel cuer l'aim, qui por li me lascia;
 et nonpourquant ainc n'i ot dessevree,
 qu'entierement avec li me donna
 par mon gré. | S'or m'a grevé, | c'est a ma volenté:

ja ma dame reprochié ne sera,
 et s'en iert espoir blasmee,
 maiz nului n'en pesera
 tant com moi, quant ce sera.

Chansçon, di li que mal vi assemblee
 tant de biauté com ele me moustra
 en sa face fresche et encouloouree,
 donc li orgueus en son cuer avala,
 qui son ami ocire li fera
 s'amours li laist avoir longue duree,
 quar c'est la rienz en cest mont qui plus a
 tost sané | home navré | de si douce enferté
 comme je sui. Bien ait qui me navra
 tost m'en iert guerredounee
 la painne, qant li plaira
 et pitiez l'en prendera.

Bealté, bonté, cler vis a desmesure
 a ma dame, vairs euz et simple vis.
 Si me destraint et ocit par droiture
 li bels samblanz, par coi je sui sospriés;
 en li amer sui toz jors ententis.
 Ne vuelle Dex c'aillors aie ma cure,
 k'en si haut leu ne porroie estre assis
 par son gré | m'a si grevé | et par ma volenté.
 Tant dolcement m'a ma dame conquis
 que trop l'aim a desmesure;
 siens sui et serai toz dis,
 ja n'en quier estre partiz.

Coment que soit ma joie deffenie,
 ainz de vivre ne fui jor anuiez,
 mais or voi bien que la morz me defie,
 et si ai bien mes travalz emploiez.
 C'a mon voloir ai esté engigniez,
 or sont cil lié qui de moi ont envie;
 et se par els sui de riens empiriez,
 le lor pri | et si lor di | qu'il prient Deu por mi,
 que je me senz de grant mesfait chargiez;
 s'en seroit m'ame perie
 puis a boen droit sui jugiez;
 Deus prengne vos en pitiez.

Quennes, en Blondel est nee
 l'amour, qui ja ne faudra
 tant de mal ne li fera.

Quando mai cuore, o sentimento, o pensiero
 verso dama così bene è stato rivolto?
 E io non so come possa essere amato
 quello d'altri, che il suo cuore non [mi fa] amare.

Di quel cuore l'amo, che per lei mi lascia
 e tuttavia mai ci fu separazione,
 poiché interamente con lui mi donai
 per mia grazia; | e se m'ha oppresso | è per mia volontà.

Mai alla mia dama rimprovero vi sarà,
 e se ne sarà forse biasimata
 mai nessuno non ne patirà
 tanto quanto me, allorquando così sarà.

Canzone, dille che vedo male riunito
 tanta beltà com'ella mi mostra
 sul suo volto fresco e colorato
 in cui l'orgoglio nel suo cuore è sceso,
 poiché il suo amico uccidere farà
 se amore gli [*all'orgoglio*] lascia aver lunga durata.
 Ma non v'è nulla in questo mondo che più ha
 subito sanato | uomo ferito | da così dolce ferita
 come son'io. Evviva chi mi ferisce:
 presto mi sarà ricompensata
 la pena, quando le piacerà,
 e pietà se ne prenderà.

Beltà, bontà, chiaro viso a dismisura
 ha la mia dama, grigi occhi e semplice viso.
 Così mi attraggono e uccidono di conseguenza
 i bei sembianti, per cui io son sospirante.
 Nell'amarli sono tutto il giorno intento
 non voglia Dio che altri abbia mia cura
 che in così alto luogo non possa essere assiso
 per sua grazia: | m'ha così oppresso | ma per mia volontà.
 Tanto dolcemente m'ha la mia dama conquistato
 che troppo l'amo a dismisura:
 suo sono e sarò tutto il giorno,
 mai non chiedo essere separato.

In che modo sia la mia gioia da definire,
 invece di vivere, non fu giorno [che non fu] dedicato,
 ma ora vedo bene che la morte mi chiama
 anche se ho bene il mio lavoro impiegato.
 Poiché per mia volontà sono stato ingannato
 ora sono quelli felici che da me sono invidiati,
 e se da loro son per un nonnulla biasimato
 prego loro | e così dico loro | che preghino Dio per me.
 Giacché io mi sento di gran torto caricato,
 quando sarà la mia anima morta
 che a buon diritto sarà giudicata,
 Dio prenda voi a pietà.

Conon, in Blondel è nato
 l'amore, che mai lo abbandonerà
 qual sia il male che gli farà.

Sommario di *Quant je pluz sui*

1. son causa del mio dolore	Quando temo per la mia vita e sono infelice mi risolvo pensando all'amore. Se lei m'uccide, ma non lo farà, sua sarà la colpa; se invece mi torturo per il solo guardarla non ho speranza. Sono io, lasciandomi ingannare, causa del mio male.	a
2. amore abbi pietà	Amore non prendetela con me per colpa d'altri, non merito il tuo castigo. Ti ho già donato il cuore che non è più mio; mettilo alla prova (assaggialo), non diventerò un nemico. Abbi pietà: non può esserci bellezza senza pietà.	
3. impietosa è la donna che amo	Tollero il dolore per amare, ma lei non è cambiata e ogni giorno mi tormenta. Dopo che mi sono negato ogn'altro amore, tanto che non conosco più nessuno, non mi aspetto che la mia donna voglia ricompensare la pena, né so se avrà pietà.	b
4. voglio tornare a gioire	No, non ne avrà, e avrà pena solo dopo la mia morte: s'è ripreso quanto m'ha dato. Ma non la volontà che me l'ha fatta amare, e che mi ha permesso di desiderarla e di gioire per lei. Non sto mentendo, quindi mi siano rese gioia e amore.	
5. son causa del mio dolore	Quando mai tanto sentimento è stato rivolto a una dama? Non so amare altri perché altrimenti smetterei d'amarla. L'amo col cuore che ho perduto, ma gliel'ho dato io ed è colpa mia: la mia donna non sarà biasimata, e nel caso sarò io a patire.	c
6. morirò se non ritorna amore	Canzone, dille che mai vidi tanta bellezza del volto, unita a tanto orgoglio. Dille che mi ucciderà se amore tiene in vita quell'orgoglio, e che nulla guarisce più in fretta di uomo ferito d'amore: feritemi, dunque, il dolore svanirà quando lei lo vorrà.	
7. son causa del mio dolore	La sua bellezza mi uccide, non faccio altro che amarla e continuerò così. Se non vuole che raggiunga il suo alto luogo, è colpa mia, troppo l'amo, sono suo e non voglio separarmi.	d
8. se m'ascoltate pregate per me	Ho raccontato la mia gioia, invece di vivere, ma ora la morte mi chiama. Mi sono ingannato, e invidia chi è felice, e se anche v'è chi mi biasima chiedo a loro di pregare per me: non ho torti e da morto Dio avrà di voi pietà.	a ₁
[envoi]	Caro Conon, Blondel ama anche se soffre.	c

se (lei non si concede e lui si strugge), su cui non solo s'insiste per 8 intere strofe, ma al cui modello sono state immolate decine e decine di *chansons*.

Il minor interesse oggi rivolto alle *chansons* in *oïl* rispetto alla produzione provenzale si deve forse all'apparente prevedibilità dei temi. In realtà il piacere estetico di questo modo di comporre è nel suo esasperato intellettualismo. Quei versi sono razionali come il decorativismo gotico di quegli anni. Lo scopo non è turbare emotivamente – benché il romanticismo riscoprirà il Medioevo proprio a partire dalla sua capacità di rievocare emozioni primitive, come la paura e il dolore: l'arte duecentesca vuole stupire per esibizione d'abilità. Il non mutare tema è un modo per mostrare perizia, la capacità di migliorare la creazione all'interno di un dettato di regole irrinunciabili. Troppo facile cercare nuove strade: la scienza si mostra incatenandosi.

La stessa melodia è gabbia della parola. Pur dorata, addirittura seducente, con i suoi accenti, i suoi respiri, gli appoggi, vincola anche più del metro e della rima. Come l'innamorato si lascia legare dagli occhi di una donna che mai avrà, e in questo stato privo di evoluzione si contorce generando immagini poetiche distillate in umori altrimenti sconvenienti; così i versi di una *chanson* si generano nelle strettoie di una griglia strofico-melodica che, per la sua sensualità, costringe i movimenti e, come un *bondage* erotico ritualizzato, trae piacere dalla coercizione.

Capolettera dal f. 77v del cod. °X (© F-Pn, Fr. 1050).

La rubrica sovrapposta dice: Qui terminano le canzoni del Castellano di Coucy e iniziano quelle di Blondel de Nesle.



Quant je pluz sui en paour de ma vie
Lors me semont ma volentez et prie

Et je mains doi par reison estre liés
Lors me semont ma volentez et prie

U U KNX M KNX
KNO O O Z O
RV RV

S'ele m'ocit suens en iert li pechiez
Trop a douz nom pour faire vilenie

U Z
MZ Z U KNOX KNOX
KNOX RV KNOX RV

Maiz se je sui par mes iex travailliez
Dont la vie Qu'en doi je li Demander fors merci?

O M Z
KNX KNOX RV
V

Puiz que par moi sui de joie eslongiez
Je ne m'en doi plaindre mie

M_b U M ZKNX KNX U
U KNX O Z
RV KNOX R O RV

Comment qu'aie esté iriez
Doucement sui engigniez

MZ Z_b M
UO O
RV V U

Alla lezione di M e T affianco, sulla base dell'edizione BAHAT · LE VOT 1996, una sintesi delle alternative presenti negli altri codici (le incongruenze riconducibili a trasposizione o errore sono state corrette).

N.B. L'apostrofo vicino al numero delle sillabe indica il verso femminile (piano), ma il verso francese, generalmente maschile (tronco), computa le sillabe solo fino all'ultimo accento e non considera, come in italiano, la sillaba atona successiva.

Quant je pluz sui en paour de ma vie	10'	a
et je mains doi par reison estre liés	10	b
lors me semont ma volentez et prie	10'	a
et fine amours que je soie envoisiez	10	b
s'ele m'ocit, suens en iert li pechiez	10	b
trop a douz nom pour faire vilenie	10'	a
maiz se je sui par mes iex travailliez	10	b
dont la vi	3	c
qu'en doi je li	4	c
demander fors merci?	6	c
Puiz que par moi sui de joie eslongiez	10	b
je ne m'en doi plaindre mie	7'	a
comment qu'aie esté iriez	7	b
doucement sui engigniez.	7	b

Le singole strofe di *Quant je pluz sui* si rivelano insolitamente estese e metricamente complesse: si osservi, qui a fianco, la prima (con il numero di sillabe e il tipo di rima). Oltre a 3 uscite rimiche, la strofa propone 5 versi di metro differente (3 4 6 7 e 10 sillabe maschili e femminili) che solo attraverso la musica si riescono a ricondurre ad uno schema ritmico regolare, purché si parta dagli accenti interni del verso. Un modo utile per riconoscere gli accenti interni di un verso è evidenziarli nelle parole con più di una sillaba. Limitandosi ai *decasyllables* della prima strofa si avrà:

		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	
Quant je pluz sui en paour de ma vie	10'	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	(■)
et je mains doi par reison estre liés	10	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	
lors me semont ma volentez et prie	10'	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	(■)
et fine amours que je soie envoisiez	10	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	
s'ele m'ocit, suens en iert li pechiez	10	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	
trop a douz nom pour faire vilenie	10'	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	(■)
maiz se je sui par mes iex travailliez	10	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	
...												
Puiz que par moi sui de joie eslongiez	10	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	

Statisticamente le sillabe accentate cadono in posizione 1 4 7 e 10 – si può estendere la verifica a tutte le 8 strofe ma il risultato non muta. La serie produce una scansione ritmica regolare ogni 3 sillabe:



Il che non significa necessariamente che la musica debba adottare battute ternarie – le battute potranno anche essere binarie o in ritmo composto – significa solo che si può porre un tempo forte ogni tre sillabe. Il che garantisce una frase di 4 accenti che si completa con i 4 del secondo *décasyllabe*. Un tema in otto tempi è quanto di più regolare ci si possa aspettare:



Poiché si può immaginare che una *chanson* adotti sempre lo stesso tempo è assai probabile che anche i versi diversi dal *décasyllabe* s'adeguino a questo impianto. Particolarmente istruttivi sono i 3 versi corti che, uniti al *décasyllabe* che li precede, producono anch'essi una frase di 4 + 4 tempi:



L'altro elemento interessante è che i tre *eptasyllables* conclusivi hanno una scansione ritmica diversa:



Antropologia della Barform

Una delle celebri illustrazioni di Arthur Rackham (1867-1939), intitolata *Wotan insegue Brunilde* (1910), e inserita in un'edizione del 1910 della *Tetralogia* di Wagner pubblicata, contemporaneamente, in inglese, francese, tedesco e svedese.

Altro disegno di Arthur Rakam per la ballata *The two corbies* (Child 26) pubblicato in *Some British ballads* (New York: Dodd, 1919, p. 49).



Non c'è forma senza ripetizione. Per individuare un'unità di tempo musicale dobbiamo poterla riascoltare. Non perché rimanga meglio in testa, ma perché la ripetizione definisce i confini.

Se canto una melodia che chiamo **A** e poi la ricanto, sono in grado di sapere dove **A** comincia e dove finisce. Ma se canto **A** e poi una nuova melodia, per esempio **B**, anche riuscissi a individuare una cesura fra **A** e **B** con tutta probabilità considererei **B** un prolungamento di **A**, ovvero un'unica melodia. I canti su melodia che continua a cambiare, per esempio quelli del repertorio liturgico, non sembrano avere forma evidente.

La forma 'strofica', la più semplice, quella della canzone profana, adotta la stessa musica per ogni strofa. L'articolazione di una singola strofa può non prevedere ripetizioni interne (com'è per la celebre *Can vei la lauzeta mover*) ma nella maggior parte dei casi adotta il modello:

AAB

Tale è la forma di ogni singola strofa del sirventese *Ja nuns hons pris* attribuito a Riccardo Cuor di Leone, ma quasi tutte le *chansons* medievali seguono questa struttura che oggi indichiamo col nome tedesco di Barform, conio curioso di cui varrà poi la pena raccontare la storia.

Perché **AAB** e non, chissà, **ABB** o la tipica forma tripartita **ABA**? La trattatistica non dà risposte, ma strofe che adottino forme diverse dalla Barform sono rarissime. Qualunque altra soluzione genera infatti forme 'complesse'. Se infatti la ripetizione permette di riconoscere una struttura, le altre combinazioni apparirebbero ripetizioni parziali:

A B | B

melodia | ripetiz. 2ª metà

A B | A

melodia | ripetiz. 1ª metà

Al contrario nella Barform si riconosce una struttura più semplice e coerente perché l'attacco di **B** segue a ciò che l'orecchio riconosce come fine di **A** già sentita:

A (melodia) | A (ripetiz.) | B (nuova melodia)

Modello essenziale minimo, la Barform è alla base di tutte le forme musicali popolari. Non solo di quelle medievali sintetizzate nella ► tabella a p. 253, ma anche di quelle della canzone moderna. Se pure oggi si adottano modi diversi per nominare le sezioni (contrappo- nendo strofa/ritornello, *verse/chorus* o *chorus/bridge*), di fatto si riconosce – più spesso di quanto non dichiara- to – lo schema **AAB** almeno come nucleo generatore, sia nell'impianto complessivo, sia nella costruzione dei singoli frammenti melodici. Si veda per esempio *Imagine* (1971) di John Lennon:

Imagine there's no heaven, it's easy if you try.	A	} A
No hell below us, above us only sky.	A	
Imagine all the people living for today.	B	
Imagine there's no countries, it isn't hard to do.	A	} A
Nothing to kill or die for and no religion too.	A	
Imagine all the people living life in peace.	B	
You may say I'm a dreamer, but I'm not the only one.	C	} B
I hope some day you'll join us and the world will be as one.	C ₁	



Copertina di *Imagine*, LP inciso da John Lennon nel 1971.

Nella macroforma si adottano invece soluzioni spesso reiterative (sul tipo **A||:AB:|**) che ricalcano la costruzione strofica. Il comportamento, ricorrente in passato, è tipico della canzone moderna – quasi si giudicasse il modello Barform troppo semplice per essere riproposto senza varianti.

La parola ‘Barform’ come molti dei neologismi che vogliono descrivere il passato, non è del tutto corretta. Il *Bar* infatti era il genere più nobile di lirica tedesca (l’etimo è dubbio ma si dice che il termine derivi da *Barat* che nell’arte antica della scherma indicava un affondo riuscito). Il *Bar* era una canzone costituita almeno da tre strofe modellate su un *Ton* specifico che nelle forme più semplici segue lo schema **AAB** in ogni strofa.

I *Töne* erano modelli melodico-ritmici su cui adattare la strofa di un testo poetico, e furono usati fino a tutto il Cinquecento. Hans Sachs (1494-1576), il più celebre fra i *Meistersinger* (continuatori della tradizione dei *Minnesänger*, il corrispettivo tedesco dei trovatori), scrisse più di 4200 liriche usando meno di 280 *Töne*, fra questi solo 13 inventati *ex novo*.

Il termine Barform fu coniato dallo studioso wagneriano Alfred Lorenz negli anni Venti del Novecento, in un tentativo di spiegare il modo con cui Wagner concepiva il *Bar* descritto nei *Maestri cantori di Norimberga* (1867). Qui i musicisti protagonisti della vicenda ambientata a metà del Cinquecento disquisiscono sulla musica tedesca e sui modi per comporre gli antichi canti.

Die Meistersinger von Nürnberg è infatti la storia del giovane Walther che, per ottenere la mano della dama destinata al vincitore di una gara poetica, s’improvvisa ‘maestro cantore’. Tenta d’imparare le regole ma, alla fine, vince più per la passione della sua musica che per il rigore compositivo.

Nell’ultima scena dell’atto 1 troviamo Walther che deve essere accettato per la gara da tre maestri: il fornaio Kothner, il calzolaio Sachs (identificato con il celebre musicista) e lo scrivano Beckmesser. Quest’ultimo, il più pedante dei tre, nella prima versione era chiamato Hans Lick (in esplicita polemica ad Eduard Hanslik che pochi anni prima aveva pubblicato *Del bello musicale*).

Walther si vanta di essere discepolo del *Minnesänger* Walther von den Vogelweide morto da tre secoli. Poco oltre Kothner spiega, sulla base di un antico trattato, come debba comporsi la canzone. Qui Wagner erroneamente ritiene che *Bar* sia il nome di ciascuna strofa e non il tipo di componimento (v. p. 254).

Fra il 1964 e il 1971 ▶ Claude Lévi-Strauss (1908-2009) pubblica i quattro volumi della sua *Mitologica* stabilendo una relazione profonda fra musica

Un *Ton* adottava forme diverse, seppur tutte riconducibili al modello tripartito

Semplice:

■ **AAB**

■ **AxAxBx** (dove cioè la parte conclusiva di A era uguale a B)

Quadrupartite:

■ **AABB** (accorciato B e ripetuto)

■ **AABA** (variante molto diffusa che trasforma B in una sorta di ponte: AAxA)

■ **AABC** (dove C è l’Abgesang e B il ponte, più correttamente: AAxB)

Combinando le precedenti anche:

■ **AABBA**

■ **AABBC**

Applicazioni della Barform

Kalenda maia di Raimbaut de Vaqueiras e *Palästinalied* di Walther von der Vogelweide

strofa di chanson		strofa di Bar	
A	Kalenda maia ni fueills de faia ni chans d'auzell ni flors de glaia	Aufgesang (frons)	Stollen (pes) Álrerst lébe ich mir werde, sît mîn sündic ouge siht
A	non es qe-m plaia, pros dona gaia, tro q'un isnell messagier aia		Stollen (pes) daz here lant und ouch die erde, der man só vil êren giht.
B	del vostre bell cors, qi-m retraia plazer novell, q'amors m'atraia, e jaia e-m traia vas vos, donna veraia; e chaia de plaia-l gelos, anz qe-m n'estraia.	Abgesang (cauda)	ez ist geschehen, des ich ie bat: ích bin komen an die stat, dâ got menischlichen trat.

Mon chier amy di Guillame Dufay e *Tanto gentile* di Dante

strofa di ballade		sonetto (o strofa di canzone)	
A	Mon chier amy, qu'avés vous empensé De rettenir en vous merancolie,	fronte	piede Tanto gentile e tanto onesta pare la donna mia quand'ella altrui saluta, ch'ogne lingua deven tremando muta, e li occhi non l'ardiscan di guardare.
A	Se Dieux vous a un bon amy osté Et dessevré de vostre compaignie?		piede Ella si va, sentendosi laudare, benignamente d'umiltà vestuta; e par che sia una cosa venuta da cielo in terra a miracol mostrare.
B	Ne mettés pas en abandon la vie; Priés pour luy, laissiés ce dueil aler; Car une fois nous fault ce pas passer.	sirma	volta Mostrasi sì piacente a chi la mira, che dà per li occhi una dolcezza al core, che 'ntender no la può chi non la prova: volta e par che de la sua labbia si mova uno spirito soave pien d'amore, che va dicendo a l'anima: Sospira

Le forme monostrofiche aggiungono la *ripresa* a volte intonata come la sezione B.

Ecco *la primavera* di Francesco Landini e *El grillo* di Josquin Des Prez

ballata		frottola	
	Ecco la primavera, che 'l cor fa rallegrare: temp'è d'annamorare e star con lieta cera.	ripresa	El grillo è buon cantore che tiene longo verso: dalle bève, grillo canta.
A	Noi vegiam l'aria e 'l tempo che pur chiam'allegrezza	stanza	mutazione Ma non fa come li altri uccelli, come li han cantato un poco
A	In questo vago tempo ogni cosa ha vaghezza.		mutazione van de fatto in altro loco: sempre el grillo sta pur saldo.
B	L'erbe con gran freschezza e fior coprono i prati, e gli albori adornati sono in simil manera.		volta Quando l'ha maggior el caldo allor canta sol per amore.
	Ecco la primavera, che 'l cor fa rallegrare: temp'è d'annamorare e star con lieta cera.	ripresa	El grillo è buon cantore che tiene longo verso: dalle bève, grillo canta.

Maestri cantori | Atto I, scena III

KOTHNER

Drum nun frag ich zur Stell:
welch Meisters seid Ihr Gesell?

WALTHER

Am stillen Herd in Winterszeit,
wann Burg und Hof mir eingeschneit, –
wie einst der Lenz so lieblich lacht,
und wie er bald wohl neu erwacht, –
ein altes Buch, vom Ahn vermacht,
gab das mir oft zu lesen:
Herr Walther von der Vogelweid,
der ist mein Meister gewesen.

SACHS

Ein guter Meister!

BECKMESSER

Doch lang schon tot;
wie lehrt' ihn der wohl der Regeln Gebot?
[...]

KOTHNER

Was euch zum Liede Richt' und Schnur,
vernehmt nun aus der Tabulatur!

Lesend

Ein jedes Meistergesanges Bar
stell' ordentlich ein Gemässe dar
aus unterschiedlichen Gesätzen,
die keiner soll verletzen.

Ein Gesätz besteht aus zweenen Stollen,
die gleiche Melodei haben sollen;
der Stoll' aus etlicher Vers' Gebänd',
der Vers hat einen Reim am End'.

Darauf so folgt der Abgesang,
der sei auch etlich' Verse lang,
und hab' sein' besond're Melodei,
als nicht im Stollen zu finden sei.
Derlei Gemässes mehre Baren
soll ein jed' Meisterlied bewahren;
und wer ein neues Lied gericht',
das über vier der Silben nicht
eingreift in andrer Meister Weis',
des Lied erwerb' sich Meisterpreis.

KOTHNER

E perciò io ora domando senz'altro:
di quale Maestro siete stato scolaro?

WALTHER

D'inverno, al tranquillo focolare,
quando la neve copriva castello e cortile,
come il sorriso della primavera d'un tempo
quand'ella d'improvviso si ridesta,
un vecchio libro, eredità degli avi,
spesso mi dedicai a leggere:
Sire Walther von der Vogelweide
è stato il mio maestro.

SACHS

Eccellente maestro!

BECKMESSER

Ma morto da un pezzo;
come vi ha insegnato la disciplina delle regole?
[...]

KOTHNER

Quel che sarà regola e norma alla vostra canzone,
apprendete ora dal trattato!

Legge

Ciascun Bar di una canzone d'autore
sia costituito come regola
da più sezioni, principio
che nessuno deve infrangere.

La prima sezione consta di due *Stollen*
che debbono avere la stessa melodia;
lo *Stoll* è di più versi
con la propria rima.

Poi deve seguire l'*Abgesang*,
anch'esso formato da più versi,
ma con una sua melodia
diversa da quella degli *Stollen*.
Più *Bar* di simile natura
formano una canzone d'autore,
e chiunque avrà composto una nuova canzone,
non avendo per più di quattro sillabe
attinto alla melodia di altri maestri,*
con quella canzone avrà il premio di maestro.

[*] Curiosa l'affermazione di Wagner che fa dire a Kothner di non copiare una melodia per più di quattro sillabe. L'idea di diritto d'autore si stava formando nell'Ottocento ma in pieno Rinascimento, benché ormai maturo il concetto di autorialità, non avrebbe avuto senso: non c'è plagio nell'arte, la bellezza è di Dio, e solo si può far propria l'arte che altri hanno condotto sulla terra – fondamento dell'*imitatio*. Peralto il *Ton* era un modello melodico che, elevando il *contrafactum* a sistema, imponeva d'appropriarsi delle melodie d'altri.

e mito. Se Wagner è richiamato come sintesi perfetta di tale accostamento, in realtà a Lévi-Strauss interessa affermare che il mito, come la musica, propone significati combinando le sue manifestazioni esteriori, culturali (gli episodi narrati, i temi musicali), con quelle più recondite, fisiologiche (le necessità drammaturgiche, la natura del suono). Appiattare il mito sulla funzione – ad esempio il rapimento della fanciulla come atto coercitivo o di vendetta – non permette di comprenderlo. Bisogna tener conto dei tratti esteriori: non è la stessa cosa sapere se il rapitore sia un drago, una strega, un 'infedele'. Anche per la musica è necessario riconoscere più livelli. E anche l'ascolto, spontaneamente, si comporta in questo modo, entrando e uscendo da temi, armonie, strutture, e sempre obbligando l'ascoltatore a elaborare una sintesi. Magari razionalmente l'orecchio privilegia un tema noto, ma di fatto chi ascolta sa che quella melodia assume rilievo per



Immagine di Claude Lévi-Strauss con la sua scimmietta Lucinda. Lévi-Strauss insegnò Sociologia a San Paolo del Brasile dal 1935 al 1939 e nel '36 partecipò ad una spedizione che gli permise di studiare i Bororo (e scattare la foto). Sulla base dei suoi studi in Sudamerica pubblicherà nel '64 *Il crudo e il cotto*, il primo dei quattro volumi di *Mitologiques*.

come è trattata, nel contesto in cui accade. La musica, per sua natura, rende indistinguibili i livelli semantici e pertanto può essere modello ermeneutico per comprendere il mito. Applicazione coerente a tale approccio è proprio il *Leitmotiv* wagneriano.

Lévi-Strauss ritiene che i valori fondanti della musica (come i rapporti armonici, i ritmi, le forme) abbiano origine nella prassi e in ragione della natura del suono. Ponendo una fortis-

sima ipotesi sulla musica che nega la tonalità per 'scelta culturale', riconosce ai comportamenti ricorrenti (nel trattamento melodico, nella forma, nelle armonie) una verità ancestrale applicata inconsapevolmente.

La Barform, esempio chiave della gestione del tempo, ricorre da sempre nelle creazioni dell'uomo. Seppur sbrigativamente ricondotta ai nuclei generativi delle forme musicali medievali, in realtà la si ritrova da sempre: nell'ode classica (organizzata in strofe, antistrofe, epodo), nella poesia cortese, nei canti tradizionali, nella canzone commerciale.

In effetti la Barform esprime un'esigenza – una fisiologia – dell'ascolto, che rimanda a una gestione dell'emotività secondo un modello che Lévi-Strauss ritrova nell'alternanza di soddisfazione e delusione:

L'emozione musicale proviene proprio dal fatto che, in ogni istante il compositore toglie o aggiunge più o meno di quanto l'uditore preveda sulla scorta di un progetto che egli crede di indovinare [*Il crudo e il cotto* (1964), p. 34 della trad. di Andrea Bonomi, Milano: Il Saggiatore, 1966]

Il piacere è sempre un momento 'dinamico', pertanto non può esistere all'infinito, e deve prevedere un ritorno alla condizione di partenza.

Le forme musicali non organizzano quindi un'alternanza fra consonanza (riposo) e dissonanza (tensione), ma fra attese soddisfatte (riposo) e negate (tensione), dove consonanza e dissonanza riescono gradite o sgradite non in quanto tali ma in relazione all'aspettativa:

RIPOSO	consonanza attesa dissonanza attesa		consonanza inattesa dissonanza inattesa	TENSIONE
--------	--	--	--	----------

Qualunque sia il modo con cui ci rapportiamo alla musica, fossimo ascoltatori consapevoli (ascolto attivo) o casuali (ascolto passivo), la Barform sfrutta l'alternanza che la musica impiega costantemente su strutture più estese per garantire interesse all'ascolto:

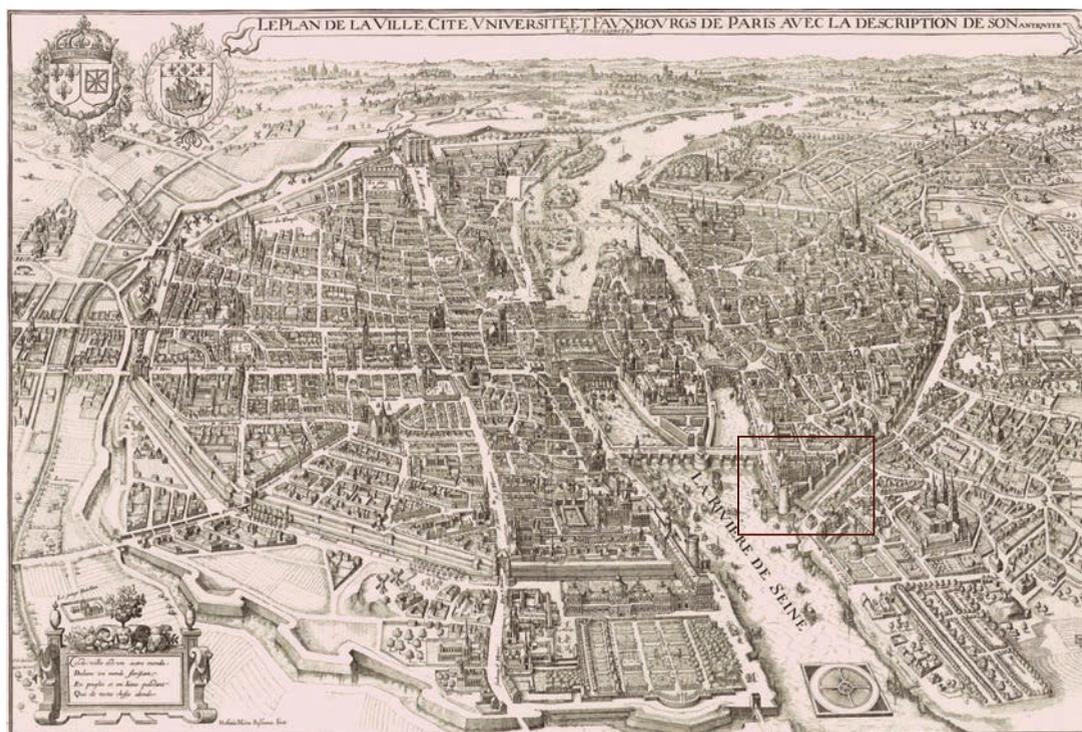
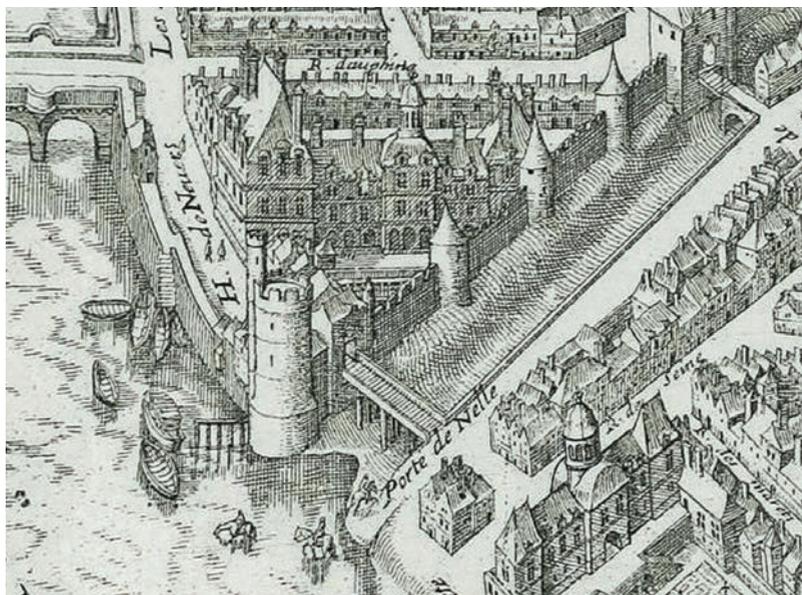
			ATTIVO	PASSIVO
Imagine there's no heaven, it's easy if you try.	A	novità	<i>attenzione</i>	<i>timore</i>
No hell below us, above us only sky.	A	ripetizione	<i>distrazione</i>	<i>sicurezza</i>
Imagine all the people living for today.	B	novità	<i>attenzione</i>	<i>timore</i>

La Barform è insomma la sintesi minima per mettere in relazione noto e ignoto, integrazione e alterità, cercando equilibrio nell'eterno conflitto fra interesse individuale (piacere) e bene collettivo (dovere), contrapposizione alla base di ogni mito, e più in generale di ogni racconto.

Particolare della Tour de Nesle inserita nell'agglomerato dell'Hôtel de Nevers, come riprodotto (sotto) in *Le plan de la ville, cité, université et faux bourgs de Paris avec la description de son antiquité*, incisione di Matthäus Merian (1593-1650) del 1615.

Il canale che costeggia le mura cittadine, in quest'epoca da tempo senz'acqua, si diceva fosse luogo malfamato e adatto per i duelli (illegali in Francia fin dal XVII secolo, malgrado siano continuati ininterrottamente).

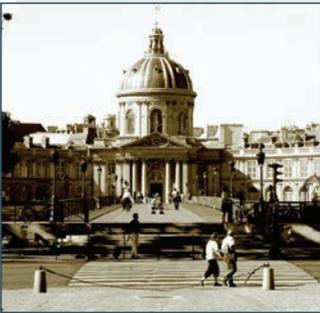
In *Maria di Rohan* di Donizetti, opera ambientata al tempo di Richelieu, nel concertato che chiude il primo atto Chalais sfida Gondi in un duello da tenersi «Alla Torre di Nesle».



Una torre per Blondel

Il lato del Louvre che costeggia la Senna gode di tre ingressi, quello a sud, corrispondente al quadrilatero della Sully, si affaccia sul Pont des Arts, il primo ponte in ferro di Parigi (1804), esclusivamente pedonale e noto per accogliere esibizioni di pittori ambulanti. Al di là del fiume si accede all'attuale ► Istituto di Francia, alloggiato in quello che fu il Collegio delle Quattro Nazioni. La scuola, nata dalla volontà testamentaria di Mazzarino, fu costruita fra il 1662 e il 1688 ed appare riprodotta in una bella ► incisione di Israël Silvestre (1621-1691). Per erigere l'edificio si abbatté la famigerata Tour de Nesle la cui memoria sopravvive sulla facciata del braccio destro dell'Istituto in una targa che riproduce la pianta della torre, con mura anesse, secondo la ricostruzione di Viollet le Duc.

La torre chiudeva l'anello murario eretto tutt'attorno a Parigi per volontà di Filippo II prima che partisse per la Terza Crociata. Le mura medievali abbracciavano l'intera città che all'epoca occupava i quartieri che, sull'uno e l'altro lato della Senna, circondavano l'Île de la Cité, il cuore cittadino in cui si stava costruendo l'imponente cattedrale di Notre Dame. Una ► pianta del 1615, incisione giovanile del cartografo svizzero Matthäus Merian



L'Istituto di Francia (già Collegio delle Quattro Nazioni) in un'incisione acquarellata di Israël Silvestre, realizzata nel 1688 in occasione della fine dei lavori per la costruzione del collegio. Manca il Pont des Arts che fu realizzato solo nel 1804 (foto a fianco). Con i lavori per l'ex Collegio, eretto proprio in corrispondenza del canale che dava sulla Senna, fu abbattuta la Tour de Nesle. In tempi recenti è stata aggiunta, nel punto in cui era la torre, una targa (a fianco) con la ricostruzione della pianta realizzata da Viollet-le-Duc a metà dell'Ottocento (v. pagina seguente).





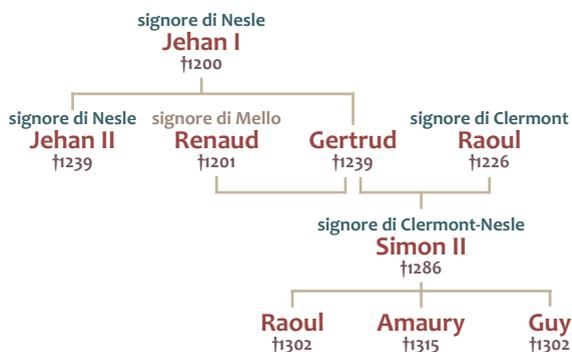
Sopra le due acquaforti che Jacques Callot (1592-1635) ha dedicato negli ultimi anni della sua vita alla Tour de Nesle. Sotto due dei numerosi dipinti tratti dalla più fortunata delle due incisioni, con il Pont Neuf: a sinistra il dipinto di Pieter Wouweman (1623-1682) e a destra un altro di Hendrik Mommers (1623-1693), entrambi di © collezioni private.

QUANDO LE MURA di Parigi furono terminate, a metà degli anni Dieci del Duecento, la Tour de Nesle si chiamava «tornella Hamelini» dal prevosto Philippe Hamelin che presiedette alla costruzione. Il nome 'de Nesle' venne assunto dopo l'edificazione dell'Hôtel de Nesle, la residenza parigina dei feudatari di Nesle. S'è scritto che fu Jehan I a costruire il palazzo. Più precisamente Jean, cavaliere del re, al ritorno dalla Terza Crociata fu ricompensato con un palazzo che fu detto l'Hôtel de Nesle ma che era situato a nord-est del Louvre, in corrispondenza dell'attuale Palazzo della Borsa. Suo figlio Jehan II (l'altro ipotetico Blondel) rivenderà poi tale edificio al re Luigi IX nel 1232. L'Hôtel de Nesle che darà il nome alla torre sarà invece costruito prima della metà del Duecento da Simon II di Clermont – figlio del secondo marito della sorella di Jehan II, ereditiera del titolo di Nesle – nella vasta area che s'incuneava fra le mura e la Senna, ai piedi della torre Hamelin.

Non conosco raffigurazioni del palazzo, ma dovette essere residenza sontuosa, dal momento che la famiglia era ricchissima, e Simon era intimo del re di Francia Filippo II. Quando suo figlio Amaury lo venderà nel 1308 a Filippo IV il Bello, la residenza accoglierà le stanze dei figli della famiglia reale. Alla fine del Trecento il complesso sarà ristrutturato dal nuovo proprietario, il Duca di Berry – quello delle *Très riches heures* (la cui miniatura del mese di giugno raffigura l'île de la Cité come si vede dalle finestre del suo nuovo palazzo).

La prima raffigurazione nota della torre è quella sullo sfondo della quattrocentesca *Crocifissione del Parlamento di Parigi* (v. p. 234). A metà del Cinquecento l'edificio sarà sede della zecca, e qui verrà coniato un doblone parigino detto ► Gros de Nesle. In seguito il complesso sarà venduto a privati, l'area più vicina alla torre essendo abitata da Enrichetta di Nevers,

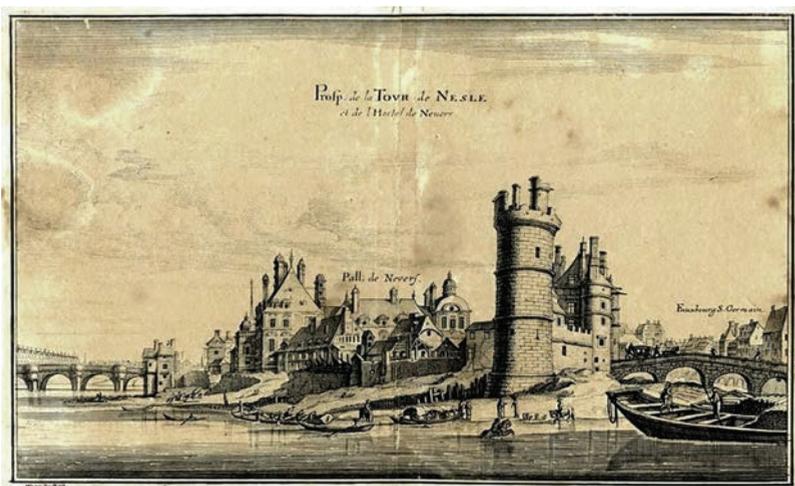
La storia della torre



Qui sotto il Gros de Nesle, il doblone battuto negli anni in cui la zecca parigina aveva sede presso l'Hôtel de Nesle (metà del Cinquecento).

recto: HENRICUS · II · DEI · G ·
FRANCORUM · REX
verso: SIT · NOMEN · DNI ·
BENEDICTUM · 1550

A fianco incisione seicentesca di Johann Peeters in cui la sede della zecca è ormai diventata l'Hôtel de Nevers, dal nome dei nuovi proprietari.



moglie di Ludovico Gonzaga (1539-1595). Nella pianta seicentesca di Merian il palazzo è detto appunto Hôtel de Nevers e con tal nome è raffigurato in ▶ un'incisione seicentesca di Johann Peeters, ma la torre, in ragione della sua fama, continuerà a chiamarsi 'de Nesle'. Per via ereditaria l'edificio giungerà infine fra le proprietà di Mazzarino che destinerà l'intera area all'erezione, dopo la sua morte, di un collegio nobiliare.

La Tour de Nesle negli anni Settanta del Duecento, ovvero quando a Blondel si assegna d'ufficio il casato, è probabilmente la più bella torre di Parigi e i Clermont-Nesle fra le famiglie cittadine più in vista. Ma l'anonimo compilatore di canzonieri che si lascerà suggestionare dal fascino della torre per dare una *maison* a Blondel non sapeva che, di lì a poco, quello stesso luogo sarebbe diventato emblema di efferatezze e lugubre icona delle perversioni aristocratiche della Parigi medievale.

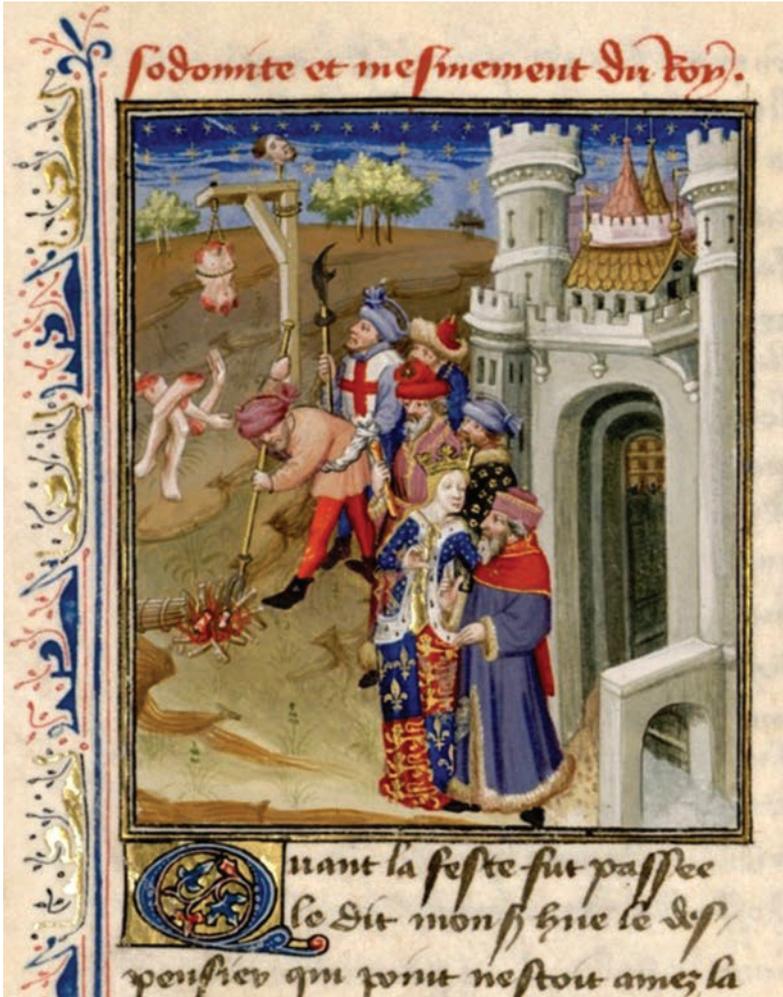
QUELLO CHE PASSA sotto il nome di 'Affaire de la Tour de Nesle', scandalo non estraneo all'avvio della Guerra dei Cent'anni, fu un episodio che all'inizio del Trecento coinvolse la ▶ famiglia di Filippo IV il Bello (†1314), già famoso per lo schiaccio di Anagni (1303), il genocidio Templare (1307) e il trasferimento della sede papale ad Avignone (1309). L'episodio coinvolse i suoi tre figli, che divennero tutti re di Francia, uno dopo l'altro: Luigi X (†1316), Filippo V (†1322) e Carlo IV (†1328). I fratelli, al fine di estendere i confini francesi sposarono tre eredi borgognone: Luigi s'unì a Margherita, figlia del duca di Borgogna (1305), Filippo e Carlo alle due sorelle Giovanna (1306) e Bianca (1308), entrambe contesse di Borgogna e destinarie della Franca Contea.

Nel 1314, durante le feste per la visita parigina di Edoardo II d'Inghilterra, sua moglie ▶ Isabella, quarta figlia del re di Francia Filippo il Bello, s'accorse che due nobili della casa d'Aunay, Gauthier e Philippe, entrambi poco più che ventenni, indossavano scarselle del tutto identiche a quelle che lei aveva regalato alle mogli dei suoi tre fratelli. Non ci si mise molto a fare due più due e, col tremendo sospetto di tradimento, i due giovani furono arrestati e torturati affinché confessassero e ammettessero di ave-

L'affaire de la Tour de Nesle

Miniatura tratta dal *Liber Regius* (© F-Pn, Lat. 8504, f. 1v), ovvero della traduzione latina compilata dall'altrimenti ignoto Raymond de Béziers del *Libro di Calila e Dimna*, una raccolta di favole arabe (VIII sec.) già parte del *Panchatanta* indiano. Il lavoro era stato commissionato da Giovanna I di Navarra (1273-1305), moglie di Filippo il Bello, ma quando Béziers terminò il lavoro (nel 1313, un anno prima dell'*affaire*) Giovanna era morta e il codice sontuosamente miniato fu donato al marito. Nella miniatura, oltre al re Filippo al centro, si vede alla sua destra la sorella Isabella (sposa di Edoardo d'Inghilterra) con i due figli cadetti Carlo e Filippo jr; alla sinistra del re il figlio primogenito Luigi e il fratello del re Carlo di Valois, padre di quel Filippo che diverrà re di Francia nel 1328, estinta la dinastia Capetingia.

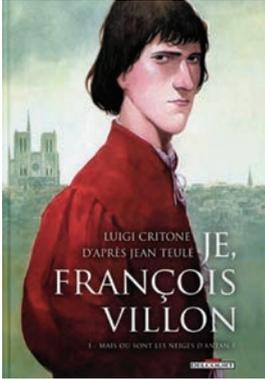




Isabella di Francia, detta La lupa, passa alla storia per essere stata donna bellissima e spregiudicata. Isabella fu la moglie di Edoardo II la cui vicenda fu portata sulle scene da Christopher Marlow (1562); Derek Jarman ne fece un film nel 1991 con Tilda Swinton nei panni dell'algida Isabella. La regina, oltre a esser stata causa dell'efferrata morte dei gemelli d'Aunay, aiutata dall'amante Roger Mortimer spodesterà dal trono il marito riuscendo a ottenere il favore dei baroni inglesi, stanchi dell'arroganza di Ugo Despenser, amante del re. Il favorito sarà brutalmente giustiziato come racconta la cornaca di Jean Froissart (ca 1337-1410) da cui la miniatura qui a fianco che apre il capitolo intitolato «Come Ugo Despenser fu condannato a morte e come gli furono tagliati membro e testicoli, essendo stato giudicato sodomita e intimo del re» (*Les nouvelles Croniques de France et d'Angleterre*, © F-Pn, Fr. 2675, f. 13). L'esecuzione avvenne alla presenza della regina Isabella che evidentemente non si faceva mancare nulla. Sul fondo, il corpo straziato di Despenser con un carnefice che ne brucia i genitali.

re una relazione rispettivamente con Margherita e Bianca. Forse a compensazione del mancato ripudio – che sarebbe stata la cosa più ovvia, ma avrebbe significato la perdita della Borgogna – la pena fu tremenda: le tre mogli (compresa Giovanna, seppur per semplice complicità) furono rase e incarcerate. Gli amanti furono prima evirati, poi scorticati e finalmente decapitati; i corpi, dopo esser stati trascinati per le strade di Parigi, vennero appesi e lasciati marcire alla vista del popolo.

Lo scandalo pesò sulla Corona di Francia perché Luigi X, marito becco con fedifraga a carico, di lì a pochi mesi sarebbe diventato re (1314-1316). Margherita, incarcerata, morì subito dopo che Luigi divenne re e c'è chi giura sia stata fatta uccidere dal marito. Ma nessuno dei fratelli ebbe lunga vita – e il popolo si convinse di una maledizione imminente. Morto anzitempo Luigi senza discendenza maschile, salì al trono Filippo V (1316-1322). A Giovanna (1273-1305), diventata regina di Francia, furono concessi gli 'arresti domiciliari' presso l'Hôtel de Nesle per tutti i sei anni di regno del marito. Quando alla fine anche Carlo IV salirà al trono di Fran-



La biografia di François Villon è recentemente diventata un raffinato fumetto di Luigi Critone, adattamento del romanzo storico di Jean Teulé, *Je, François Villon* (Paris: Julliard, 2006). Nell'immagine la copertina del primo dei tre volumi: *Je, François Villon. Mais où sont les neiges d'antan?* (Paris: Delcourt, 2011).

cia (1322-1328), l'annullamento del suo matrimonio con Bianca, privo di conseguenze ereditarie, fu subito concesso dal papa; la non-più-regina fu lasciata morire in convento. Carlo si risposerà altre due volte senza riuscire a ottenere eredi maschi.

La dinastia Capetingia è definitivamente estinta. La corona passa a Filippo di Valois, figlio del fratello di Filippo il Bello e in linea con la politica della Corona, ma le rivendicazioni di Edoardo III d'Inghilterra, figlio di quell'Isabella spiona, e pertanto con gli stessi diritti del Valois, non tardano a manifestarsi. La Guerra dei Cent'anni, che vedrà le due coste della Manica fronteggiarsi, scaturirà in conseguenza della parabola ingloriosa dell'Affaire de la Tour de Nesle.

– Ma perché l'*affaire* prende il nome dalla torre?

La torre in effetti non c'entra nulla, ma produce presto una leggenda generata da racconti scandalosi che coinvolgeranno le tre regine, sopravvivendo fino all'Ottocento e oltre. Dal momento che la colpa della regina Giovanna non era stata dimostrata ci si mise la maldicenza popolare a infangarne il nome. E si cominciò a raccontare che, segregata nel suo palazzo, la regina continuava a incontrare nuovi amanti i quali, affinché non si vantassero di tanta regale conquista, venivano fatti uccidere. Dal momento che il suo palazzo, l'Hôtel de Nesle, s'affacciava sulla Senna, i corpi dei cadaveri, anzi gli amanti ancora vivi, erano fatti sparire nel fiume, trasformato per l'occasione in discarica indifferenziata.

► François Villon (1432-1463), celebre poeta, e insieme ladro, baro, girovago, 'maledetto' anzitempo e molto amato dalle più recenti scapigliature, è famoso per la sua *Ballade des pendus* ('Ballata degli impiccati') che, fra gli altri, ha ispirato l'omonima canzone di De André inserita nell'album *Tutti morimmo a stento* (1968). Villon ricorda le colpe della regina Giovanna – o così pare – in un'altra sua celebre canzone intitolata *Ballade des dames du temps jadis*, generalmente tradotta come *Ballata delle dame del tempo che fu*. In una strofa in cui si ricordano Abelardo e Eloisa, Villon parla di una regina che gettò nella Senna, chiuso in un sacco, il celebre filosofo Giovanni Buridano (1290-1358) – anch'egli professore all'università di Parigi:

<p>■ Où est la très sage Helloïs, Pour qui fut chastré et puis moyne Pierre Esbaillart à Saint-Denis? Pour son amour ot cest essoïne.</p> <p>Semblablement, où est la royne Qui commanda que Buridan Fust gecté en ung sac en Saine? Mais où sont les neiges d'antan!</p>	<p>Dov'è la saggia Eloisa, per cui fu castrato e fatto monaco Pietro Abelardo a San Dionigi? Per il suo amore patì tanto danno.</p> <p>Similmente, dov'è la regina che ordinò che Buridano fosse gettato in un sacco nella Senna? Che rimane delle nevi passate?</p>
---	--

La ballata confessa un rimpianto per le donne terribili d'un tempo. Dove sono finite le fasciose castratrici, le volitive omicide del passato? Il loro cuore gelido s'è sciolto? Nostalgia curiosa, al limite del paradosso, che ovviamente rese irresistibile, fra Otto e Novecento, il poetare di Villon. Dante Gabriele Rossetti (1828-1882), scrittore e pittore preraffaellita, tradusse in inglese la *Ballade des dames* inventando per il «d'antan» del *refrain* la parola *yesteryear* ('l'anno scorso'). E «Where are the snowdens of

yesteryear?» è diventato quasi un modo di dire: lo si ritrova per esempio nel *refrain* di *Nannas lied* (1939) di Kurt Weil e Bertold Brecht in cui una vecchia prostituta ricorda con nostalgia il suo passato dove i sentimenti ‘fortunatamente’ contavano poco. I versi originali di Villon furono splendidamente cantati da Georges Brassens (†1981) nel 1954.

In realtà la regina che uccide Buridano – il filosofo del ‘paradosso dell’asino’, quello che, posto fra due covoni di fieno equidistanti, muore di fame perché non sa quale scegliere... asini tutti d’un pezzo quelli medievali – la regina assassina, dicevo, difficilmente potrebbe essere Giovanna dal momento che lei morì quando Buridano non aveva che 15 anni (e le sopravvisse per più di mezzo secolo), ma non si conoscono altre regine che avessero il vizio – vero o presunto – di buttar filosofi nella Senna. Comunque sia, forse ispirato dallo scandalo del 1314, forse dalle leggende su Giovanna, o dalla ballata di Villon o ancora dai dipinti della diroccata torre che svetta a sinistra dal palazzo reale, ► Alexandre Dumas père

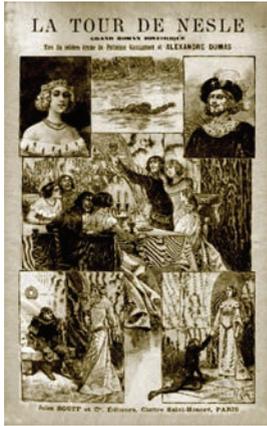
allestì nel 1832 un dramma in cinque atti intitolato *La tour de Nesle*, adattamento di un testo inedito di Frédéric Gaillardet (1808-1882), che divenne forse una delle sue *pièce* più fortunate.

La virago non è Giovanna, ma Margherita, detta regina di Francia, che nella realtà fu regina solo pochi mesi e comunque nel chiuso di un carcere. È vero che una diceria vuole che lei non muoia ma riesca a fuggire: in ogni caso non avrebbe potuto alloggiare all’Hôtel del Nesle, e con tutta probabilità Gaillardet e Dumas hanno semplicemente confuso i nomi. Nella *pièce* Buridano è un poco di buono, non certo un filosofo: invece di denunciare le efferatezze di Margherita la ricatta per diventare primo ministro. I due poveri fratelli d’Aulnoy si trasformano nei figli illegittimi avuti in gioventù proprio da Buridano e ora, non riconosciuti, amanti incestuosi e poi vittime della regina-mostro. Il successo fu folgorante e ininterrotto per tutto l’Ottocento. Più forse per la scabrosità della storia che per i meriti letterari, anche se indubbiamente la tenuta drammatica che riesce a imprimere la penna di Dumas è assai efficace.

Non mancarono le polemiche: da un lato la censura che, se all’inizio non si curò troppo del lavoro, dopo il successo arrivò a bloccare le rappresentazioni nella stagione del 1836; pretendendo poi, a partire dal ’53, alcune modifiche. Dall’altro Dumas fu accusato di plagio da Frédéric Gaillardet, giovane avvocato, che ripetutamente lo chiamò in giudizio. I due arrivarono persino a sfidarsi a duello ma senza conseguenze per nessuno.



Una delle rare immagini di Dumas père prima che compisse i trent'anni: Alexandre Dumas assis sur un canapé, litografia del 1830 tratta da un disegno di Achille Deveria (1800-1857), famoso per ritratti di grandi personaggi e scene erotiche.



I due romanzi derivati dalla *Tour de Nesle* di Dumas. A sinistra quello di Henri Demesse (Paris 1899-1901), a destra il precedente incompiuto di Pierre Delcourt e Georges Le Faure.



Dumas ammise alla fine il contributo del giovane e in ogni caso il nome di Gaillardet compare, a fianco di Dumas, in tutte le numerose edizioni del testo. Dumas raccontò, da parte sua, la vicenda nei capitoli 134-137 dei suoi *Mémoires* (1852-54), e l'episodio venne tradotto in italiano nelle *Storielle teatrali* del 1930. In buona sostanza la colpa fu dell'impresario che gli chiese di metter mano a un manoscritto anonimo per renderlo rappresentabile, non informandolo su chi fosse l'autore. Dumas, pur mantenendo il soggetto, lo riscrisse per la quasi totalità sentendosene l'unico artefice.

L'isteria che infiammò il pubblico francese produrrà un numero considerevole di pseudo-storie, romanzetti e *vaudeville* sul soggetto. Alla fine dell'Ottocento appare, con lo stesso titolo, un monumentale «gran roman historique» anonimo di quasi 1800 pagine (► Paris: Rouff, 1899-1901); in appendice è pubblicata una lettera all'editore di Henri Demesse (1854-1908) che dichiara di esserne l'autore. Pochi anni prima era apparso un'altro «gran roman historique» con medesimo titolo (► *La Tour de Nesle*), ma se possibile più lungo: due tomi di 2160 pagine complessive a firma di Pierre Delcourt (1852-1931) e Georges Le Faure (1856-1953). Pare che la pubblicazione, apparsa come d'uso in fascicoli separati, sia stata provvisoriamente interrotta in ragione della scabrosità del racconto. I due tomi di questa prima stesura sono ornati da 270 suggestivi disegni di José Rey; le tavole, vendute separatamente sono ricercatissime dai collezionisti.

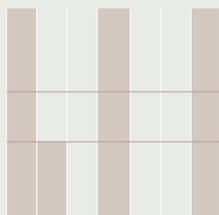
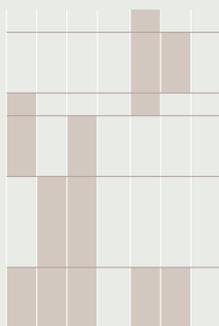
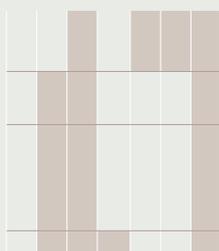
Il più celebre romanzo sul soggetto fortunato è però senz'altro il doppio tomo pubblicato dal giornalista corso e attivista anarchico Michel Zévaco che, fra il 1913 e il 1914, fece uscire a Parigi ► *Buridan, le héros de la Tour de Nesle* e subito dopo *La reine sanglante Marguerite de Bourgogne*. In Italia i due volumi furono tradotti da Giovanni Vaccaro per l'editore Bietti di Milano in una serie di 4 titoli: *I misteri della torre di Nesle, La strega, Nel baratro, Espiazione*. Altri adattamenti continueranno ininterrotti per tutto il Novecento, fra riedizioni e nuovi romanzi.

Sotto frontespizio di *Buridan* di Michel Zévaco (1913). A fianco la locandina e la scena osé del film *La tour de Nesle* (1937) di Gaston Roudés con Tania Fédor.



Alexandre Dumas | *La Tour de Nesle*

Ma Bu Ph Ga Or La [*]



ATTO I

I. Taverna d'Orsini

1. Philippe [Ph], giunto a Parigi per incontrare il gemello Gaultier, è informato dei cadaveri che da tempo si rinvengono ai piedi della Torre di Nesle.
2. Qui Philippe incontra Buridan [Bu] arrivato, come lui, pochi giorni prima per cercare fortuna.
3. Entrambi ricevono l'invito di un misterioso incontro d'amore nella notte. Buridano, un soprannome, racconta di essere stato paggio alla corte del padre della regina. Philippe rivela che Gaultier, con cui condivide una ferita a croce sul braccio, è intimo della regina.
4. Li raggiunge Gaultier [Ga]. I gemelli si abbracciano e li scopriamo essere orfani.

II. Interno della Torre di Nesle

5. Monologo di Orsini [Or] che ben conosce cosa accade nella torre.
6. Orsini parla con lo sgherro Landry [La] che si lamenta della paga scarsa e dei troppi omicidi.
7. Marguerite [Ma] confessa a Orsini il suo amore per Gaultier.
8. Philippe vuol sapere da Margherita mascherata, qual sia il suo nome. Lei tace e se ne va.
9. Buridan incontra Philippe e gli fa capire che sono nella Torre di Nesle, quella dei cadaveri. Buridan gli suggerisce di scrivere che è stato assassinato, se non sopravvivesse potrà essere vendicato, poi decidono di separarsi e scappare.
10. Buridan fugge grazie a Landry, ex compagno d'armi, che fa credere a Orsini che Buridan sia morto come gli altri. Philippe, avendo intanto riconosciuto Marguerite è ucciso da Orsini.

ATTO II

III. Appartamenti della regina

1. Il mattino dopo Marguerite s'intrattiene con Gaultier, che le racconta di aver ricevuto una lettera da aprire solo se il proprietario non fosse ritornato a riprendersela entro due giorni.
2. I cortigiani e il primo ministro parlano con Gaultier del ritorno di re Luigi X previsto per domani.
3. Uno zingaro riferisce dei due nuovi cadaveri, fra cui Philippe. Gaultier è sconvolto. Lo zingaro convince Marguerite ad incontrarlo alla taverna d'Orsini quella notte.

IV. Taverna d'Orsini

4. Marguerite arriva per attendere lo zingaro.
5. Lo zingaro è Buridan che rivela di aver fatto avere a Gaultier una lettera di Philippe che accusa Marguerite d'averlo ucciso. Buridan vuol diventare primo ministro in cambio del silenzio. Marguerite accetta.
6. Marguerite sola vuol impossessarsi della lettera di Philippe.
7. Fingendo di crederla scritta da una donna, Marguerite se la fa consegnare da Gaultier; quindi dichiara che è Buridan l'assassino di Philippe: dovrà essere arrestato.

ATTO III

V. Davanti alla fortezza del Louvre

1. I cortigiani attendono.
2. Qualche rivolgimento politico è in atto.
3. Giungono Buridan e il primo ministro
4. Buridan si dichiara primo ministro e lo fa arrestare.
5. Gaultier irrompe e per ordine della regina, fa arrestare Buridan.

[*] Le sigle sulle prime sei colonne identificano i personaggi principali. L'ultima colonna registra la presenza di ruoli secondari.

VI. Prigione

6. Buridan legato e solo.
7. Landry non può liberarlo. Buridan gli dà dei soldi per recuperare un cofanetto: glielo dovrà riportare il giorno in cambio di altri soldi, ma solo se verrà liberato, in caso contrario dovrà farlo avere al re.
8. Buridan assapora il successo.
9. Marguerite raggiunge Buridan per umiliarlo. Lui però sa che lei in gioventù rimase in cinta di un paggio. Suo padre l'avrebbe destinata al convento, ma lei convinse il giovane amante a uccidere il genitore: una lettera di lei lo testimonia. Quel giovane è Buridan, come lei aveva ben capito nella taverna d'Orsini. Nacquero due figli. Orsini rivela che li avrebbe dovuti uccidere ma li affidò a Landry. Le lettere che rivelano questa storia sono in un cofanetto destinato al re. Buridan per fermare la consegna vuole riottenere il posto di primo ministro.

Ma Bu Ph Ga Or La

	Ma	Bu	Ph	Ga	Or	La
6.						
7.						
8.						
9.						

ATTO IV

VII. Sala della fortezza del Louvre

1. Gaultier in cerca della regina.
2. Altrove i cortigiani riconoscono Buridan di nuovo primo ministro.
3. Feste per l'arrivo del re, giungono Gaultier e la regina.
4. Buridan si accorda con Landry per riavere a breve il cofanetto.
5. Il re, su suggerimento di Buridano, ha inviato Gaultier all'estero. Il giovane è indignato perché non rivedrà più Marguerite.
6. Marguerite dice a Gaultier di restare a Parigi, è tempo di vendicarsi.
7. Marguerite e Buridan si danno appuntamento alla torre fingendo un reciproco rinnovato amore.
8. Marguerite chiede a Orsini di uccidere Buridan.
9. Buridan produce un ordine per arrestare senza riguardo di titolo e rango chiunque si troverà quella notte nella torre di Nesle, quali colpevoli dei misteriosi omicidi di quei giorni.

	Ma	Bu	Ph	Ga	Or	La
1.						
2.						
3.						
4.						
5.						
6.						
7.						
8.						
9.						

ATTO V

VIII. Altra taverna

1. Landry assapora il piacere di arricchirsi.
2. Arriva Buridan ritira il cofanetto e lo paga.
3. Gaultier affronta Buridan che gli impedisce di stare con Marguerite. Buridan dice che Marguerite incontra altri uomini alla Tour de Nesle. Per convincerlo gli mostra una lettera del cofanetto a firma della regina e lo informa che fu lei a far uccidere il fratello. Gaultier corre furioso alla torre.
4. Buridan chiede a Landry notizia dei figli di Marguerite. Furono esposti sul sagrato di Notre Dame, non prima di avergli fatto una croce di riconoscimento sulle braccia. Buridan, sconvolto, comprendere di essere il padre dei gemelli e corre anche lui alla torre.

	Ma	Bu	Ph	Ga	Or	La
1.						
2.						
3.						
4.						

IX. Interno della Tour de Nesle

5. Marguerite ordina a Orsini di uccidere Buridan.
6. Marguerite pensa alle sue colpe.
7. Buridan raggiunge Marguerite nella torre e gli rivela di aver ucciso uno dei due suoi figli e amato l'altro. Disperata lei nega di aver mai giaciuto con lui. Orsini, credendo si tratti di Buridan, uccide anche Gaultier.
8. Gaultier muore nelle braccia di Marguerite da cui scopre di esserne il figlio.
9. Arrivano le guardie che arrestano tutti incolpandoli di tutti i morti della Torre di Nesle.

	Ma	Bu	Ph	Ga	Or	La
5.						
6.						
7.						
8.						
9.						

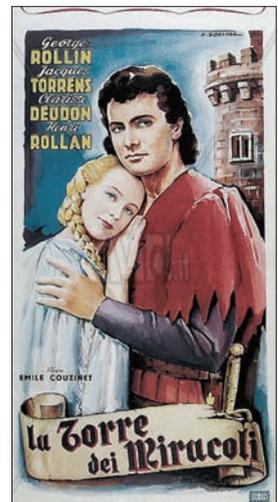


Con l'avvento del cinema un soggetto così fortunato non poteva passare inosservato. Già nel 1909 un cortometraggio di Albert Capellani (1874-1931) metteva su pellicola episodi dell'omonimo dramma di Dumas. Nel 1923 il regista Pierre Marodon (1873-1949) scrisse una sceneggiatura per *Buridan*, film muto tratto da Zévaco (il romanzo era apparso solo dieci anni prima). Nel 1937 una nuova produzione di Gaston Roudés (anch'egli contemporaneamente sceneggiatore e regista del film) riprendeva Dumas sotto il solito titolo ▶ *Tour de Nesle*. Una scena, in cui Tania Féodor nei panni della sanguinaria regina mostra il seno nudo, solleciterà gli sceneggiatori seguenti a indugiare sugli elementi *softcore* del soggetto.

Una parodia a cartoni animati che sfrutta le prime possibilità offerte dal colore è ▶ *Anatole à la Tour de Nesle*, film del 1947 di Albert Doubout con le musiche di Jacques Météhén. Il film, di poco più di 10 minuti, è *on line* su Europa Film Treasure, e trasforma il soggetto in uno spunto ironico che raccoglie la piega erotica indotta dal film di Roudés: la lugubre torre diventa in una casa d'appuntamenti gestita da un'annoiata dama sovrappeso.

Il romanzo di Zévaco ritornerà sugli schermi nel ▶ 1951 – stesso titolo del romanzo – per la regia di Émile Couzinet e in Italia apparirà come ▶ *La torre dei miracoli*. Mentre quello che si può considerare il più celebre adattamento di Dumas verrà girato quattro anni dopo, ovvero ▶ *La Tour de Nesle* (1955) di Abel Gance che otterrà grandissimo successo di pubblico. La neanche trentenne Silvana Pampanini veste i panni castissimi di Margherita di Borgogna. Perché non s'abbiano dubbi sul genere (ma tutto è lasciato alla fantasia) la versione italiana s'intitolerà ▶ *La torre del piacere*. Culmine della parabola godereccia sarà il film tedesco del 1968 *Turm der verboten Liebe* ('La torre dell'amore proibito') di Franz Antel (1913-2007), regista che in più occasioni s'è speso per film erotici, subito offerto al pubblico italiano come ▶ *Le dolcezze del peccato*.

L'elemento 'sanguinario' che aveva solleticato le fantasie ottocentesche lascia pian piano il passo all'esibizione della nudità, vero luogo del proibito in quegli anni, e trascura man mano le inquietudini omicide che forse meno attraggono il grande pubblico del Dopoguerra. Tant'è che la tor-



A sinistra in alto un fotogramma dal cartone animato *Anatole à la Tour de Nesle* (1947). A fianco e sotto la locandine francese e italiana del film di Émile Couzinet (1951)



In alto e qui sopra le locandine francese e italiana della *Tour de Nesle* (1955) di Abel Gance, con Silvana Pampanini. A fianco le locandine tedesca e italiana con una scena dell'adattamento di Franz Antel (1968).

re rimane un luogo del tutto pretestuoso, nessuno più viene gettato nella Senna, chiuso o meno che fosse in un sacco, e le «nevi» emotive delle virago *d'antan* non suscitano più rimpianti: ora l'immaginario femminile, procace e disponibile, diventa rincuorante causa di perdizione alle sempre meno controllate debolezze maschili.

Fine ingloriosa per la torre che solleticò la fantasia dei compilatori di canzonieri duecenteschi, ansiosi di nobilitare il loro più prolifico cantastorie. Ma la torre offerta a Blondel qualcosa di evocativo doveva averlo se, dopo aver dato nobiltà a vecchie canzoni, s'è rivelata presto *location* foriera di scandali, per trasformarsi in seguito in quelle lascivie ruspanti che sono tutto il contrario dell'intellettualismo fisico dei versi attribuiti al troviero.

Il ritorno del cantastorie



Due incisioni tratte da disegni di Clément Pierre Marillier (1740-1808) che accompagnano un'edizione postuma dei due racconti, *Ricdin Ricdon* e *La robe de sincérité*, che Marie-Jeanne L'Héritier attribuisce a Riccardo Cuor di Leone e che inserisce nella sua *Tour tenebreuse* (Paris 1705), prima parte di un racconto che non vide mai la seconda. *La Tour* fu ripubblicata ad Amsterdam nel 1706 e di

nuovo nel 1708. Nel 1787 vide un'ulteriore ristampa come vol. XII di una collana di quaranta tomi intitolata *Le cabinet des fées, ou Collection choisie des contes des fées* (Amsterdam 1785-1789). In questa occasione il racconto fu decorato con le immagini qui riprodotte. Un'anastatica del *Cabinet* (dove *La tour tenebreuse* è nel vol. 7, ma senza incisioni) apparve a cura di Slatkine Reprints (Genève 1978).

Favole per bambini

Provo a fare ordine. Intanto – oramai è chiaro – Blondel non è mai esistito. Intorno all'anno 1200 un paio di *chansons* hanno evocato questo nome (come altre quello del Castellano) per designare un generico cantastorie innamorato: qualcosa tipo 'il Biondo' (si sa, i caratteri recessivi, poiché rari, sono oggetto di desiderio). Verso la metà del Duecento un sirventese di propaganda, probabilmente un *contrafactum* su una *rotrouenge* popolare, scritto per la liberazione del re d'Inghilterra – mi riferisco a *Ja nuns hons pris* – fa immaginare a un cronista più fantasioso di altri (l'Anonimo remense) che la liberazione di Riccardo Cuor di Leone si debba proprio a quella canzone: Riccardo deve esser stato riconosciuto e salvato cantando quei versi dalla finestra della sua prigione. Quel canto – sembra immaginare il nostro cronista – fu probabilmente ascoltato da un fido compagno del re, un cantastorie, uno dei tanti, con un nome come tanti: Blondel.

Dalla seconda metà del secolo, l'uso di raccogliere liriche per autore – sono anni in cui l'individualità creativa comincia a essere un valore – induce occasionalmente a dare paternità a molte *chansons* anonime, alcune composte anche un secolo prima. I nomi, di fantasia, in alcuni casi ricorrono in *récits* e *romans*. Ecco a chi assegnare le troppe *chansons* senza paternità: Blondel e il Castellano accumulano presto il più alto numero di titoli in catalogo.

La seconda generazione di compilatori di canzonieri, all'inizio del Trecento, sembra volerli legittimare. Non è uso per i trovieri godere di una *vida* come per i trovatori, ma almeno il nome del poeta dev'essere garanzia di prestigio. Non si tarda perciò ad assegnare a Blondel (e al Castellano) un casato coerente al ruolo. Cosa c'è di più seducente di nomi che evocano feudi e torri famose, emblema antico di amori extraconiugali? Se il Castellano si appropria della torre più importante di Francia, Blondel sceglie quella più nota di Parigi (quest'ultima così in vista che poi diventerà famigerata).

Poi l'oblio. La Peste Nera (1348) spegne la voglia di ricordare i cantori antichi, quelli delle Crociate, e le loro storie di amori improbabili e infelici. Rimangono i miti dei grandi eroi ma per i gregari non c'è salvezza. Re Riccardo e le sue vicende continuano a sopravvivere, i suoi cantastorie no.

FAUCHET, ALLA FINE del Cinquecento, ripescando faticosamente fra le carte antiche, riconoscerà nella frammentazione della *fiction* di Blondel due protagonisti distinti: da un lato il menestrello di re Riccardo che trova il suo re cantando, come racconta una cronaca tarda (*v. supra* p. 61, § VII del suo *Recueil*); dall'altro l'autore di antiche *chansons* (§ XVIII), ovvero l'aristocratico Blondel de Nesle (chiamato «Blondiaux», secondo una variante diffusa). Il testo riportato alla luce sposta da Riccardo al suo cantore l'iniziativa di cantare (tributo alla professionalità), ma Fauchet si guarda bene dal confondere il menestrello con il nobile cantastorie (*v. ►* le ultime



La pagina in cui comincia la sezione dedicata a Blondel del canzoniere ^oN (©F-Pn, Fr. 845, f. 40).

BLONDIAUX DE NESLE · [§] XVIII

Blondel («Blondiaux») de Nesle fu eccellente poeta, come rivelano una dozzina di liriche piene di buon gusto che gli si attribuiscono; si veda questo [esempio] preso dalla iii chanson:

Se loyautéz valoit mielx que trahir [... etc. dall'ultima strofa di Bien doit chanter (= 7)]

[Blondel] confessa nella vi:

J'aim par costume et par us [... etc., incipit (= 17)]

Ma l'VIII mostra come alla fine abbia ottenuto l'amore della sua dama, dicendo:

Car la belle que long temps ay aimee [... etc., dalla prima strofa di Chater m'estuet (= 8)]

Si nomina «Blondiaux» nella ix chanson, e nella seguente strofa della x mi sembra assai efficace:

Se savoyent mon torment [... etc., incipit (= 34)]

Gli amori di Blondel sono, come dicevo, di grande coinvolgimento [«remarquées pour bien grandes»] secondo Eustace le Peintre, il quale, credo, si riferisca a questo [poeta], invece che al menestrello che ha ritrovato la prigione dov'era detenuto Riccardo re d'Inghilterra (di cui ho parlato precedentemente).

Dal § XVIII di Fauchet (*Recueil*, 1581, p. 130-131; e 1610, c. 568r) è possibile arguire che il codice da cui lo studioso trasse le chansons di Blondel era il canzoniere N (nell'immagine). Infatti solo i codd. K N e X (v. p. 242), annoverano come 'terza' la chanson di Blondel *Bien doit chanter* e, sebbene Fauchet non riconosca alcune chansons, è solo N che prevede fra *Chanter m'estuet* e *Se savoyent* una chanson (*Li plus se plaint*) che abbia al suo interno il nome di 'Blondel'.

righe del § XVIII): l'accortezza sarà del tutto inutile, perché il rilancio di Blondel confonde fin da subito l'episodio fantastico con il *corpus* poetico.

Già lo storico André Favyn, nella sua ► *Historie de Navarre* – pubblicata due anni dopo la ristampa postuma del *Recueil* del 1610 – cita l'episodio della liberazione di Riccardo con le parole di Fauchet, ma chiama il menestrello «Blondiaux de Nesle» (pp. 888-889), sovrapponendo i personaggi che Fauchet aveva tenuto distinti. Sebbene poi, nel suo *Théâtre d'honneur et de chevalerie* (1620), Favyn corregga il tiro usando il solo nome di «Blondel» (p. 1006), la traduzione inglese del *Théâtre*, pubblicata di lì a tre anni, opererà di nuovo per «Blondel de Nesle» (II, p. 49).

Ma l'opera di Fauchet, e ancor più quella di Favyn, rimangono pubblicazioni erudite. Per rileggere la storia di Blondel

Frontespizio delle quasi 1400 pagine dell'*Histoire de Navarre* di André Favyn (Paris: chez Laurent Sonnius, 1612). Dal 1589 fino alla Rivoluzione Francese il regno di Navarra, oggi provincia spagnola, apparteneva alla Corona di Francia.



bisognerà aspettare il 1705 quando Marie-Jeanne L'Héritier, forse la più arguta ed apprezzata scrittrice del suo tempo (la concorrenza femminile era ancora contenuta), pubblicherà un racconto d'inatteso successo, *La tour tenebreuse et les jours lumineux*. Il libro raccoglie due lunghe favole – *Ricdin Ricdon* e *La robe de sincérité* – che, come si finge, re Riccardo racconta per intrattenere Blondel negli ultimi giorni della prigionia austriaca.

L'Héritier, nipote di Charles Perrault, è oggi ricordata con lo zio fra gli inventori della favola moderna – non un genere minore, ma l'indirizzo prevalente della letteratura d'intrattenimento del momento – il cui dato alla moda è proprio il ritorno all'epoca feudale. Tanta fortuna per storie antiche, benché fantastiche, dev'essere spiegata, dal momento che manca un secolo al grande *revival* medievale ottocentesco.

IL CONTESTO IN CUI si promuovono le nuove storie di dame, orchi e cavalieri (il cui esordio si data al 1690) è a volte interpretato come onda lunga del 'preziosismo' seicentesco. Il termine, filtrato dalla sua più celebre rilettura, ► *Le preziose ridicole* (1659) di Molière, è fuorviante.

A partire dagli studi di René Bray (1948) lo si usa per identificare la maniera erudita e leziosa del Barocco (non solo letterario). Il giudizio riduttivo implicito è strettamente legato al gusto dei salotti femminili. Poiché però Molière si prende gioco di mode diffuse nei decenni precedenti e la letteratura femminile sopravvive anche nella seconda metà del secolo, c'è chi preferisce parlare di 'primo' e 'secondo preziosismo', adottando Molière come spartiacque.

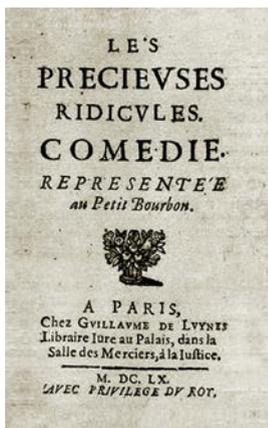
Ora, è vero che la Parigi seicentesca vantava prestigiosi salotti animati da donne scrittrici, come furono Catherine de Rambouillet (1588-1655) o Madeleine de Scudéry (1607-1701), ma Molière non se la prende con questi ambienti, semmai con le smanie dell'aristocrazia di provincia che vuole integrarsi nella società parigina, cinica ed esteriore. È lo stesso tema del *Borghese gentiluomo* (1670), lì affrontato con ben altra ferocia, dove si ride degli arrivismi del 'nuovo ricco' e insieme si condannano le falsità dell'ambiente di corte. Nelle *Preziose* Molière sfrutta in più la misoginia del pubblico attribuendo alle protagoniste femminili le ingenuità di provincia. Tuttavia col termine «preziose» non riconosce una corrente del gusto ma gioca con il titolo di un romanzo in quattro tomi apparso in quegli anni: ► *La Prétieuse, ou Le mystère des ruelles* dell'abate Michel de Pure. L'uso dell'aggettivo 'prezioso' sparirà di lì a poco, mentre le conversazioni erudite a forte presenza femminile, in cui nasce la passione per la letteratura cavalleresca, continueranno quale fenomeno sociale e culturale.

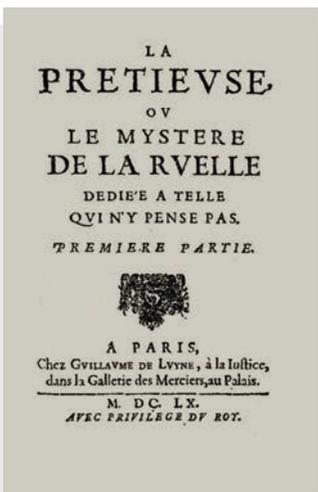
Un passo indietro. La nascita dei salotti al femminile è legata, fin dal primo Seicento, alla condizione peculiare dell'ambiente nobiliare vicino alla Corona francese. La spontanea aggregazione di un'aristocrazia sfaccendata e autoreferenziale, dove tuttavia i sessi rimangono separati, stimola intrattenimenti 'di genere' finalizzati allo svago: se gli uomini vanno a caccia, alle donne si lascia la conversazione. Alcuni di questi consessi femminili, come il salotto erudito della Rambouillet, nel costante tentativo di distinguersi, incrementeranno significativamente le proposte culturali.

L'interesse per la materia cavalleresca ha però ragioni politiche. L'accentramento del potere di Richelieu, se da un lato promuove l'*otium* aristo-

Presagi di ritorno al Medioevo

Frontespizio della prima edizione delle *Précieuses ridicules* di Molière (Paris: Guillaume de Luyne, 1660). La vicenda: figlia e nipote di un onesto borghese arrivato a Parigi rifiutano la mano di due gentiluomini perché poco alla moda. Le fanciulle preferiscono rispettivamente un marchese ed un visconte dai gusti affatto originali ed affettati che scopriranno essere i servi ripuliti dei pretendenti respinti, mandati allo scopo di burlarsi delle due donne.





Preziose in camera da letto

La Prétieuse, ou Les mystère des ruelles dell'abate Michel de Pure (1620-1630) fu pubblicato la prima volta in quattro volumi fra il 1656 e il 1658 sotto lo pseudonimo di Gélasire. Il soggetto sembra prendere spunto dalla commedia *Le cercle des femmes, ou Le secret du lit nuptial* (1656) di Samuel Chappuzeau (1625-1701), ma è la prima volta che il termine 'preziosa', soprannome della dama protagonista, identifica un comportamento. L'aggettivo sarebbe stato presto dimenticato se Molière non l'avesse ripreso nelle *Preziose ridicole* (1659, ed. 1660) con un'implicita condanna alla penna dell'abate Pure. Ma i



contemporanei giudicheranno sciocche le protagoniste di Molière non perché 'preziose' ma perché aspiranti tali, e per brevissimo tempo l'aggettivo diventerà sinonimo di 'donna colta e raffinata'. *La Prétieuse* di Pure, complice involontario Molière, sarà ristampato in due volumi nel 1660, e il contemporaneo Antoine Baudeau de Somaize sfrutterà il momento dedicando alle 'preziose' ripetute pubblicazioni: due commedie, una in prosa (*Les véritable prétieuse*, 1660) e una in versi (*Le procès des précieuses*, 1660), tre edizioni del ► *Grand dictionnaire des préteuses* (I: 1660, II: 1660 e, in 2 voll., 1661; una ristampa moderna compare nel 1856 e un'anastatica nel 1973), nonché un adattamento in versi (1660) della pièce di Molière per la quale subirà una causa di plagio. Poi più nulla.

Antiporta dell'ed. 1661 del *Grand dictionnaire des préteuses*. Fra Montaigne e Ronsard il motto «No aura tan rudos que el arte no los mejores» di Alonso de Barros (1552-1604). Sul tavolo tre volumi: *Faramond* di La Calprenède (1670), il cui primo tomo era stato pubblicato quell'anno; *Clélie* della Scudéry (v. p. 278-279) e un volume dell'opera poetica di Vincent Voiture (1597-1648).

Lo stesso termine *ruelle* col significato di 'conversazione erudita' è probabilmente un'iperbole promossa da Pure. La parola, che significa 'viuzza', indicava lo spazio attorno al letto, e poiché la Preziosa tratta argomenti amorosi adagiata sul suo letto con le amiche sedute attorno, nelle *ruelles* appunto, Pure lo ha trasformato nella sineddoche per il gossip erudito che Molière rimette in bocca all'impostore Mascarille, con tutto l'eccesso del caso:

e nei *privés* alla moda [«belles ruelles»] di Parigi potrete leggere duecento canzoni, altrettanti sonetti, quattrocento epigrammi e più di mille madrigali, senza contare gli enigmi e i ritratti, tutti composti da me.



Non v'è dubbio che fin dall'inizio del Seicento riunioni 'al femminile' fossero diventate luogo tipico della bella conversazione ma, a parte i *Mystères* alla Pure, certo non si praticavano con la padrona di casa a letto. Eppure il mito della *ruelle galante* – com'è stato per la *cour d'amor* – sopravvive ancor oggi nella critica letteraria, a volte associato al particolare d'una ► stampa del 1636 di Abraham Bosse (1604-1676), figura chiave dell'incisoria barocca francese, che tuttavia altro non voleva fare che ritrarre il quotidiano di una visita delle amiche alla puerpera (i versi in calce esordiscono con: «Le travail de l'infant est un mal si nuisible...»).

cratico, dall'altro erode i privilegi acquisiti dell'antica nobiltà. Le rivendicazioni identitarie delle famiglie più in vista, finalizzate a contrastare l'assolutismo del re, cominciano a coltivare la riaffermazione degli ideali cavallereschi di antica tradizione, la cui origine risaliva ai tempi delle crociate. Le monumentali genealogie di Favyn sono la memoria che dà ragione ai diritti del sangue. Nell'ambito delle famiglie di più antico lignaggio, la riscoperta dell'epica medievale, prima che una curiosità, è una necessità per opporsi all'assolutismo. Non è un caso che la *maison* Rambouillet a metà del secolo si rivelerà rifugio di frondisti contrari allo strapotere monarchico.

La lettura d'intrattenimento, fulcro di questi salotti, non ha ancora modo di confrontarsi direttamente con le fonti medievali. Nei suoi giochi letterari segue il modello accademico-rinascimentale d'ambientazione greco-romana ma, forse orecchiando le antiche storie, reinventa da par suo l'amor cortese. Si producono canzoni e madrigali che ragionano d'affetti, si compilano romanzi sentimentali con meccanismi che sembrano far rinascere i poemi duecenteschi. La riproposizione dell'ideale della *fin'amor* si esprime insomma prima nella scelta di soggetti sentimentali e ricercati – ► *Clélie* (1660) di M^{me} de Scudéry con la sua *Carta del Tenero* (v. alle pagine seguenti) sembra ridar vita alle *cours d'amour* – poi, dalla fine del secolo, si promuoveranno le ambientazioni feudali con tanto di dame e cavalieri.

Indicare con 'preziosismo' la complessità di un fenomeno che da un lato alimenta la letteratura d'intrattenimento, ma insieme afferma un'identità nobiliare che diventa emancipazione femminile, vuol dire sottostimare il ruolo culturale dello svago come ricerca di nuovi stili, forme, contenuti, e insieme far sponda alla critica sessista.

Antichi e moderni

A FINE SEICENTO, i *contes* intenzionalmente cavallereschi, ripuliti dalle prolissità sperimentali dei romanzi sentimentali, verranno detti 'fiabe' trasformando il gusto d'un'epoca in genere letterario. In effetti le fiabe, con tutto il portato di un passato medievale da reinventare, sono la vera novità che si contrappone al modello erudito legato agli autori classici. La *querelle* fra Antichi e Moderni che investe l'Accademia di Francia fra Sei e Settecento, e che si focalizza attorno a due personalità di spicco come Nicolas Boileau (1636-1711) e Charles Perrault (1628-1703) – tragedia antica vs favola moderna – è in realtà il tentativo fallito della letteratura accademica di contenere lo straordinario successo della narrativa popolare, accusandola di diletantismo.

La svolta introdotta dall'Héritier con la ► *Tour tenebreuse*, in cui per la prima volta il legame con le fonti antiche è dichiarato, è un modo di nobilitare il racconto fantastico nei termini che avrebbe potuto apprezzare lo stesso Boileau: non capriccio, ma imitazione dei modelli antichi (ai classici è qui preferito il Medioevo).

E tuttavia l'operazione dell'Héritier è ambivalente, perché se il suo *conte* mostra di aver avuto accesso a fonti fino a quel momento trascurate o forse note a pochissimi, in realtà la documentazione dichiarata, come lo fu per Nostredame, si scopre in gran parte fittizia. Il titolo stesso spaccia il libro per una sorta di restituzione in francese degli scritti del re d'Inghilterra:



La carta del Tenero

Madeleine de Scudéry non scrisse mai romanzi di meno di quattro volumi, i suoi due più famosi *Artamène, ou Le grand Cyrus* (1649-1653) e *Clélie, histoire romaine* (1653-1660) ne contano rispettivamente 10 e 12. Furono subito tradotti in italiano da Maiolino Bisaccioni (1582-1663), storico, novelliere e autore di libretti d'opera (è sua la raccolta delle *Cento novelle amoroze dei signori accademici Incogniti*, Venezia 1651); *Dell'Artamene* apparve in 10 volumi una prima volta a Venezia fra il 1651 e il 1663, per poi essere interamente ristampato nel 1740; invece la traduzione della *Clelia* s'interruppe dopo il quarto volume (Venezia 1655-1656). Più che interminabili racconti, quelli della Scudéry sono percorsi sentimentali da inseguire come oggi si fa con i serial televisivi. *Clélie* è l'emblema del romanzo sentimentale seicentesco ma insieme appare una riproposta in chiave moderna dei romans cortesi. Dopo p. 399 del primo tomo, accoglie la celebre *Carta del Tenero* («Carte du Tendre») dove lo sbandamento sentimentale traccia una planimetria dei sentimenti. Tenta una descrizione (l'immagine è qui sopra):



CLELIE, HISTOIRE ROMAINE.

DE DIEE
A MADEMOISELLE
DE LONGUEVILLE.
PAR M^{DE} DE SCUDERY,
Gouverneur de Noire Dame
de la Garde.
PREMIERE PARTIE.
MDC. LIX.
A PARIS,
Chez ANTOINETTE COUVART, au Palais, en la
Galerie des Muses, la Palme.
AVEC PRIVILEGE DE ROY.



LA CLELIA HISTORIA ROMANA.

La perla del Francese.
IL C. MAIOLINO BISACCIONI.
All' Illustrissima Signora D.
BRADAMANTE SCOTTI
Contessa San Benfaccio.
D. D.
Con Licenze, e Privilegij.
IN VENETIA, MDCLV.
Presso Francesco Storti.



Madeleine de Scudéry in un disegno del 1835 (realizzato da Charles Abraham Chasselat, 1782-1843, e inciso da Louis-Félix Butavand, 1808-1853) forse ispirato al dipinto coevo anonimo che oggi si conserva alla Biblioteca Municipale di Le Havre. Dell'altro ritratto di Élisabeth Sophie Chéron (amica della d'Aulnoy, altra grande scrittrice di fiabe), oggi si conosce solo l'incisione di Jean Georges Wille (1739).

Nel Mare Pericoloso oltre il quale vi sono le Terre Sconosciute, sfociano in un unico estuario tre fiumi sui quali sono altrettante città, tutte chiamate Tenero. I due fiumi più piccoli sono Riconoscenza e Stima; quello principale è detto Inclinazione, qui s'affaccia più a monte anche la città di Nuova Amicizia. Da qui si può raggiungere il fiume Riconoscenza passando per i paesi di Compiacenza, Assiduità, Sensibilità, Obbedienza; ma il rischio è d'incappare nella strada per Indiscezione, Perfidia, Maldicenza, che porta al Mar d'Inimicizia su cui s'affaccia la rocca dell'Orgoglio. Per bagnarsi nelle acque di Stima invece bisogna passare per Versi Faceti, Biglietto Galante, Sincerità, Gran Cuore, Rispetto, Bontà. Anche

in questo caso il pericolo è di perdersi percorrendo la strada di Negligenza, Leggerezza, Oblìo, che conduce al Lago dell'Indifferenza.

Questa visione dell'amore d'una tenerezza scarsamente fisica, e dove il ruolo dell'amicizia, sembra persino più importante del sesso (forse identificato con il Mare Pericoloso), è stata ricondotta alla probabile omosessualità della Scudéry, che si faceva chiamare 'Sappho' ed esibiva avversione al matrimonio (v. Elizabeth Susan Wahl, *Invisible Relations*, Stanford 1999, p. 183 e segg.). Non stupisce che malgrado la spiritualità dell'approccio sentimentale, un censore dei costumi e delle mode letterarie come Nicolas Boileau giudicasse i salotti e i romanzi della Scudéry luogo di perdizione. Nella X satira (1694) metterà in guardia un giovane marito dai pericoli che il bel mondo riserverà alla moglie (vv. 177-186). Non hai timore – chiede al neosposo:

Que toujours insensible aux discours enchanteurs
D'un idolâtre amas de jeunes séducteurs,
Sa sagesse jamais ne deviendra folie?
D'abord tu la verras, ainsi que dans Clélie,
Recevant ses amants sous le doux nom d'amis,
s'en tenir avec eux aux petits soins permis:
Puis, bientôt en grande eau sur le fleuve du Tendre,
Naviguer à souhait, tout dire, et tout entendre.
Et ne présume pas que Vénus, ou Satan
Souffre qu'elle en demeure aux termes du roman.

Che ancora insensibile ai discorsi seducenti
di un consesso pagano di provocanti giovani
la sua saggezza non possa diventar follia?
Dapprima la vedrai, come in *Clélie*,
accogliere i suoi amanti col dolce nome d'amico,
intrattenersi con loro nelle piccole cure concesse;
poi presto nella grand'acqua del fiume di Tenero
navigare a piacere, dire tutto e tutti intendere.
E non credere che Venere o Satana
s'accontentino comportarsi come in un romanzo.

La *Carta del tenero* è evocata nella canzone *Les Ricochet* che Georges Brassens ha inserito in *Trompe-la-morte*, il suo quattordicesimo e ultimo album, pubblicato nel 1976.

LA TORRE TENEBROSA E I GIORNI LUMINOSI
 Racconti inglesi accompagnati da storielle
 e ricavati da un'antica cronaca composta
 da Riccardo, detto Cuor di Leone, re
 d'Inghilterra, con la narrazione di diverse
 avventure dello stesso re.

Nella dedica alla duchessa di Nemours, ovvero Marie d'Orléans Longueville (1625-1707), 'femminista' anzitempo e protettrice dell'Héritier, si omaggia l'anziana amica con il libro «che una delle vostre ammiratrici ha tradotto per voi in lingua francese». Nella *Préface* si dichiara inoltre che il manoscritto di Riccardo, messele a disposizione da un «sçavant homme», s'intitolava:

Chronique et fabliaux de la composition
 de Richard, roy d'Angleterre, receuillis
 tout de nouvel et conjoints ensemblement
 par le labour de Jehan de Sorels, l'an 1308.

Ovviamente Jehan de Sorel, copista del lavoro di re Riccardo, è del tutto irrintracciabile e con lui il suo manoscritto. Ma per chi, avendo letto Nostredame, sapeva il re d'Inghilterra sommo letterato, la finzione appare credibile. L'Héritier gli affianca anche altre generiche testimonianze:

- Historiens François, anglois, normands et provençaux ...
- la grande Chronique d'Angleterre, celle de Provence ...
- un manuscrit fort ancien d'un auteur anonyme qui se trouve très conforme dans les faits qu'il rapporte du roy Richard ...

Nonché saggi a stampa antichi e recenti:

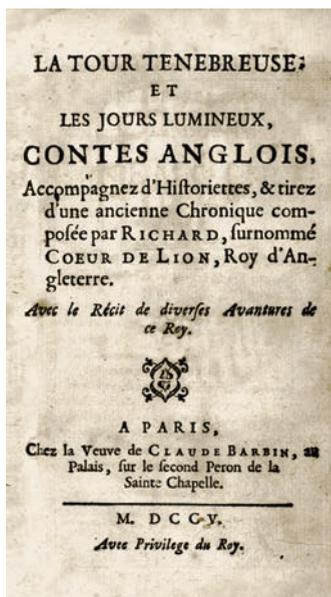
- Fauchet, qui ha écrit si doctement des antiquitez françoises ...
- l'Histoire de Philippe Auguste [di Nicolas Baudot de Juilly, 1702]

Ricordando Fauchet – di fatto l'unica fonte sull'aneddoto della prigionia di Riccardo – L'Héritier dichiara che lo studioso

confonde Blondel de Nesle, che fu distinto gentiluomo, con un altro Blondel, che non fu che un musicista.

L'obiezione è un capolavoro, perché Fauchet è l'unico che non li confonde affatto, ma dal momento che nella *Tour tenebreuse* si dichiara che è il «gentiluomo» di Nesle a salvare Riccardo, allora si accusa Fauchet di essersi sbagliato, per aver ricondotto l'episodio austriaco a un ignoto menestrello (casualmente omonimo).

L'Héritier deve comunque essere entrata in contatto, seppur non direttamente, con altre testimonianze. I due lunghi racconti inseriti nel volume sono la prima attestazione a stampa di due favole che diventeranno celeberrime. La prima, *Ricdin Ricdon*, è la storia resa famosa dai fratelli Grimm come *Rumpelstilzchen* (1812), in Italia tradotto con *Tremotino*. Mentre la seconda, *La robe de sincérité*, è una variante dei *Vestiti nuovi dell'imperatore*, la favola resa famosa da Andersen (1837) dove «il re è nudo». Dal momento che nessuna delle due storie era nota all'epoca, seppur di entrambe



A sinistra, frontespizio della prima edizione della *Tour tenebreuse et les jours lumineux*, pubblicata anonima a Parigi (1705) per i tipi di Claude Barbin, lo stesso editore di Charles Perrault. L'antiporta qui sopra di Antoine Clouzier raffigura Riccardo Cuor di Leone in prigionie.

si hanno testimonianze a partire dal XIII secolo e prima ancora nella tradizione indiana, è evidente che L'Héritier ebbe fra le mani racconti antichi di cui nulla ci dice, e che non si riesce a rintracciare con certezza.

Del resto anche le sue informazioni sui cantastorie medievali sono frutto di ricerche di cui erano a conoscenza pochissimi eruditi. La polemica fra Galaup jr e Haitze di quegli anni (v. p. 92) sembrava limitata ai due studiosi. Ma nel 1703 L'Héritier si era inserita nel dibattito scrivendo di *cours d'amour* negli unici tre numeri di uno dei primi periodici femminili di cui fu la sola redattrice. Il titolo del giornale recitava:

L'Erudition enjouée, ou Nouvelles savantes, satiriques et galantes, écrites à une dame française qui est à Madrid

Non è improbabile che Pierre de Galaup, fra i pochissimi a trattare di *cours d'amours*, fosse il «sçavant homme» sopra citato.

Il suono del Medioevo

SEMPRE NELLA Preface L'Héritier offre, a scopo esemplificativo, tre frammenti di *chansons* della fine del XII secolo. La prima sarebbe, a suo dire, quella composta da Blondel insieme a Riccardo, le altre due sono intonazione dei cinque versi di *Bien doit chanter* riportati da Fauchet nel § XVIII, e *Ja nuls hom pres* pubblicata da Galaup père nel 1624.

Domna vostra beutas, la *canço* che avrebbero scritto a quattro mani il re col menestrello, era inedita. Si tratta della terza strofa di *Lo belz douz tems me platz* di Blacatz (PC 97.6). Sulla base dell'edizione critica nel 1899 («Zeitschrift für romanische Philologie», p. 240) – oggi sappiamo che il testo (sempre senza musica) è tramandato da 8 codici – è possibile ricondurre la *cobla* della *Tour tenebreuse* al cod.*I (Fr. 854), dove il trovatore è chiamato «Blacatz» (con la 'n'), ragione sufficiente per confonderlo con Blondel, troviere altrimenti ignorato dal manoscritto provenzale.

Il canzoniere I era quello famoso posseduto da Nostredame e all'epoca nelle mani di Pierre de Galaup. È probabile che L'Héritier non ne conoscesse altri e, dato che *Lo belz douz* è la sola

canço di Blacatz, si capisce perché L'Héritier l'abbia usata per salvare il re d'Inghilterra. Per la verità il cod. I trascrive di seguito anche tre *canços* del figlio Blacasset, la cui ultima è di nuovo *Lo belz douz* in una lezione di poco diversa. L'Héritier, o chi gliel'ha trascritta, adotta quest'ultima versione forse perché più leggibile della precedente (qui a fianco).

Il dato sconcertante è che quando L'Héritier narra l'incontro fra Blondel e

Riccardo, e inserisce nel racconto quella che dovrebbe essere la traduzione francese di *Domna vostra*, non solo altera il numero dei versi (da 12 a 9), ma travisa persino il contenuto del testo. Questa la prima metà:

Domna vostra beutas
Elas bellas faissos
Els bels oil amoros
Els gens cors ben taillats
Don sieu empresenats
De vostra amor que mi lia
Si bel trop affansia
Ja de vos non partrai
Que major honor ai
Sol em votre deman
Que sautra des beisan
Tot can de vos volria

Donna, la vostra bellezza
e le belle forme
e i begli occhi amorosi
e il corpo ben proporzionato
per cui sono impressionato
dal vostro amore che mi lega,
tanta beltà troppo mi seduce.
Giammai da voi mi separerò
perché ho immenso onore
in un sol vostro cenno
anche se altro mi serve
e vorrei da voi ogni cosa.

Corise a beau m'être sévère,
Je resterai toujours dans son charmant lien.
Elle est pour mon amour indifférente et fière,
Mais du moins elle n'aime rien.

[Anche se] Corise continua a essermi fredda
le resterò sempre dolcemente legato.
Al mio amore lei rimane indifferente e fiera
ma, del resto, non è capace di amare.

E a seguire la porzione cantata da Riccardo:

Puisque de mes rivaux elle fuit l'entretien,
J'aime mieux en souffrir des rigueurs éternelles,
Que de soupirer pour ces belles
Qui flattent de leur tendre choix
Cinq ou six amants à la fois.

Poiché si concesse ai miei rivali
preferisco soffrire rigori eterni
che sospirare per simili bellezze
che lusingano a loro piacere
cinque o sei amanti insieme.

L'Héritier, oltre alla dedica in versi, inserisce nella *Tour tenebreuse* sette episodi poetici (v. la ► scheda qui sotto). Se il livello di rilettura è così 'creativo' è possibile supporre che anche i versi cantati da Blondel per la

L'Héritier | *La tour tenebreuse*

Il racconto, presentato come trascrizione di una cronaca autobiografica di Riccardo Cuor di Leone, inserisce al suo interno due favole (*Ricdin* e *La robe*) che sarebbero state trascritte dalla stessa cronaca, anch'esse invenzione del re d'Inghilterra.

Ho qui numerato i 7 interventi poetici (presunta traduzione francese di versi di Riccardo); con l'asterisco segno quelli con la musica di Chéron de Rochesources.

Riccardo Cuor di Leone, obbligato a tornare in patria dopo i successi in Palestina, scompare improvvisamente. Suo fratello Giovanni, dopo 16 mesi, ha smesso di cercarlo. Il nobile e saggio Blondel de Nesle, che tutto deve a Riccardo, ha continuato a cercarlo per tutta Europa.

A Linz, in Austria, un contadino del posto gli riferisce che in un'antica torre è prigioniero uno sconosciuto. Blondel, raggiunta la rocca impenetrabile, decide di cantare una canzone [1*] scritta anni addietro a quattro mani con Riccardo; dopo i primi versi il prigioniero risponde proseguendo la canzone: Blondel ha ritrovato il suo re.

Il guardiano della prigione ha una figlia che vuol imparare a cantare: il cavaliere si fa assumere come maestro di canto. Fattosi ben volere, è incaricato di portar da mangiare al prigioniero. Blondel e Riccardo, felici di essersi ritrovati, s'intrattengono con la scusa di far musica, in realtà progettano la liberazione.

Riccardo racconta: tornando a casa per mare una tempesta ha deviato la sua nave verso la Dalmazia; tradito da un domestico, è stato arrestato nei pressi di Vienna dal duca d'Austria, invidioso per i suoi successi in Terrasanta. Di lui nessuno avrebbe dovuto sapere più nulla.

Blondel gli dice dell'Inghilterra e cerca di giustificare il comportamento del principe Giovanni, certamente mal consigliato. Riccardo, una volta libero avrà modo di perdonarlo. Blondel descrive il dolore della madre [Eleonora] e della sorella, regina di Sicilia. Ricorda poi Alasie [Adele di Francia], che non volle sposarlo, e Berengaria di Navarra, la moglie non amata. Il cuore del re – come lo fu un tempo quello di

Blondel per Berthelide – è ancora tutto per la contessa di Fiandra, moglie tiepida di Baldovino di Hainaut. Forse un giorno... Riccardo chiede infine notizie del conte di Estandor [Stamford] di cui non si sa più nulla, quindi intrattiene Blondel con un racconto che ha scritto nei lunghi giorni della prigionia.

Ricdin Ricdon (parte I)

Passa da Linz la sorella dell'imperatore [Enrico VI] principessa Sophie [in realtà morta nel 1187] e, saputo delle abilità di Blondel, vuole sentirlo cantare [2*]. Blondel si esibisce; lei, entusiasta, lo prega di seguirlo a corte ma Blondel rifiuta. La principessa crede che Blondel sia innamorato della figlia del custode della torre. Blondel torna da Riccardo per sentire la fine della storia.

Ricdin Ricdon (parte II) · con canzone [3*]

Concluso il racconto il re recita alcuni versi [4] composti nei giorni della prigionia. Blondel per salvare Riccardo vorrebbe scrivere alla Regina Madre e ad amici inglesi, ma ha paura che la lettera possa essere intercettata, quindi decide di andare a Vienna, non fidandosi dei fabbri di Linz, per farsi fare copia delle chiavi della cella. Riferito il piano a Riccardo, prima di partire accetta di ascoltare un'altra storia scritta dal suo re.

La robe de sincérité · con 2 canzoni [5*-6*]

Riccardo conclude il racconto con altri versi [7] di sua composizione, e in quel mentre vengono introdotti nella cella due nuovi prigionieri. Qui il racconto s'interrompe.

principessa Sophie, *Si l'amour ne livrait* [2], siano un adattamento di *Se loyautéz valoit mielx* (la prima *chanson* che cita Fauchet) e i due episodi poetici di Riccardo [4 e 7] traggano spunto da *Ja nuns hons pris*. Le altre tre *chansons*, una inserita in *Ricdin Ricdon* [3] e due nella *Robe de sincérité* [5 e 6], sembrano stesure originali. L'Héritier aggiunge inoltre, in tavole ripiegate, anche la musica di cinque di queste canzoni (escluse cioè le due di Riccardo), annotando:

Le melodie («airs») di tutte le canzoni che si trovano nel volume non sono d'un professore di musica, ma del signor Cheron de Rochesources, che unisce al talento naturale che ha per la poesia quello di comporre musica elegante, degna dei migliori maestri di questa bell'arte.

Inesistenti le informazioni su tal Chéron di cui nemmeno si conosce il nome (e il casato sembra fittizio). A tal nome è attribuita anche la musica di *Amour, est-ce toi qui m'appelles?* pubblicata nel fascicolo di maggio del *Recueil d'airs sérieux et à boire* del 1704 – versi di Anne-Marie Barbier (1664-1745) amica della pittrice Élisabeth Sophie Chéron (parente? vera autrice della musica?). Un'altra aria era apparsa nel volume dell'anno 1700 della stessa collana (v. MONTROYA 2008).

Antiche canzoni
eppur nuovissime,
insomma le solite

LA PRIMA DELLE CINQUE *airs*, intitolata ► *Corise* – quella condivisa fra Blondel e Riccardo – è un buon esempio per ragionare sull'idea di 'stile antico' musicale che involontariamente comincia a prendere forma all'inizio del Settecento. Senz'essere un capolavoro, mostra una scrittura non diversa dalla musica da salotto di quegli anni. Se la modernità delle fiabe muove dalla ricerca di un linguaggio diretto e dalla predilezione di soggetti medievali, la musica al contrario vuol solo essere spontanea, non restituisce l'*alterità* che il Medioevo offre con la distanza delle epoche.

Corise

Co - ri - se, à beau m'è - tre sé - vè - re, je re - ste - rai tou - jours dans son char - mant li -
en. El - le est pour mon a - mour in - différen - te, et fiè - re, mais du moins el - le n'ai - me rien. Co -
rien. Puis - que de mes ri - vaux el - le fuit l'en - tre - tien, j'ai - me mieux en souf - frir des ri - gueurs é - ter - nel -
les que de sou - pi - rer pour ces bel - les qui flat - tent de leur ten - dre choix cinq ou six a - mants à la fois.

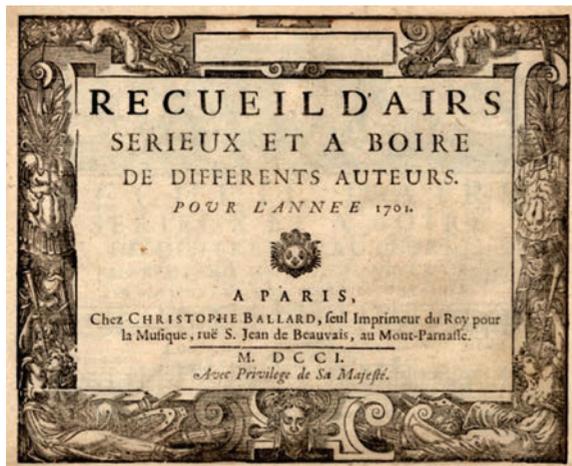
L'aria da salotto è un genere popolarissimo nell'aristocrazia parigina e associa la sua fortuna a pubblicazioni periodiche di musica a fascicoli promosse da Ballard, la famiglia di stampatori musicali che per sette generazioni, dalla morte di Attaignant (1552), godrà del privilegio reale esclusivo (rendendo pressoché inesistente la concorrenza). Col Settecento comincia la fase di declino di Ballard, ma per almeno una trentina d'anni ancora il grosso della sua produzione sfrutta la fortuna dei fascicoli di *airs* da camera. *Recueil d'airs sérieux et à boire* è la serie più popolare e distingue fra canzoni sentimentali («sérieux») e canzonette («à boire», letteralmente 'da bere'; il più comune 'd'osteria' non restituisce il clima galante). Le varie serie di «airs sérieux et à boire» prendono piede a metà Seicento e sono l'evoluzione delle «chanson pour danser et boire», anch'esse periodiche, che spopolavano al tempo di Richelieu.

Si tratta di canzoni di facile esecuzione, sillabiche, su basso continuo d'immediata realizzazione, prive di scarti armonici arditi, canzoni insomma destinate a un pubblico di appassionati dilettanti. Hanno uno stile molto riconoscibile se confrontato alla produzione colta (da Lully a Rameu), dove invece la raffinatezza armonica e l'uso del vocalizzo d'importazione italiana denotano il contesto 'professionale' – tuttavia l'opera non disdegnerà di pescare più che occasionalmente nel *côté* popolare delle *airs* da salotto, adattandole a forme strofiche e chiamandole non a caso *romances* (evidente riferimento al clima della *chanson* trobadorica).

Non c'è nulla di medievale nelle musiche pubblicate dall'Héritier se non la ricerca di semplicità che rimanda alla spontaneità del passato, ma una semplicità condizionata soprattutto dal pubblico cui si rivolge, non dalla volontà di ricreare un suono antico.

Benché la lirica cortese sia spesso ardita nei temi e complessa nelle forme, anche oggi continuiamo a cercare la semplicità nella musica medievale. L'immaginario diffuso riconduce a un *sound* genericamente prebarocco i timbri che giudica arcaici (ovvero non 'classici') e le emissioni vocali non impostate o cosiddette 'naturali'. Accanto a ciò predilige rapporti armonici di sottodominante, meglio se in minore, sensibile abbassata o eliminata del tutto, diatonismo o pentafonismo, e di seguito. Non importa se non c'è relazione con quello che oggi conosciamo

La sigla della popolare trasmissione televisiva *l'Almanacco del giorno dopo* (1976-94) veniva attribuita a Guillaume de Machaut (†1377) ma era stata composta nel 1977 (Riccardo Luciani, *Chanson balladée*) nello stile delle danze cinquecentesche. L'idea che fosse una musica medievale scaturiva forse più dalle immagini che l'accompagnavano: acqueforti seicentesche di Giuseppe Maria Mitelli (1634-1718) che riproducevano, mese per mese, mestieri medievali (a fianco il mese di *Gennaio*). Per lo spettatore comune quei disegni evocavano ambientazioni più antiche dell'epoca in cui furono realizzate.



Frontespizio per l'intero anno 1701 della *Recueil d'airs sérieux et à boire*, i cui fascicoli venivano stampati mensilmente. La raccolta fu pubblicata ininterrottamente dal 1695 al 1730. Le cinque *chansons* pubblicate nella prima edizione della *Tour tenebreuse* (1705), riapparvero con nuovi impianti nei *Recueil* del 1705 (fasc. ix). In alcune copie della *Tour* apparse ad Amsterdam nel 1706 (rist. 1708) sono inserite le pagine del *Recueil* ed è possibile che l'innesco sia dovuto al possessore del volume.





La Minerva delle muse

Marie-Jeanne L'Héritier de Villandon (1664-1734) in un'incisione di Étienne Jehandier Desrochers (1668-1741), specializzato in ritratti, e derivata da un dipinto di Robert Le Vrac de Tournières (1667-1752). La più ampia raccolta di Desrochers, messa insieme negli anni Trenta del Settecento, si conserva alla British Library; si tratta di oltre 300 immagini riunite in due volumi intitolati «Recueil de portraits des personnes qui se sont distingués...». L'incisione annota in calce:

Marie Jeanne L'Héritier, receve de l'Academie de Toulouse en 1696 et de celle de Padove en 1697, fille de M.r L'Héritier, historiographe du roy, née a Paris. | Gravé Paris par E. Desrochers rue du Foin pres la rue S.t Jaques
E più sotto:

C'est l'héritière des neuf sœurs | Par sa prose et ses vers elle charme les cœurs | Et Minerve avec soin grava dans sa mémoire | Tous les traits de la fable et tous ceux de l'histoire

Ecco l'erede delle nove sorelle: | con la sua prosa e i suoi versi ha sedotto i cuori, | e Minerva con cura ha inciso nella sua memoria | tutti i principi della favola e quelli della storia

I versi sottolineano le abilità di narratrice e di storica dell'Héritier, avvicinando l'arte delle

muse a Minerva, dea della saggezza. Minerva incontrò le muse in Elicona per poter vedere con i propri occhi la fonte dell'ispirazione poetica (Ovidio, *Metamorfosi*, v. 250 e segg.). Il soggetto fu ricorrente nella pittura seicentesca; vi si dedicarono per esempio Hans Rottenhammer (1564-1625), Joos de Momper il Giovane (1564-1635), Brueghel il Vecchio (1568-1625), Hendrick de Clerck (1570-1630), Jacques Stella (1596-1657), Jacob Jacobsz de Wet (1640-1697), e altri. Alcuni di questi dipinti, come quello qui riprodotto di ► Hendrick Van Balen (1575-1632, © collezione privata), raffigurano anche Pegaso in volo: fu il cavallo alato a fare sgorgare le fonti poetiche d'Elicona; da qui la presenza di 'hippo' nel nome delle due sorgenti, dette Aganippe e Ippocrene.



Der König in Thule, decorazione di Bernhard von Neher (1806-1886) realizzata nella sala Goethe del Castello di Weimar verso il 1840. L'omonima ballata che ha ispirato il disegno è cantata da Margherita nel *Faust* di Goethe e racconta di un re che prima di morire, non volendo lasciare in eredità la coppa d'oro che le aveva regalato la moglie, preferì gettarla in mare.



della musica medievale, basta che il risultato *non* appaia moderno. La sigla dell'► *Almanacco del giorno dopo*, o *A time for us* di Nino Rota per *Romeo e Giulietta*, 'fanno' Medioevo (anche se poi le figurine in maschera erano seicentesche e gli amanti veronesi di poco precedenti), perché quello è l'immaginario sonoro che associamo all'antico. Ma quest'idea popolare di 'musica medievale', e in genere di cosa sia il Medioevo, l'abbiamo ereditata dalla tradizione del primo Ottocento: tal è ► *Der König in Thule* di Schubert, o *Una volta c'era un re* di Rossini. Queste composizioni sono l'aggiornamento dei facili *airs sérieux* settecenteschi dove l'introduzione di elementi meno frequentati (come il modo minore e i rapporti di sottodominante) sono un tentativo di adeguarsi al genere, adottando soluzioni che apparissero diverse dai trattamenti armonici più diffusi.

La sensibile abbassata segue lo stesso principio di allontanamento dal prevedibile, ma è insieme mutuata dalla frequente mancanza di alterazioni che caratterizzavano i pochi esempi di musica antica nota, nonché dalla pratica gregoriana. Di fatto non sappiamo come venisse eseguita la sensibile nel Medioevo (anzi molta produzione arsnovistica sembra privilegiarne l'innalzamento), ma di fronte a un'alternativa possibile, la soluzione più insolita per l'orecchio moderno è quella accolta.

Quello stesso scorcio di secolo ha inoltre sonorizzato l'ignoto e il mistero in quanto luogo del passato – come la Gola del Lupo del ► *Freischütz* di Weber – relegando le paure di tutti i giorni (e le seduzioni erotiche) nei castelli di tempi che non sono più. La forza della natura, recuperata dall'onomatopea strumentale settecentesca s'è trasformata poco a poco – dalle *Stagioni* vivaldiane alle *Tempeste* beethoveniane – nella veemenza di un mondo non ancora civilizzato, nelle inquietudini originarie di un incoscio ignoto e pieno di timori. Quel suono potente, incontrollato, fisico e conturbante, quel suono tutto ottocentesco, s'è cristallizzato in un'immagine di Medioevo non più abbandonata.

Le due anime del suono medievale sono quindi da un lato la semplicità melodica e dall'altro la violenza delle passioni, malgrado la creatività duecentesca amasse l'artificio più che la spontaneità, e la passione, lasciate le cose del mondo, fosse in gran parte estranea all'arte.

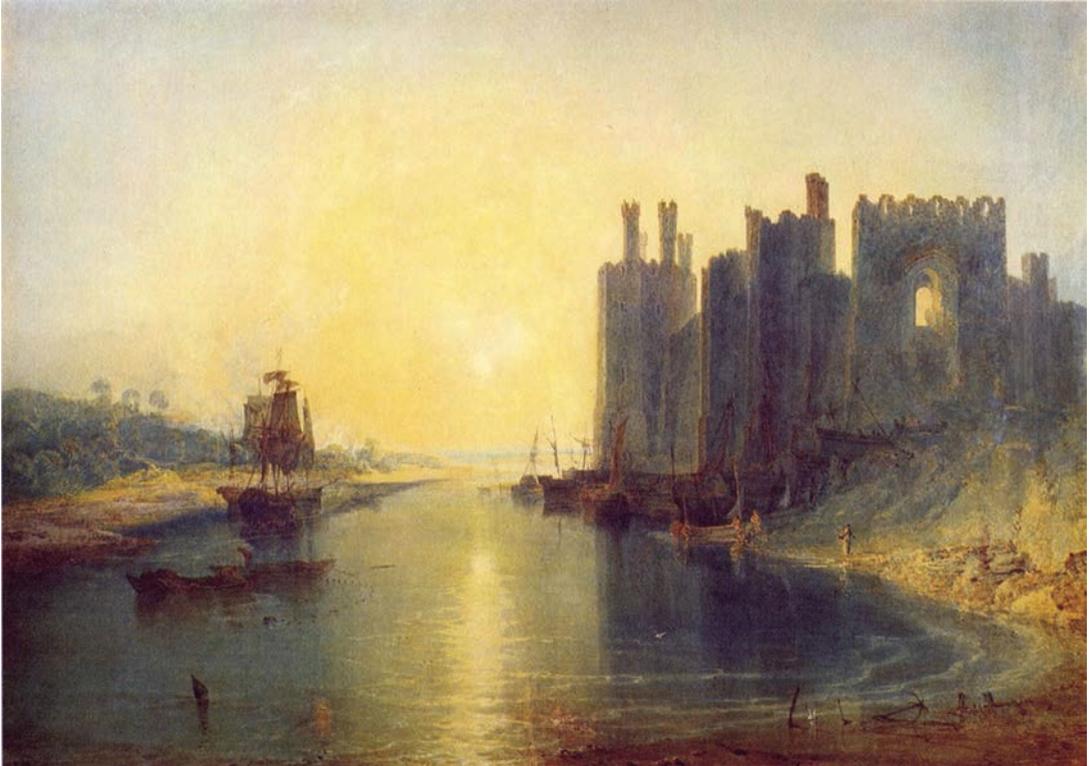
Le moderne esecuzioni della monodia profana, quindi anche le *chansons* di Blondel, offrono una strada privilegiata per capire come si sia passati dai teneri *airs* da salotto sei-settecenteschi alle attuali esecuzioni spesso tediose, senza ritmo e, in molti casi, poco interessate al piacere di raccontare i testi. Pur di prendere le distanze da quell'idea di Medioevo



La scena della Gola del Lupo (Weber, *Freischütz*, atto II, scena III) in un disegno di Edouard Riou (1833–1900), inciso da Charles Maurand (XIX sec.), preparato in occasione dell'allestimento in francese (traduzione di Henri Trianon e Eugène Gautier) del dicembre 1866 (Paris, Théâtre Lyrique).

ottocentesco, narrativo, intriso di inquietudini demoniache, di rumorose giostre multicolori, di seduzione erotica, si è preferito abdicare al piacere di far musica. E così, sempre più frequentemente, il professionismo degli *ensemble* di musica medievale, a parte apprezzabili eccezioni, rivendica una povertà musicale, a tratti punitiva, che è la riproposta, sotto nuova veste, dell'ideale antico settecentesco.

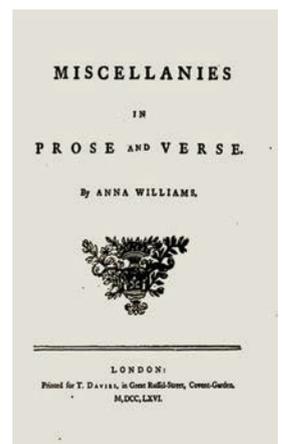
D'altra parte la più fisica tradizione ottocentesca sopravvive almeno sul fronte popolare. Tali sono le fanfare cavalleresche di *Ivanhoe* e, più di recente, i *soundtracks* del *Signore degli anelli* o di *Trono di spade* – che tanto devono alla musica *new age*, al *gothic metal*, e alla *world music*. È insomma l'aggiornamento mitico-arcaico di un ideale di Medioevo fantastico che, trafitto dall'aridità storiografica, prende strade velleitarie per non morire in scena... E noi, orfani di quel passato, attendiamo invano sul sagrato di Notre Dame.



ESTETICA DEL PITTORESCO

La fortuna dei *Canti di Ossian* di Macpherson (1762) si deve alla loro capacità di corrispondere alle aspettative dei suoi lettori. Non importava fossero medievali, ma che lo *sembrassero*. La poetica del ‘pittoresco’ formulata in Inghilterra nel secondo Settecento, piega il paesaggio naturale alle necessità dell’aspettativa. Deve *sembrare* naturale, ma purché imprecisioni e asimmetrie siano inserite ad arte secondo i canoni estetici dell’epoca.

In questo scorcio di Caernarfon (© collezione privata) – il castello gallese che William Turner (1775-1851) dipinse più volte negli anni Novanta – il soggetto si deve inserire nell’armonia del quadro, non è importante il castello in quanto tale, o il suo ruolo storico. Anche la particolarissima condizione della luce, che evidentemente interessa Turner in quanto ‘espressiva’, non deve aderire fedelmente al paesaggio ma, pur *sembrando* realistica, deve essere piegata alle possibilità drammatiche del disegno.



Anna Williams, *Miscellanies in prose and verse*, London 1766: il volume che rivelò a Percy l’esistenza di Blondel.

Storie inglesi

L'operazione squisitamente narrativa dell'Héritier avrà conseguenze. Ma all'inizio più su Riccardo che su Blondel. Nella sua ► *Histoire de la poésie françoise*, pubblicata un anno dopo la *Tour tenebreuse*, Joseph Mervesin (†1721) scriverà:

Riccardo Cuor di Leone li onorerà [i trovieri] della sua amicizia, come si può vedere negli scritti di questo re che M^{lle} l'Héritier ha riportato alla luce; ma dal momento che tali testi sono in provenzale o romanzo non sarà necessario parlarne. [p. 69]

L'*Historie*, quale unico lavoro sull'argomento (Fauchet risaliva a più di un secolo prima) contribuirà, con Nostredame, a radicare l'idea di Riccardo poeta. La morte dell'Héritier nel 1734, produrrà commossi necrologi («*Mercur de France*», marzo 1734, p. 539 e «*Journal des Sçavans*», dicembre 1734, pp. 2192-2206) che rilanceranno la fortuna della *Tour tenebreuse*. L'opinione entusiasta per il romanzo – ora non più la traduzione di un antico testo – si conserverà nell'imponente *Histoire littéraire des femmes françoises* (III, «Lettre XII»), 5 volumi compilati da Joseph de La Porte e pubblicati a Parigi fra il 1769 e il 1771.

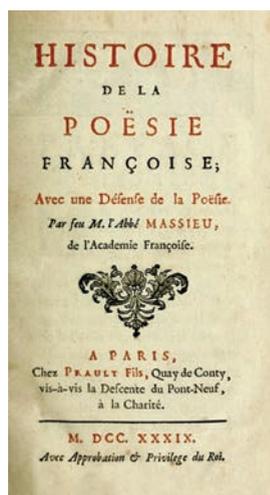
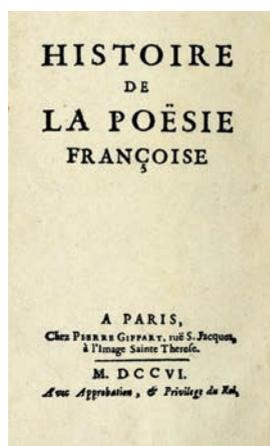
Parallelamente, nella nuova ► *Histoire de la poésie françoise* di Guillaume Massieu (Paris 1739, p. 133-165) Blondel, insieme al Castellano, è annoverato – con le parole di Fauchet – fra i grandi poeti del Medioevo francese (Mervesin lo aveva trascurato).

Sebbene anche la critica inglese – ne ho parlato (v. pp. 225-226) – avesse argomenti per credere Riccardo letterato, Oltremarica la cronaca del suo più fidato cantastorie non aveva ancora attecchito. Sarà un'altra traduzione del racconto di Fauchet, ancora una volta di una donna, ad accendere i riflettori su Blondel.

Anna Williams (1706-1783) fu scienziata e donna di lettere, ma viene ricordata per essere stata ospitata in casa di Samuel Johnson – l'autore del fondamentale *Dictionary of English language* (1755), in 4 volumi, che precedette di oltre un secolo l'*Oxford English Dictionary*. Malgrado la sua intelligenza brillante, Anna era affetta da una grave cataratta. Johnson, che la conobbe attraverso i suoi promettenti esperimenti sull'elettricità, nel 1748 la convinse a operarsi finanziando l'intervento. L'asportazione fallì e Anna divenne cieca del tutto. Johnson l'accoglie in casa sua e lei, abbandonata la ricerca scientifica, assorbì il clima umanistico del protettore. Benché avesse in progetto di scrivere un dizionario di termini filosofici, presto s'accorse di non averne le forze, diventando irritabile e scontrosa.

Nel 1766 Johnson mise insieme tutto quanto l'amica aveva dettato fino a quel momento e le regalò la pubblicazione del volumetto ► *Miscellanies in prose and verse* by Anna Williams, neanche 200 pagine, in cui erano raccolti versi poetici (pp. 1-110), la fiaba *The fountains* (p. 111-141) e l'adattamento inglese dell'*Isola disabitata* di Metastasio (pp. 142-184). Alle pp. 46-48,

Le due storie della poesia francese apparse, dopo quella di Fauchet (1581), nella prima metà del Settecento: Joseph Mervesin (Paris 1706) e Guillaume Massieu (Paris 1739).



senza alcuna spiegazione se non il nome dell'autore, compare la traduzione dell'episodio di Blondel raccontato da Fauchet.

La pubblicazione della Williams non divenne un *best seller*, ma arrivò fra le mani di un uomo che avrebbe cambiato la storia dell'Inghilterra e, fino a quel momento, non aveva mai sentito parlare di Fauchet né tantomeno di Blondel.

NEL 1765 SUSCITÒ GRANDE interesse e curiosità l'apparizione di una raccolta in tre volumi intitolata ► *Reliques of ancient English poetry*. Il testo – un florilegio di antiche *ballads* messo insieme da un cappellano con velleità di poeta – divenne in breve tempo pietra miliare della storia letteraria inglese; amatissimo da Coleridge e Wordsworth, fu nutrimento per il lessico dei primi romantici inglesi alla ricerca di arcaismi. Ma se i *Reliques* si rifacevano realmente a testi antichi, le poesie pubblicate – come un secolo dopo avrebbe fatto Viollet Le Duc con i castelli medievali – subirono adattamenti per sembrare al lettore settecentesco più vere di quanto non lo fossero già. Del resto quello stesso anno Macpherson aveva pubblicato i suoi *Canti di Ossian* spacciandoli per traduzioni di antichi testi. Il successo incontenibile dei *Reliques*, più che alla selezione poetica, lo si deve quindi all'abilità antiquaria e creativa del suo autore: Thomas Percy (1729-1811).

– Quello della ballata di Brahms!

Ricordo ancora con sgomento lo sguardo compiaciuto del mio studente che, forse per la prima volta, era riuscito a contribuire alla lezione con qualcosa che sapeva anche lui. Fui preso in contropiede e per un attimo temo sia stato palese il mio disorientamento. La verità è che non capivo se mi stesse prendendo in giro, se si fosse semplicemente sbagliato o se avesse precise informazioni sul rapporto fra Percy e Brahms. Quest'ultima ipotesi mi gettò nel panico, perché io neanche sotto tortura sarei riuscito a immaginare che razza di connessione vi fosse fra i due.

– Forse vuoi dire ai tuoi compagni a che cosa ti riferisci?

La spiegazione fu convincente. Tentai di proseguire la lezione, ma quanto raccontato continuava a ronzarmi in testa.

– E com'è che conosci questa storia? – mi ero tradito, ormai avevano capito tutti che ignoravo completamente l'episodio.

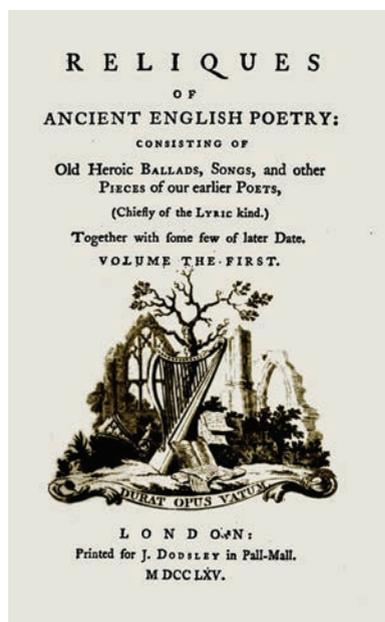
– Non scarico solo MP3, compro anche CD. E leggo i *booklets* – giuro, l'ha detto con la esse.

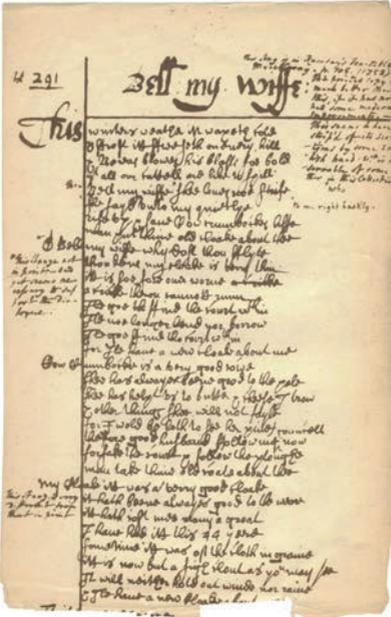
Mi stava accusando? Preferii non indagare, forse era solo l'esser caduto in fallo che mi rendeva sospettoso. Colmai le mie lacune la sera stessa ma da allora ogni volta che mi capita di abbozzare al pianoforte la prima *Ballata* di Brahms penso ai *Reliques* di Percy.

Dall'inizio. Nello Shropshire, la stessa contea dove era avvenuto il delitto cantato in *Bloody miller*, nasceva 45 anni dopo Thomas Percy, figlio di un ricco commerciante. La passione per la letteratura lo rendeva un buon partito e insieme lo predisponne alla carriera ecclesiastica. Da anglicano poté permettersi sia la tonaca che la moglie. Ma il suo acquisto più prezioso fu un volume di ballate, compilato un secolo prima, che si scoprirà contenere poesie di tradizione molto antica e alcuni *unica*.

Quello della ballata di Brahms!

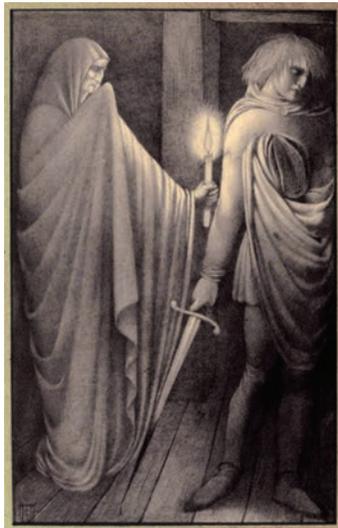
Frontespizio della prima edizione dei *Reliques of ancient English poetry* (1765) di Percy





Un pagina del cosiddetto 'Percy folio', oggi alla ©British Library, con le glosse di Percy. Il padre del *ballad revival* non permise a nessuno di consultarlo finché fu in vita.

Sotto l'incisione di Vernon Hill (1886-1972) che accompagna la ballata *Edward* pubblicata in *Ballads weird and wonderful* (London 1912).



Composto da oltre 500 carte di grosse dimensioni (come si dice 'in folio'), oggi è comunemente noto come il 'Percy folio'. Seppur in pessime condizioni fin dall'acquisto, fu ulteriormente danneggiato dal rilegatore e da Percy stesso che lo riempì d'annotazioni. Oggi si conserva fra le cose più preziose della British Library, segnato Add. 27879. Lo studio di quelle ballate e la volontà di pubblicarle condurranno Percy in soli dieci anni a produrre i tre volumi dei suoi *Reliques of ancient English poetry* (1765), significativamente incrementati nella ristampa del 1767 e nelle ulteriori due successive (1775 e 1794).

La *ballad* edita da Percy che maggiormente colpì gli entusiasti lettori dei *Reliques*, e che divenne celeberrima nell'Ottocento, fu *Edward Edward* (1765, I, p. 53-56). Otto strofe in cui si racconta di una madre che chiede al figlio perché abbia la spada sporca di sangue. Questi prima abbozza di aver ucciso un falco, poi un cavallo e infine ammette l'omicidio del padre. La madre a questo punto chiede al figlio che punizione sente di meritare; risposta: andare a morire in mare. Ma lascerai le tue proprietà in rovina! E che ne sarà di tua moglie? La replica è un capolavoro: le lascio l'intero mondo per mendicare. Infine,

estremo tentativo, l'ultima domanda: e a me, tua madre, che lasci? Risposta: La mia maledizione, per quello che mi hai chiesto di fare. Scopriamo così – colpo di scena – che è la madre il mandante dell'omicidio, atto tanto più efferato perché l'imposta complicità condurrà il figlio al suicidio. Una delle più belle ballate che mi sia capitato di leggere.

Peccato che sia in gran parte frutto della penna di Percy. Non solo la lingua è del tutto inventata, ma anche alcuni snodi della vicenda e soprattutto l'inaspettato finale sono moderni. La ballata originale da cui Percy trasse spunto sarà pubblicata più di un secolo dopo da Francis Child nei suoi *English and Scottish popular ballads* (1882-98, I, n. 13), mostrando come il figlio Davie ('Edward' evidentemente faceva più scozzese), avesse ammazzato il fratello, non il padre; non accusava la madre di averlo indotto all'omicidio, e dichiarava semplicemente di volersi togliere dal mondo per non opprimere più i suoi famigliari (moglie, figlio e madre). Insomma un nuovo Caino che sa di aver sbagliato: assai meno interessante dell'appropriazione di Percy.

Nella convinzione che l'arte fosse più vera se espressione del popolo, il filosofo Johann Gottfried Herder (1744-1803) aveva pubblicato un saggio che ragionava sulla forza dell'antica poesia di Ossian (morì senza sapere ch'era un falso); il titolo era *Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker* (Hamburg 1773). Qui Herder incluse anche la traduzione tedesca dell'*Edward* di Percy (pp. 26-27), per poi riproporla nel secondo dei 2 volumi dei suoi *Volkslieder nebst untermischten anderen Stücken* (Leipzig 1778-79).

Ne fecero un *Lied* sia Loewe (1818), sia Schubert (1827) e nel 1854 ci provò anche Brahms che però alla fine sfornò solo una ballata per pianoforte, la prima delle quattro dell'op.10, detta appunto 'Edward'. S'intuisce che Brahms era partito dall'idea di scrivere un

Lied perché la corrispondenza metrica fra il primo verso di Herder e la musica è rigorosa:

Dein Schwert, wie ist's von Blut so rot? Edward, Edward!

La traduzione tedesca è abbastanza fedele a Percy:

PERCY

Quhy dois your brand sae drop wi blud, | Edward, Edward?
Perché la tua spada è macchiata di sangue, Edward?

HERDER

Dein Schwert, wie ist's von Blut so rot? | Edward, Edward!
Perché la tua spada è così rossa di sangue? Oh Edward!

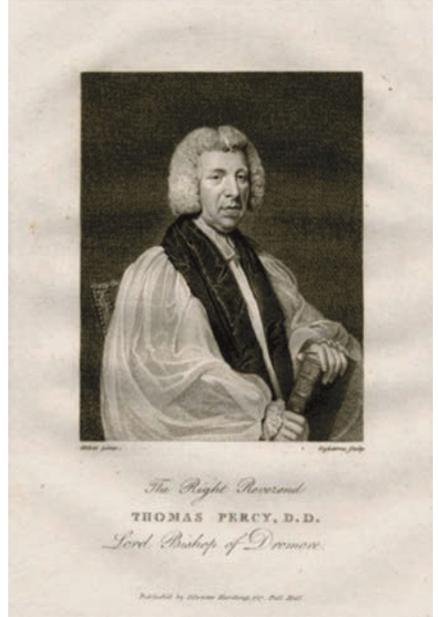
Ma la versione di Percy, si rivela molto distante dall'originale pubblicato da Child:

What bluid's that on thy coat lap, | son Davie, son Davie?
Cos'è quel sangue che hai sulla camicia, Davie, figlio mio?

Brahms ci ritornerà sfornando finalmente un Lied a due voci, ma ormai è un'altra epoca, le *Ballate e romanze*, op. 75 sono del 1878. Due anni dopo anche Čajkovskij utilizzerà lo stesso testo, tradotto in russo (op. 46, n. 2).

I *Reliques* di Percy, insieme all'*Ossian* di Macpherson, saranno alla base del romanticismo inglese ma, l'apporto documentario di Percy stupisce per erudizione. E sarà proprio il suo rigore scientifico a scatenare dal secolo successivo il dibattito su 'restituzione' e 'invenzione', in un'epoca in cui scienza e arte, «ragione e sentimento», cominciano a contrapporsi.

PERCY DEDICA AMPIO SPAZIO alla storia di Blondel, episodio che conosce proprio leggendo la traduzione di Anna Williams. Alla raccolta di poesie il vescovo antiquario aveva fatto precedere, fin dalla prima edizione, un breve *Essay on the ancient English minstrels* (pp. xv-xxiii). Nella prima edizione del 1765 non c'è traccia di Blondel. L'*Essay* verrà interamente riscritto nella seconda edizione con una lunga sezione dedicata a Blondel, ulteriormente incrementata e perfezionata nei due aggiornamenti successivi – le 9 pagine dell'*Essay* originale diventeranno 58 (1767, pp. xix-lxxvi), poi 60 (1775, pp. xix-lxxviii) e infine 85 (1795, pp. xxi-cvi). Nelle quattro pagine seguenti ho riprodotto le parti relative a Blondel, distinguendo le modifiche e le aggiunte introdotte nel 1775 e nel 1794. Purtroppo Percy ha un modo assai farraginoso di organizzare le informazioni: oltre al testo, annotato in calce, lettere maiuscole e minuscole rimandano alla corposa appendice («Notes and Illustrations»), anch'essa con note a piè pagina. Ho perciò accorpato note e glosse a margine, con rimandi numerici progressivi, distinguendo le tre edizioni (II, III e IV) con colore e intestazione (i riferimenti bibliografici, spesso oscuri in Percy, sono qui ricondotti a cognome/anno). Lo so, nemmeno la mia ricostruzione è d'immediata lettura, ma con un piccolo sforzo è possibile distinguere le tappe d'approfondimento con cui Percy ha perfezionato le conoscenze su Blondel.



Il Blondel di Percy

Ritratto di Percy inciso a metà Ottocento da John Hawksworth su un disegno realizzato ca il 1780 da Lemuel Francis Abbot (1760-1802). Percy ha in mano il suo famoso *in folio*: anche l'assai più celebre ritratto di Joshua Reynolds (1723-1792) realizzato appena dopo la pubblicazione dei *Reliques* pone in primo piano l'*in folio* con la vistosa sigla «MSS.» nel caso qualcuno dubitasse che la rilegatura contenesse qualcos'altro.

Si comprende intanto che proprio i *Miscellanies* della Williams, pubblicati fra la prima e la seconda edizione, sono stati all'origine dell'interesse per Blondel. Sulla base del riferimento a Fauchet (da Williams), Percy ha indagato ad ampio raggio, recuperando anche Favyn, la cui traduzione crede però tratta da un manoscritto diverso da quello di Fauchet. Già nella seconda edizione Percy è certo della perizia poetica di Riccardo (cita *Ja nuns hons pris*) sulla base di Walpole (1758, dalla II edizione) e Du Cange (1678). Nella terza annota che Sainte-Palaye (1774) offre una traduzione in francese moderno di quei versi, e soprattutto mostra di aver conosciuto nel frattempo la *Tour tenebreuse* (ma ne ignora l'autrice, omessa nel frontespizio della prima edizione). Dal racconto, giudicato attendibile, Percy trae *Domna vostra beutas* quale canzone per l'incontro fra Blondel e Riccardo. Purtroppo divide la strofa provenzale in due per attribuire la prima parte a Blondel e la seconda a Riccardo, ma non si rende conto che, in ragione del significato, la strofa non si può spezzare in 6+6 versi, ma semmai in 7+5, asimmetria che invece L'Héritier aveva colto, dal momento che la sua versione francese, peraltro molto lontana dall'originale, era di 5+4 versi (v. *supra* pp. 281-283).

Il grosso delle aggiunte è nella IV edizione: qui si mettono in luce le similitudini con *King Horn* e la storia di William Longespee di cui ho parlato, ma soprattutto, avendo consultato nel frattempo il secondo volume della *History of music* (1782) di Burney, Percy scopre che Du Cange non si riferiva a Riccardo ma al suo cancelliere (v. *supra* p. 226); segnala quindi la traduzione di *Ja nuns hons pris* proposta da Burney e, dello stesso, riproduce anche l'«imitation» inglese di *Domna vostra beutas*. Burney stesso aveva conosciuto Blondel dalla III edizione di Percy dove *Domna vostra beutas* compare nella forma di 6+6 versi e tenta una traduzione, avendo sott'occhio il francese dell'Héritier. Il risultato è quantomeno 'creativo':

BLONDEL	Your beauty, lady fair, none views without delight; but still so cold an air no passion can excite: yet this I patient see, while all are shunn'd like me.	La tua bellezza, dama amabile non si può guardare senza deliziarsi; eppure un'aria se troppo fredda non sa accendere passioni: anche questo tollero vedere mentre tutti, come me, son disprezzati.
RICHARD	No nymph my heart can wound, if favour she deuide, and smile on all around, unwilling to decide: I'd rather hatred bear, than love with others share.	Nessuna ninfa può ferire il mio cuore, se condivide favori e sorride tutt'attorno incapace di decidersi: preferisco patire l'odio che condividere l'amore con altri.

Burney, ha l'accortezza di conservare il metro della *cobla* (tre piedi giambici) e il numero dei versi, pur modificando le rime (*abbaac cddeec* → *ababcc dbdbaa*), ma il risultato pochissimo corrisponde sia a Blacatz, sia all'Héritier. La traduzione, che godrà di straordinaria fortuna nelle storie anglofone di Blondel, non sarà l'ultima metamorfosi di *Domna vostra beutas*. Ma prima d'indagarne le trasformazioni ottocentesche, due parole ancora sull'*humus* che produrrà le prime teorie romantiche.

Antiporta della prima edizione dei *Reliques of ancient English poetry* (1765). L'immagine, che raffigura un'ideale antico bardo che s'accompagna all'arpa, riporta in calce una frase di Nicholas Rowe (1673-1718), tratta dal prologo della sua *Tragedy of Jane Shore, written in imitation of Shakespeare's style* (1714):

These venerable antient song-enditers
Soar'd many a pitch above our modern writers;
They caterwaul'd in no romantick ditty,
sighing for Phillis's, or Chloe's pity.

Questi venerabili antichi cantastorie
volarono alti sopra i nostri moderni scrittori
che biascicano canzoncine romantiche
sospirando per le pene d'una Filli o d'una Cloe.

Nel 1714 l'aggettivo «romantico» era ancora spregiativo e come tale lo recupera Percy nel 1765, ignaro che sarà proprio il nascente Romanticismo a rivalutare il Medioevo e tributare inesausto successo ai *Reliques*.



*These venerable antient Song-enditers
Soar'd many a pitch above our modern writers:
With rough majestic force they mov'd the heart,
And strength and nature made amends for Art.*

Riferimenti bibliografici (nel testo dei *Reliques* riportato nelle pagine seguenti)

- 1581 CLAUDE FAUCHET, *Recueil de l'origine de la langue et poésie française*, Paris 1581; rist. 1610.
 1596 *Rerum Anglicarum scriptores post Bedam*, a cura di HENRY SAVILE, Londini 1596; rist. Francofurti 1601.
 1607 WILLIAM CAMDEN, *Britannia, sive Florentissimorum regnorum Angliae, Scotiae, Hiberniae, et insularum adiacentium ex intima antiquitate chorographica descriptio...*, VII ed. [I ed. 1586], London 1607.
 1620 ANDRÉ FAVYN, *Théâtre d'honneur et de chevalerie*, Paris 1620.
 1622 AUGUSTINE VINCENT, *A discoverie of errors in the first edition of the catalogue of nobility*, London 1622.
 1623 ANDRÉ FAVYN, *The theater of honour and knighthood*, 2 voll., London 1623; trad. di FAVINE 1620.
 1676 WILLIAM DUGDALE, *Baronage of England*, 2 voll., London 1675-76.
 1705 [MARIE J. L'HÉRITIER DE VILLANDON], *La tour tenebreuse et les jours lumineux*, Paris 1705.
 1730 WILLIAM LAMBARDE, *Dictionarium Angliae topographicum et historicum*, London 1730.
 1736 CHARLES DU FRESNE SIEUR DU CANGE, *Glossarium ad scriptores mediae & infimae Latinitatis*, 3 voll., I ed in 3 voll. Paris 1678; III ed. in 6 voll. Paris 1733-36.
 1758 HORACE WALPOLE, *A catalogue of the royal and noble authors of England*, 2 voll., London 1758; II ed. 1859 [Ja nuns hons pris è nella II ed.]
 1766 ANNA WILLIAMS, *Miscellanies in prose and verse*, London 1766.
 1774 [JEAN-BAPTISTE DE LA CURNE DE SAINTE-PALAYE], *Histoire littéraire des troubadours*, 3 voll. a cura di Claude-François-Xavier Millot, Paris 1774.
 1775 GEOFFREY CHAUCER, *The Canterbury Tales ... To which are added, an essay upon his language and versification, an introductory discourse, and notes*, a cura di THOMAS TYRWHITT, London 1775.
 1781 THOMAS WARTON, *History of English poetry*, 4 voll., London 1774-81.
 1789 CHARLES BURNEY, *A general history of music from the earliest ages to the present period*, 4 voll., London 1776-1789.

Percy racconta Blondel

Il testo della II e III edizione (1767-1775) con, in chiaro, le modifiche della IV (1794)

... under him [King Richard] their profession [of the minstrels] seems to have revived additional splendour.

Under his romantic son King Richard I, the minstrel profession seems to have acquired additional splendour.

Richard, who was the great hero of chivalry, was also the distinguished patron of poets and minstrels. He was himself of their number, and some of his poems are still extant. [1]

As the Provençal bards were in his time in high request for the softness of their language, and the superior elegance of their composition, Richard invited multitudes of them to his court, where he loaded them with honours and rewards;

They were no less patronized by his favourites and chief officers. His chancellor, William Bishop of Ely, is expressly mentioned to have invited singers and minstrels from France, whom, he loaded with rewards;

and they in return celebrated him as the most accomplished person in the world. [2]

The distinction and respect which Richard showed to men of his possession, although his favours were chiefly heaped upon foreigners, could not but recommend the profession itself among his own subjects; and therefore we may conclude, that English minstrelsy would in a peculiar manner, flourish in his time;

This high distinction and regard, although confined perhaps in the first instance to poets and songsters of the French nation, must have had a tendency to do honour to poetry and song among all his subjects, and to encourage the cultivation of these arts among the natives; as the indulgent favour shown by the monarch or his great courtiers to

the Provençal troubadour, or Norman rymour, would naturally be imitated by their inferior vassals to the English gleeman or minstrel. At more than a century after the Conquest, the national distinctions must have begun to decline, and both the Norman and English languages would be heard in the houses of the great; [3]

so that probably about this era, or soon after, we are to date that remarkable intercommunity and exchange of each other's compositions, which we

[note]

[1] See a curious Provençal song of his in WALPOLE 1758, vol. I, p. 5 [II ed.].

This, so far as I can understand it, seems not to be destitute of pathetic and sentimental beauties.

[omesso]

[dalla III ed.] The reader will find a translation of it into modern French in SAINTE-PALAYE 1774. See vol. I, p. 58, where some more of Richard's poetry is translated.

In BURNEY 1789, vol. II [1782], p. 238, is a poetical version of it in English.

[2] See Roger de Hoveden (in Richardo I) [DU CANGE 1678 (III ed. 1736), *ad vocem* «Joculator»], who gives rather an invidious turn to this circumstance:

See Hoveden [SAVILLE 1596], p. 103 [recte 703 ed. 1601], in the following passage, which had erroneously been applied to King Richard himself, till TYRWHITT 1775 (IV, page 62) showed it to belong to his chancellor:

Hic ad augmentum et famam sui nominis, emendicata carmina, et rhythmos adulatorios comparabat; et de regno Francorum cantores et jocularos muneribus allexerat, ut de illo canerent in plateis: et jam dicebatur ubique, quod non erat talis in orbe.

For other particulars relating to this chancellor, see WARTON 1781, vol. II [c. b2v], Addit. to p. 113 of vol. I.

[3] A remarkable proof of this is, that the most diligent inquirers after ancient English rhymes, find the earliest they can discover in the mouths of the Norman nobles. Such as that of Robert, Earl of Leicester, and his Flemings in 1173, temp. Hen. II. (little more than a century after the Conquest) recorded by LAMBARDE 1730, p. 36.

Hoppe Wyliken, hoppe Wyliken,
Ingland is thine and myne.

And that noted boast of Hugh Bigot, Earl of Norfolk, in the same reign of King Henry II, vide CAMDEN 1607 (art. *Suffolk*), [p. 340]:

Were I in my castle of Bungey
Upon the riuer of Waueney
I would ne care for the king of Cockeney.

Indeed many of our old metrical romances, whether originally English, or translated from the French to be sung to an English audience, are addressed to persons of high rank, as appears from their beginning thus: «Listen, Lordings» and the like. These were prior to the time of Chaucer, as appears from vol. III [PERCY, *Reliques*], p. xxiii, et seqq. And yet to his time our Norman nobles are supposed to have adhered to their French language.

discover to have taken place at some early period between the French and English minstrels; the same set of phrases, the same species of characters, incidents, and adventures, and often the same identical stories, being found in the old metrical romances of both nations. [4] The distinguished service which Richard received from one of his own minstrels, in rescuing him from his cruel and tedious captivity, is a remarkable fact, which ought to be recorded for the honour of poets and their art. This fact has lately been rescued from oblivion, and given to the world in very elegant language by an ingenious lady [5] I shall here produce a more antiquated relation of the same event, in the words of an old neglected compiler: [6]

The Englishmen were more than a whole yeare without hearing any tydings of their King, or in what place he was kept prisoner. He had trained up in his court a rimer or ministrill, called Blondel de Nesle [7], who – so saith the manuscript of old poesies; [8] and an auncient manuscript French chronicle – being so long without the sight of his Lord, his life seemed wearisome to him, and he became confounded with melancholly. Knowne it was that he came backe from the Holy Land; but none could tell in what countrey he arrived. Whereupon this Blondel, resolving to make search for him in many countries, but he would heare some newes of him; after expence of divers dayes in travaile, he came to a towne [9] (by good hap) neere to the castell where his maister King Richard was kept. Of his host he demanded to whom the castell appertained, and the host told him that it belonged to the Duke of Austria. Then he enquired whether there were any prisoners therein detained or no; for alwayes he made such secret questionings wheresoever he came. And the hoste gave answer, there was one onely prisoner, but he knew not what he was, and yet he had bin detained there more than the space of a yeare. When Blondel heard this, he wrought such meanes, that he became acquainted with them of the castell, as Minstrels doe easily win acquaintance any where [10] but see the king he could not, neither understand that it was he. One day he sat directly before a window of the castell, where King Richard was kept prisoner, and began to sing a song in French, which King Richard and Blondel had sometime composed together. When King Richard heard the song, he knew it was Blondel that sung it; and when Blondel paused at halfe of the song, the King began the other half, and completed it. [11] Thus Blondel won knowledge of the King his maister, and returning home into England, made the Barons of the cuntry acquainted where the King was.

This happened about the year 1193.

[4] This might, perhaps, in a great measure, be referred even to the Norman Conquest, when the victors brought with them all their original opinions and fables; which could not fail to be adopted by the English minstrels and others, who solicited their favour. This interchange, etc., between the minstrels of the two nations, would be afterwards promoted by the great intercourse produced among all the nations of Christendom in the general crusades, and by that spirit of chivalry which led knights and their attendants, the heralds and minstrels, etc., to ramble about continually, from one court to another, in order to be present at solemn tournaments and other feats of arms.

[5] FAVYN 1623, translated from the French, tom. II, p. 49. — [For] an elegant relation of the same event, From the French of FAUCHET 1581 [pp. 92-93], see WILLIAMS 1766, p. 46. It will excite the reader's admiration to be informed that most of the pieces of that collection were composed under the disadvantage of a total deprivation of sight.

[6] FAVYN 1623, translated from the French, t. II, p. 49. | [omesso]

[7] Favine's words are, «Jongleur appelé Blondiaux de Nesle» (Paris 1620, p. 1106 [recte 1006]), but FAUCHET 1581, who has given the same story, thus expresses it: «Or ce roy ayant nourri un menestrel appelé Blondel», etc., liv. II, p. 92 (§ *Des Anciens poetès François*). He is however said to have been another Blondel, not Blondel (or Blondiaux) de Nesle; but this no way affects the circumstances of the story.

[8] This the author [Favyn] calls in another place «An ancient ms. of old poesies, written about those very times». From this ms. Favine gives a good account of the taking of Richard by the Duke of Austria, who sold him to the emperor. As for the ms. chronicle, it is evidently the same that supplied Fauchet with this story. See FAUCHET 1581 [p. 92].

[9] Tribales [scil. Trifels]. «Retrudi cum præcepit in Triballis: a quo carcere nullus ante dies istos exivit» Lat. Chron. of Otho of Austria, apud FAVYN 1623.

[10] «Comme Menestrels s'accointent legerement»; FAVYN 1620 [p. 1106] (FAUCHET 1581 expresses it in the same manner).

[11] I give this passage from FAUCHET 1581, as the English translator of Favine's book appeared here to have mistaken the original, which is:

I give this passage corrected; as the English translator of Favine's book appeared here to have mistaken the original, scil.

Et quant Blondel eut dit la moitie de la chanson, le roy Richard se prist a dire l'autre moitie et l'acheva. FAUCHET 1581, p. 93.

FAVYN 1620, p. 1106 [recte 1006]; FAUCHET 1581, p. 93, has also expressed it in nearly the same words.

Seguito I: aggiunte della III (1775) e IV edizione (1794)

A French author [12] has preserved the very song itself in the old Provençal, of which the first six lines were by Blondel, and the conclusion by the king. He gives it as follows:

BLONDEL
 Domna vostra beutas
 Elas bellas faissos
 Els bels oils amoros
 Els gens cors ben taillats
 Don sieu empresenats
 De vostra amor que mi lia.
 Your beauty, lady fair,
 None views without delight;
 But still so cold an air
 No passion can excite:
 Yet this I patient see
 While all are shunn'd like me.

The following old Provençal lines are given as the very original song; [12] which I shall accompany with an imitation offered by BURNEY 1789, II, p. 237:

RICHARD
 Si bel trop affansia
 Ja de vos non portrai
 Que major honorai
 Sol en votre deman
 Que sautra des beisan
 Tot can de vos volria.
 No nymph my heart can wound
 If favour she divide,
 And smiles on all around
 Unwilling to decide:
 I'd rather hatred bear
 Than love with others share.

[12] In a little romance or novel, titled *La Tour Tenebreuse, et les Jours Lumineux, Contes Angloises, accompagnez d'Histoires, & tirez d'une ancienne Chronique composee par Richard, surnomme Cœur de Lion, Roy d'Angleterre, etc.* Paris, 1705 [L'HÉRITIER 1705]. In the preface to this romance the editor has given another song of Blondel de Nestle, as also a copy of the song written by King Richard, and published by WALPOLE 1758, mentioned above; yet the two last are not in Provençal like the sonnet printed here; but in the old French, called Langage Roman.

Seguito II: aggiunte della IV edizione (1794)

The access which Blondel so readily obtained in the privileged character of a minstrel, is not the only instance upon record of the same nature. [13] In this very reign of King Richard I, the young heiress of D'Evreux, Earl of Salisbury, had been carried abroad and secreted by her French relations in Normandy. To discover the place of her concealment, a knight of the Talbot family spent two years in exploring that province, at first under the disguise of a pilgrim; till having found where she was confined, in order to gain admittance he assumed the dress and character of a harper, and being a jocose person, exceedingly skilled in «the Gestes of the antients» [14] (so they called the romances and stories which were the delight of that age), he was gladly received into the family. Whence he took an opportunity to carry off the young lady, whom he presented to the king; and he bestowed her on his natural brother, William Longespee (son of fair Rosamond), who became in her right Earl of Salisbury. [15]

[13] The constant admission granted to minstrels was so established a privilege, that it became a ready expedient to writers of fiction. Thus, in the old romance of *Horn-Child*, the Princess Rymenyld being confined in an inaccessible castle, the prince, her lover, and some assistant knights, with concealed tools, assume the minstrel character; and approaching the castle with their «gleyinge» or minstrelsy, are heard by the lord of it, who being informed they were «harpeirs, jogelers, and fythelers» [a] has them admitted, when:

Horn set him abenche [i.e. on a bench]
 Is [i.e. his] harpe he yet gan clenche
 He made Rymenild a lay

This sets the princess a-weeping, and leads to the catastrophe; for he immediately advances to «the Borde» or table, kills the ravisher, and releases the lady.

[14] The words of the original, viz. «Citharisator homo jocosus in gestis antiquorum valde peritus», I conceive to give the precise idea of the ancient minstrel. — See note [13]. That gesta was appropriated to romantic stories, see note (I) part IV [omissis].

[15] We have this curious histiolette in the records of Lacock Nunnery, in Wiltshire, which had been founded by this Countess of Salisbury. — See VINCENT 1622, pp. 445, 446, etc. Take the following extract (and see DUGDALE 1676, I, p. 175):

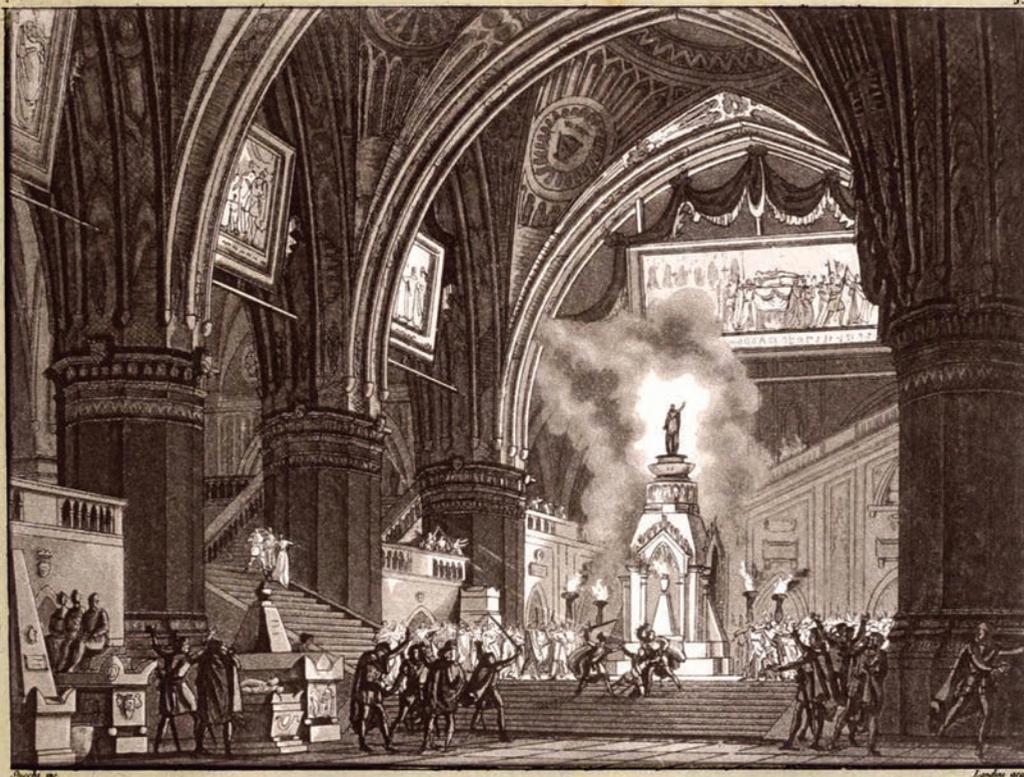
[segue il testo latino tradotto supra p. 64]

[a] JOGELER (Lat. *joculator*) was a very ancient name for a minstrel. Of what nature the performance of the *joculator* was we may learn from the Register of St. Swithin's Priory at Winchester (WARTON 1781, I, p. 69):

Et cantabat jocularor quidam nominee Herbertus Canticum Colbrondi,
 necnon g estum Emme regine a judico ignis liberate, in aula Prioris.

His instrument was sometimes the fythele, or fiddle, Lat. *fidicula*: which occurs in the Anglo-Saxon lexicon. On this subject we have a curious passage from an ms. of the *Lives of the Saints* in metre, supposed to be earlier than the year 1200 (WARTON 1781, I, p. 17), viz.

Christofre him served longe
 The kinge loved melodye much of fitehele and of songe
 So that his Jogeler on a day befohren him gon to play faste
 And in a tyme he nempned in his song the devil at laste.



TEMPIO GOTTICO ADDOBBATO PER UNA POMPA FUNEBRE

Dal disegno originale di Gio. Perego

Tempio gottico addobbato per una pompa funebre. Dal disegno originale di Gio. Perego, in Raccolta di scene teatrali eseguite o disegnate dai più celebri pittori scenici in Milano, incise da Stanislao Stucchi (3 voll., Milano ca 1825), II/55.

Le ambientazioni medievali fra Sette e Ottocento erano l'elemento esotico che si contrapponeva alla condizione solita della rappresentazione classica. La scena qui raffigurata, un omicidio, forse un agguato, perpetrato dentro una cattedrale predisposta per

funerali solenni, non poteva che essere una storia di ambientazione medievale. La modernità, lontano da tanta barbarie, nelle chiese vi entrava solo per espropriarne i beni; alle esecuzioni destinava le più igieniche ghigliottine.

Giovanni Perego (1776-1817) fu il più apprezzato scenografo operante a Milano prima di Sanquirico. La sua morte prematura è ricordata in una lapide ancora oggi visibile nel cortile del palazzo dell'Accademia di Brera.

Troubadour e neogotico

Una convivenza difficile (ma neanche tanto)

Esistono due categorie estetiche della cultura romantica – forse dovrei dire due ‘etichette’ – che vengono in genere utilizzate con malcelata disapprovazione. Sono lo ‘stile troubadour’ e il ‘neogotico’. Entrambe (la prima con meno fortuna della seconda) appartengono soprattutto alla critica d’arte, anche se unanime è la convinzione che anche letteratura, teatro, musica e in genere il gusto dell’epoca possano, seppur non esclusivamente, far riferimento all’una o all’altra definizione.

Per intenderci lo stile troubadour fa molto figurina Liebig (per i lettori più giovani v. ► l’immagine in basso) mentre il neogotico è più la *location* di un film *horror* (non esattamente, ma chiunque sa cos’è il neogotico). Per entrambi la fin troppo esibita propensione all’imitazione del passato, peraltro inventato, è il motivo che induce la diffidenza dei critici. Gli elementi del fastidio ci sono tutti: emulazione, inattualità, successo.

Credo però che troubadour e neogotico meriterebbero di essere letti come due facce della stessa medaglia, ovvero come manifestazioni diverse di quella primitività fisica di cui non possiamo (e vogliamo) fare a meno. E in questo senso diventano espressioni così potenti da creare immaginari diffusi e persistenti (come i miti per Jung) da alimentare ancor oggi l’idea fondamentale di Medioevo, idea che noi tutti, a seconda delle circostanze, accogliamo, allontaniamo, ridimensioniamo, ma non possiamo trascurare. Parto dalle definizioni.

L’AGGETTIVO ‘TROUBADOURS’ è stato usato per la prima volta in riferimento alla letteratura popolare di Sette e Ottocento da Fernand Baldensperger (1871-1958). L’articolo, pubblicato nel 1907, s’intitolava *Le «genre troubadour»* (in «Études d’histoire littéraire»). Con gli studi di ► Henri

Lo stile troubadour,
forse un genere...

FIGURINE LIEBIG

Secondo una strategia commerciale già di successo, il barone Justus von Liebig promuove, dal 1872, e per oltre un secolo (fino al 1975), il suo estratto di carne con figurine in serie da conservare in album, stampate in cromolitografia. Nel corso degli anni le serie si moltiplicano e vengono distribuite in varie lingue. Per la qualità della stampa sono le più ricercate dai collezionisti. La serie dei *Maestri cantori*, di fine Ottocento, prevedeva sei immagini di cui questa è l’ultima. Per l’uso di colori accesi, di soggetti immediati e narrativi sono l’emblemata della cultura pop dei nonni.



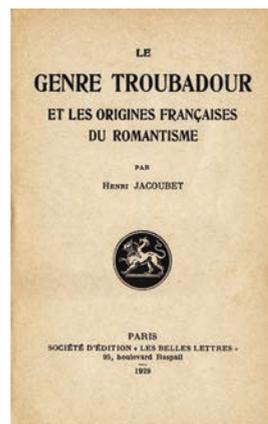
Jacoubet (1877-1943) apparso negli anni Venti, la denominazione è stata estesa anche alle altre forme artistiche. Nel Dopoguerra apparve il catalogo *Le style troubadour*, a cura di Françoise Baudson, stampato nel 1971 in occasione dell'omonima mostra allestita al Museo municipale di Bourg-en-Bresse (70 km a nord di Lione, città dove operarono Révoil e Richard, il *côté* nobile della pittura troubadour); il termine era stato ufficialmente accettato dai critici d'arte che lo hanno reso di uso comune, considerandolo 'stile' e non 'genere'. I contributi successivi – per esempio Marie-Claude Chaudonneret (1980) e François Pupil (1985) – riguardano quasi esclusivamente l'arte figurativa.

La parola chiave per lo stile troubadour è *naïf*. Non basta il soggetto medievale (o comunque antico), come spiega Jacoubet. Se non è *naïf* non è troubadour. Il giudizio di merito è già inoculato. *Naïf* è una parola coloniale, vuol dire 'nativo', ma significa 'ingenuo', perché i nativi, purché nascano in altri paesi, sono ingenui. Il problema poi è capire ingenuo per chi: per noi moderni o per l'uomo del Medioevo (che non usava questa definizione)?

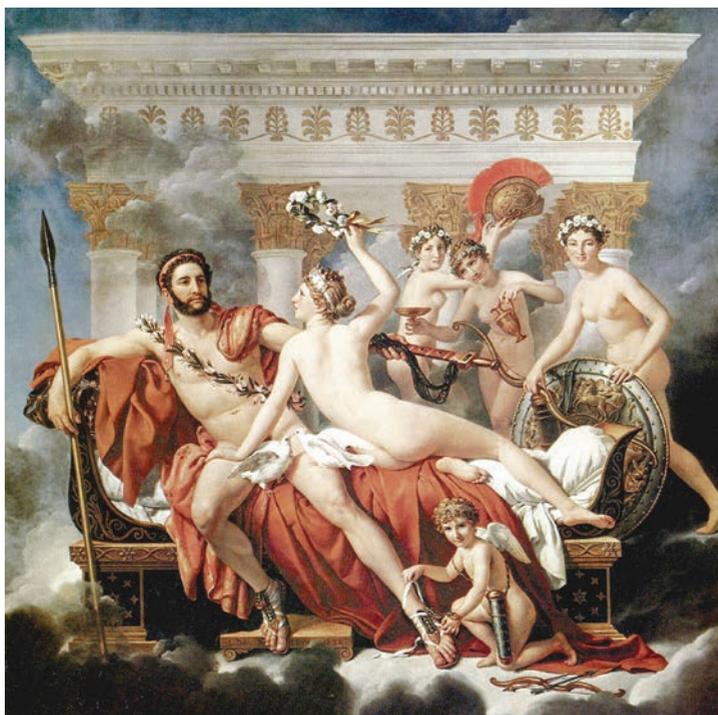
► Pierre Henri Révoil (1776-1842) è considerato il più rappresentativo esponente dello stile troubadour. Grande collezionista di oggetti medievali e rinascimentali (armature, vasi, arazzi, dipinti, manoscritti), mise insieme fin dai primi anni dell'Ottocento quella che è oggi la Collezione Révoil del Louvre. Dopo essere stato molto apprezzato come pittore, la rivoluzione di Luglio (1830) aprì la strada al suo tramonto. Quale allievo di Jacques-Louis David, i suoi dipinti mostrano la precisione e la pulizia del maestro, ma David è neoclassico, Révoil troubadour. Uno predilige

ambientazioni greco-romane e l'altro i tornei. Si tratta di stile o di scelta dei soggetti? La vera distinzione è un'altra: Révoil è *naïf*. Ecco la parola magica. Mi chiedo però se ► *Marte disarmato da Venere* di David non sia altrettanto ingenuo, al limite del comico, con il giovanotto in nuvola sul triclino stile impero e le colombe che amoreggiano (e spiumano) per coprir le pudenda – il divino intanto sembra domandarsi: «Piacerò anche senza cimiero?»

Altra questione irrisolta: benché la critica riconosca che lo stile troubadour sorga a metà del Settecento, la produzione figurativa appare poco significativa prima dell'Ottocento. Certo, numerose sono le stampe che accompagnano i romanzi



Henri Jacoubet, prima di dare alle stampe *Le genre troubadour et les origines françaises du Romantisme* (Paris 1929), aveva pubblicato *Le comte de Tressan et les origines du genre troubadour* (Paris 1923). Louis-Élisabeth de La Vergne de Tressan (1705-1783) è famoso per aver adattato in francese moderno alcuni poemi medievali (*Corps d'extraits de romans de chevalerie*, 4 voll., Paris 1782).





Sopra: Pierre Henri Révoil, *Le tournoi* (1812) attualmente conservato a Lione, © Musée des Beaux-Arts.

A fianco Jacques-Louis David, *Mars désarmé par Vénus* (1824), conservato a Bruxelles, © Musée Royaux des Beaux-Arts de Belgique.

storici, ma i grandi pittori rimangono saldamente ancorati ai soggetti classici. Inoltre lo stile troubadour non sembra proprio uno stile, e forse non è nemmeno un genere. Oggi diremmo che è un prodotto per l'utenza. Ciò che chiamiamo 'stile troubadour' rischia di raccogliere la produzione artistica rivolta innanzitutto a un pubblico non educato, certo esteso, ma, almeno fino alla Rivoluzione Francese, tenuto fuori dalle accademie. Se non proprio 'arte del popolo' è arte per un gusto popolare, o almeno percepito tale. Quindi se l'immaginario figurativo dei romanzi, del teatro, dell'arredamento, asseconderà fin da subito la passione per il «buon vecchio tempo antico», la pittura professionale, quella benedetta dall'Accademia, aspetterà la ghigliottina per assorbire il gusto troubadour. Intanto bozzetti di scena, costumi, architetture, mobili hanno già fatto il lavoro sporco nei decenni precedenti, stabilendo cosa sia 'Medioevo' e cosa no.

Elemento non secondario dello stile troubadour è l'interesse per la storia che, a partire dal secondo Settecento, si alimenta dell'indagine erudita, ma solo per cogliere spunti e sollecitazioni, non smanie documentarie. D'altra parte in quel contesto ricerca e intrattenimento sono frutto della stessa esigenza: ascoltare il corpo (spiegherò la formula più avanti).

Finché confondere l'erudizione con la creatività non sarà un tabù, i falsi letterari (Percy e Macpherson), occulti o dichiarati, potranno convivere accanto alle prime importanti restituzioni poetiche. Così uno studioso raffinato come La Borde può contemporaneamente pubblicare i quattro

immensi tomi del suo *Essai sur la musique* (1781) dedicando per la prima volta ampio spazio alla storia della musica medievale, e contemporaneamente scrivere *tragédies-lyriques* di ambientazione antica, come ► *Adèle de Ponthieu* (1772). Di più: può decidere d’inserire nell’*Essai* qualche *airs à boire* settecentesca spacciata per melodia trobadorica (v. *infra* p. 316-317). Similmente Belloy, pur ammirato drammaturgo, non teme di far stampare un volumetto di *Mémoires* (1770) sulla genealogia del casato dei Coucy (in gran parte fantasiose). François Raynouard (1761-1836), che pubblicherà fra il 1816 e il 1821 un’antologia in 6 volumi di liriche trobadoriche cui seguiranno altri 6 volumi di lessico romanzo (1838-1844), esordisce come autore teatrale. Il suo ► *Les Templiers*, rappresentato con successo a Parigi nel 1805, viene pubblicato con un’introduzione sulla storia dei Templari che compendia gli studi di Pierre Dupuy (1651, III ed 1751). Come si comprende l’interazione è fermento, non ingenuità. Al riguardo scrive Jacobet:

Il genere troubadour è un ibrido di erudizione e d’invenzione letteraria. La sua storia è quella del rapporto fra eruditi e scrittori di fantasia. Vive fintanto che gli uni e gli altri si amalgamano davanti agli occhi dei lettori e naufraga quando [studiosi e narratori] entrano in contrasto. [Jacobet 1929, p. 47]

Dirò meglio: lo stile troubadour (possiamo continuare a chiamarlo così) entra in crisi quando la cultura popolare avrà esaurito il suo periodo di ‘visibilità’ che si estende fra secondo Settecento (fase di affermazione identitaria e penetrazione nell’ambiente erudito) e prima metà dell’Ottocento (onda lunga dei riconoscimenti post-rivoluzionari).

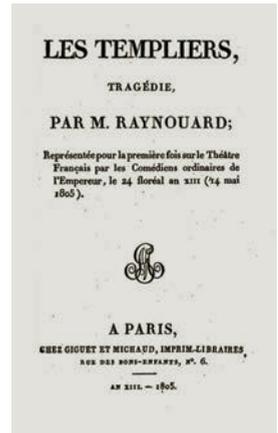
IL FENOMENO DEL NEOGOTICO è più complicato; perché se è vero che quando visitiamo ► Santa Clotilde a Parigi (costruita fra il 1846 e il 1857), lo facciamo con la benevolenza con cui continuiamo a stringere la mano a chi crede alle verità di Dan Brown, questa storia che il neogotico affonda le sue radici nel sublime kantiano un po’ ci spiazza.

Il sublime, ovvero la forma più intensa di rappresentazione, che coinvolge al di là dell’apprezzamento razionale, quindi sollecitando direttamente

Racconto → romanzo → tragedia → opera → pantomima

Classico episodio di appropriazione settecentesca di una storia medievale. *La fille du comte de Pontieu*, racconto in prosa del XIII secolo (edizione moderna di Clovis Brunel, Paris 1923), narra di una dama stuprata, rapita dai pirati, e alla fine non così infelice quale moglie del sultano. La rilettura settecentesca, ommesso il disonore della violenza e del concubinato, risorge romanzo storico-sentimentale ad opera di Adrien de la Vieuville de Vignacourt (1723), già autore della *Comtesse de Vergy*. Pierre Antoine de La Place, nel 1758, ne ricava la tragedia *Adèle, comtesse de Ponthieu*, che nel 1772 diventa un ► libretto d’opera per mano di Jean-Paul-André de Razins, marchese di Saint-Marc. Le musiche saranno di Jean-Benjamin de La Borde e Pierre Montain-Berton. L’anno successivo Jean-Georges Noverre trasformerà l’opera in un balletto pantomimico per Vienna che arriverà fino alla Scala di Milano (1805). Il dibattito attorno alle

innovazioni di Noverre produrrà due *pamphlets* che si soffermeranno a lungo sul balletto: *Due lettere scritte a diversi soggetti l’anno 1774* (Napoli 1774) e *Memorie per servire alla storia degli spettacoli del teatro di Milano degli anni 1774 e 1775* (Brescia 1776, lettere VII-X) – entrambi i testi sono riprodotti in *Il ballo pantomimo*, a cura di Carmela Lombardi (Torino 1998). Il libretto del marchese di Saint-Marc sarà messo in musica, nel 1781, anche da Niccolò Piccinni (1728-1800), in quegli anni attivo a Parigi. Dumas père ricorderà il successo dell’*Adèle* di Piccinni nel cap. XXII del suo romanzo *La collana della regina* (1850).



Les templiers (Paris 1805) di François Raynouard. I suoi studi sulla poesia trobadorica lo pongono fra gli eredi di Sainte-Palaye, ma lo si preferisce considerare un esponente del Romanticismo francese.

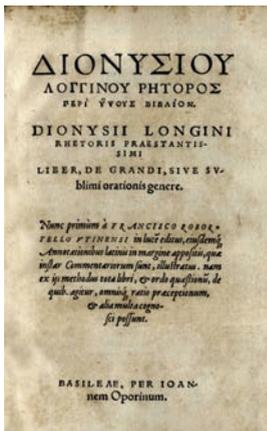
Neogotico o del peccato





Incisione di Gaildrau Fichot (da «L'illustration Journal Universel» del 1858) raffigurante la chiesa di Sainte Clotilde di Parigi costruita fra il 1846 e il 1857. La chiesa divenne famosa per il suo organo che vide, fin dall'inaugurazione, titolare César Franck (1822-1890).

L'editio princeps del *Trattato del sublime* a cura di Francesco Robortello (1554) e, a fianco, la prima traduzione francese di Nicolas Boileau (1674).



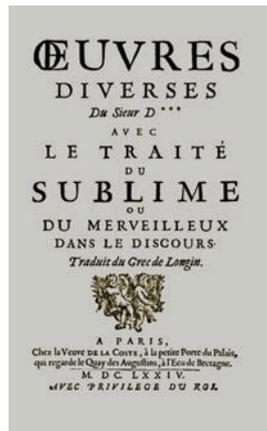
le emozioni, fu argomento chiave della retorica antica (Quintiliano non re Artù). Un trattato anonimo sul sublime, probabilmente risalente al I secolo d.C., era già stato stampato nel 1554 (attribuito a Dionisio Longino) con gli splendidi Garamond greci di ▶ Johannes Herbst e le annotazioni del veneto Francesco Robortello. Un secolo dopo Nicolas Boileau, l'oppositore di Perrault nella polemica fra Antichi e Moderni, pubblicava nel 1674 la ▶ prima traduzione francese del trattato. Era un modo per portare argomenti all'efficacia del modello classico, ignorando che proprio su quella traduzione sarebbero sorte le più solide teorie romantiche. Poi ci pensarono Edmund Burke (1729-1797) e Immanuel Kant (1724-1804) ad appropriarsi del termine per dargli, dopo le peregrinazioni fra Grecia, Italia e Francia, una definitiva patina 'sassone'. L'inglese, con l'*Inchiesta sul bello e il sublime* (1754), e il tedesco, nientemeno che con la *Critica del giudizio* (1790), associarono al termine l'idea d'infinito e di sgomento, espressione della forza inconoscibile delle emozioni.

Il ritorno al passato, alla ricerca della verità primordiale dei sentimenti puri, fu la conseguenza più immediata d'intendere il sublime. L'unico passato a disposizione dell'Europa del Nord era quello medievale, l'arte più significativa era l'architettura. Gotica ovviamente. Ma per avere emozioni forti fra i resti di una cattedrale servivano mistero, amori travolgenti, paura dell'ignoto. La prima compiuta sintesi, e in qualche modo archetipo del neogotico, si deve a ▶ Horace Walpole, quarto conte di Oxford che, dopo essersi fatto erigere una ▶ casa museo a Twickenham nei pressi di Londra – fra il maniero feudale e la villa veneziana (ma il restauro del 2010 sembra concepito dall'arredatore di Joan Collins) – ha dato alle stampe ▶ *Il castello di Otranto* (1765), romanzetto fortunatissimo che, per rendere ancora più terrifico il soprannaturale, è ambientato nelle terre incognite di Puglia (l'estremo Sud del mondo). Non proprio un esempio di sublime, ma capace di atmosfere livide come mai prima d'allora.

In realtà il neogotico poneva un riflettore sul disordine dell'emotività, che ora diventa affermazione dell'individuo, sia come lotta di classe, sia come riconoscimento delle singole particolarità di ciascuno. La 'sensibilità', elemento ora necessario alla valutazione critica, diventa quasi l'apporto specifico della classe borghese. Il teatro e la letteratura l'assecondano.

Se però il grande pubblico vi si accosta come espressione del mistero, il razionalismo illuminista ne fa oggetto d'indagine scientifica. L'attenzione all'inconscio, meglio se torbido, produce la fortuna insieme emotiva e colta di un pittore, bravo per carità, ma un tantino scombinato come ▶ Johann Heinrich Füssli (1741-1825).

Lo stesso tema della follia, non più intesa come luogo del disordine, ma come eccesso di sensibilità, diventa di gran voga, soprattutto se al femminile, in bianca veste e col capello biondo fluente. Spopola ▶ *Nina, ou La folle par amour* (1786), un *opéra-comique* con musiche





Horatio Walpole
 Youngest & last of the Walpoles, Lord of Otranto.

In alto: Incisione di James MacArdell (1729-1765) realizzata nel 1757 dal celebre ritratto di Joshua Reynolds realizzato l'anno prima.

A fianco: *Ingresso di Federico nel castello di Otranto*, disegno di John Carter (1748-1817), in origine posseduto da Walpole e ora conservato presso la Lewis Walpole Library (© Yale University).

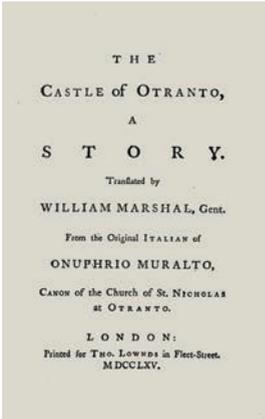
Sotto: La residenza di Strawberry Hill prima e dopo il restauro del 2010.



Il castello di Otranto

Manfredo, signore di Otranto, ha usurpato il regno ad Alfonso. Ma, come rivela una profezia, solo la discendenza maschile gli permetterà di conservare il potere. L'unico figlio, in procinto di sposarsi, muore e Manfredo, per avere un altro maschio, pretende ripudiare la moglie sterile e sposare Isabella (figlia di Federico di Vicenza), già promessa al figlio. Isabella fugge aiutata da Teodoro, contadino dal passato misterioso... La vicenda, di cui non racconterò altro, fu pubblicata nel 1765 e fu spacciata per una storia duecentesca italiana di cui Walpole aveva trovato una stampa napoletana del 1529. Sul frontespizio si legge infatti: *Storia gotica*, tradotta dal gentiluomo William Marshall, dall'originale italiano di Onofrio Muralto, canonico della chiesa di San Nicola ad Otranto. Già la seconda edizione, pubblicata di lì a pochi mesi, svela l'inganno. Del resto, perché sprecare lo straordinario successo suscitato dal libro? Walpole aveva da poco completato la sua nuova residenza a Strawberry Hill dove l'amore per la storia antica caratterizza l'edificio (che Walpole dice essere stato ispiratore per la stesura del romanzo). Entrambi, villa e libro, saranno scelti come inizio del gusto neogotico.





Frontespizio della prima edizione del *Castle of Otranto* (London 1765). Sotto quello della partitura di *Nina, ou La folle par amour* (1786) parole di Benoît-Joseph Marsollier des Vivetières, musica di Nicolas Dalayrac.



A fianco, il primo dei tre volumi di *Glenarvon* (1816) di Caroline Lamb, ex di Lord Byron. Al centro, *The vampyre* (1819) di John Polidori. A destra, la partitura dell'omonima opera (1828) di Heinrich Marschner, tratta dalla pièce (1821) di Heinrich Ludwig Ritter.

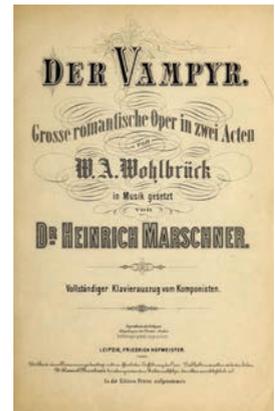
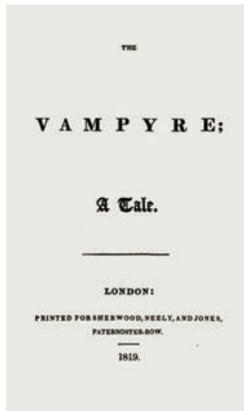


Un'incisione di Thomas Burke stampata a Londra da R. J. Smith nel 1783 tratta dalla prima versione di *Nachtmahr [Incubo]* di Johann Heinrich Füssli, dipinto realizzato nel 1782 e oggi conservato all'Institute of Fine Arts di Detroit.

di Nicolas Dalayrac, più volte riadattata per la scena e, arrivata in Italia con la traduzione di Giuseppe Carpani (1788), intonata poi anche da Paisiello; ma il tema della follia non si esaurisce con la Rivoluzione: fra le pazze celebri si annovera, per esempio, *The bride of Lammermoor* di Walther Scott (1819) che diventerà la *Lucia* donizettiana (1835).

L'interesse per la storia truculenta del Castellano di Coucy s'inserisce in questo contesto ed è un tipico esempio di neogotico. La moda per i vampiri, che fiorisce in questi anni (ma la tradizione folklorica risale al Medioevo), è una variante del cuore mangiato: ora il pasto, che rimane gesto d'amore malgrado la mutazione di stato (da solido a liquido), non è originato dall'ignoranza (sul contenuto del banchetto) ma dalla volontà: gli istinti animali prendono il sopravvento.

Origine della fortuna dei vampiri è un racconto di John Polidori (1795-1821), a quel tempo medico e giovane tirapiiedi di Lord Byron. Il protagonista di *The vampyre* (1819) era già personaggio chiave di *Glenarvon* (1816) – pur senza il vizio per il sangue – un romanzo gotico in tre volumi di Caroline Lamb. Qui la dolce Caroline, una delle amanti di Byron, aveva riversato il caratteraccio dell'ombratile poeta, nonché suo ex, nel





George Byron

Nel dipinto, intitolato *Ritratto di gentiluomo in costume albanese* (1813), realizzato da Thomas Phillips (1770-1845), Byron veste un abito Suliota comprato nella regione dell'Epiro. I Sulioti (da Souli, città dell'attuale Grecia) erano i cristiani albanesi che fra XVIII e XIX secolo si distinsero per aver contrastato l'occupazione ottomana. Phillips non fece posare il venticinquenne Byron per il ritratto perché riutilizzò il volto dell'altro celebre dipinto in abito nero realizzato contestualmente e ora conservato a Newstead Abbey.

La versione 'albanese', con baffo aggiunto, fu esposta, unitamente al prezioso costume, nel 1814 alla Royal Academy. Comprato da Judith Noel (†1822), suocera di Byron, il quadro rimase presso gli eredi finché non divenne proprietà del governo britannico (1952), per essere collocato – quasi una restituzione – presso l'Ambasciata ateniese (© Government Art Collection).

Nel 1835 Phillips fece una copia parziale (il solo mezzobusto) che la National Portrait Gallery comprò dal figlio del pittore nel 1862. Una terza copia (quarta se consideriamo il volto originale), questa volta integrale, fu realizzata sempre da Phillips nel 1840 su commissione di John Murray, editore di Byron (proprietà privata).

Il costume, regalato da Byron a Mercer Elphinstone, ricca ereditiera scozzese, è stato ritrovato nel 1962 fra la collezione di abiti della famiglia Landsdowne del Wiltshire, dove ancora è conservato.

personaggio di Lord Ruthven. Ruthven, per mano di Polidori, diventa un vampiro: quasi metafora di un amante che ti abbandona esangue dopo averti rubato l'anima. Al riguardo s'insinua che il giovane medico si fosse vendicato 'in codice' – come aveva fatto Caroline – per essere stato scaricato da Byron e sostituito dal poco più che ventenne Percy Shelley (le cui qualità letterarie, almeno, erano certamente preferibili a quelle di Polidori).

Nel 1820, qualche mese prima del suicidio di Polidori, Charles Nodier trae da *The vampyre* un *mélodrame* francese (musica del nipote di Piccinni) da cui Heinrich Ludwig Ritter nel '22 ricaverà una versione tedesca in prosa. Nel 1828, coi versi di Wilhelm August Wohlbrück e la musica di Heinrich Marschner (1795-1861), la *pièce* di Ritter diventa ▶ un'opera di successo (più fortunata della coeva versione di Lindpaintner). La figura di Dracula è invece molto più tarda; ispirata al principe ungherese Vlad III, sarà il protagonista di un romanzo dell'irlandese Bram Stoker (1897).

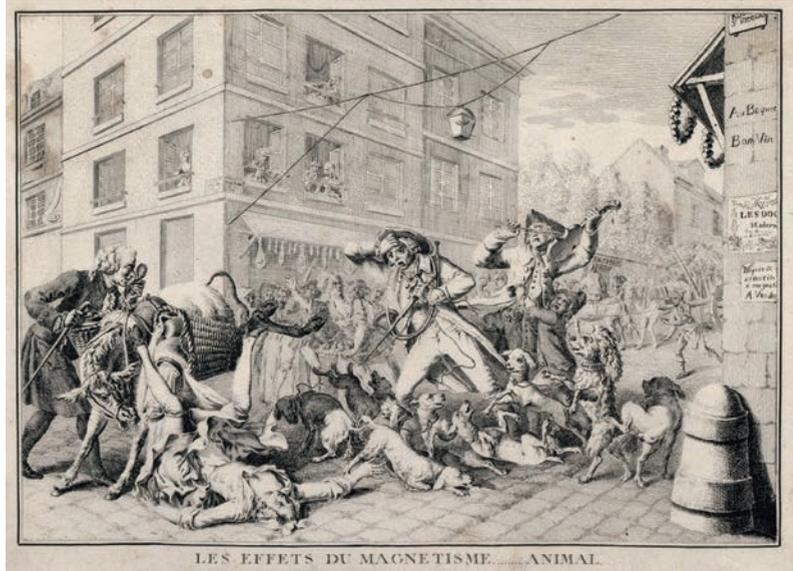
Come il Medioevo è materia per il fantastico e insieme oggetto di ricerca erudita, così all'inconscio s'indirizza l'indagine scientifica, con lo stesso rigore con cui, in quegli anni si studia, ad esempio, l'elettricità. Anzi la cura delle disfunzioni psichiche non manca di sperimentare i flussi energetici. Il medico ▶ Franz Anton Mesmer (1734-1815), il teorico del «magnetismo animale», propone di curare le psicosi con l'uso della calamita (che in *Così fan tutte* Da Ponte chiama «pietra mesmerica»), spesso associata a suoni di glassarmonica, un tipo di armonica a bicchieri inventato da Benjamin Franklin – anch'egli pratico di elettricità: gli si attribuisce l'invenzione del parafulmine, ma anche quella delle lenti bifocali, della sedia a dondolo, delle pinne, dell'ora legale...

La creazione di un personaggio come Frankenstein (cui si dà vita con una scarica elettrica) è figlia della sua epoca. Ma ▶ *Frankenstein* (1818) della

Immagine tratta dall'edizione londinese Colburn & Bentley (1831) di *Frankenstein* di Mary Shelley pubblicato per la prima volta nel 1818.



«Les effets du magnétisme... animal»: un episodio di cronaca (fine Settecento) in cui due suonatori ambulanti hanno attirato una muta di cani, facendo imbizzarrire un mulo, suggerisce a un anonimo vignettista di ironizzare sulle teorie di Mesmer. Ed è 'magnetismo animale' anche l'interesse del vecchio che, con tanto di lente, coglie l'occasione per scrutare fra le gambe della fanciulla disarcionata.



scrittrice Mary Shelley, con la sua atmosfera neogotica, coinvolge significati potenti, come la vita, la creazione, la diversità, la paura, significati da essere realmente espressione di quel sublime filosofico così inafferrabile. Non per nulla Frankenstein sarà personaggio immortale (e non in ragione delle ricuciture più o meno riuscite).

Categorie di una rimozione

Fleury-François Richard in
un'incisione del 1812 realizzata
da Jean-Baptiste Chometon.



TROUBADOUR E NEOGOTICO sono le due parole che esprimono insomma l'amore del Romanticismo per il *primordiale*. Separarli non aiuta a comprendere le urgenze che li produce, né aiuta considerarli espressioni 'nazionali': si dice che il troubadour è francese, e il neogotico anglo-tedesco – ma allora Scott è 'troubadours inglese'? Dumas 'neogotico francese'? Forse la pittura, che fissa singoli momenti, può più agevolmente mettere in luce un aspetto o un altro, ma la narrativa, il teatro, l'opera, fondono costantemente le due forme (basta citare *Freischütz*, o lo stesso *Richard di Grétry*). Del resto uno straordinario pittore giudicato 'troubadour' come

► Fleury-François Richard (1777-1852), amatissimo da Madame de Staël, raffigura il silenzio dei conventi con intensità neogotica (al limite del 'sublime') e le inquietudini dello spirito assai più con i colori che con le ambientazioni.

Entrambe le formule servono per identificare un passato che più che luogo della storia è luogo della passione, organizzazione del non detto, del rimosso sessuale. Perché il Medioevo è la carne. Possiamo girarci intorno ma il suo fascino si genera attorno alla primitività di emozioni forti, legate alla pancia più che alla testa. Poi il Medioevo è tante altre cose, certo. Gli stessi secoli delle Crociate, che più caratterizzano il nostro immaginario, sono sì segnati dal sangue, dalla violenza, ma nondimeno dagli artifici intellettuali della *fin'amor*, dalle strutture rigorose dei metri poetici. Non importa. Per l'uomo dell'Ottocento, e in gran parte anche per noi, il Medioevo è la riappropriazione del corpo sulla ragione. La dicotomia, un pochi-



no radicale, è parte di noi, perché nasce come fondamento originario di un Cristianesimo che distingue gerarchicamente fra mente e corpo: salva l'una, condanna l'altro.

La divisione di classe delle culture antiche ripropone questo stesso modello che fa corrispondere la mente alle oligarchie aristocratiche. Il potere che ai tempi delle Crociate era stato ottenuto con la forza, l'*ancien régime* lo preserva con l'intelletto, almeno fintanto che riesce a tenere in vita i valori religiosi, perché la separazione mente-corpo è un portato della fede in Cristo. I re sono stati sempre al possibile 'unti del Signore' perché è molto più faticoso conservare il potere solo con la spada.

La passione per il Medioevo, sentimento sopito per molti secoli, diventa dirompente nel secondo Settecento parallelamente al fermento di rivolta popolare che condurrà alle rivoluzioni di fine secolo. Medioevo e rivendicazioni non sono fenomeni in sé correlati, ma scaturiscono dalla stessa esigenza: ascoltare il corpo. Anche per riequilibrare le differenze gerarchiche fino a quel momento esemplate sulla distinzione fra materia e spirito.

Lo stesso Illuminismo, prendendosi carico di quest'azione di riequilibrio, ha dovuto spiegare, pur con disagio, le ragioni del corpo. La contraddizione con il razionalismo di cui si nutre è proprio qui. Il riconoscimento dei diritti della persona, atto di onestà sociale, l'ha obbligato a mettere da parte le qualità intellettuali, e negare di fatto sé stesso. Con la democrazia del voto, ad esempio, ha dovuto riconoscere gli uomini in quanto unità: 'tanti voti tante teste', contando cioè i corpi, non la potenzialità delle menti – preferire la quantità sociale alla qualità aristocratica è la contraddi-

Due dipinti di Fleury-François Richard (1777-1852): a sinistra *Le Tasse en prison visité par Montaigne* (1821, © Lyon, Musée des Beaux-Arts); a destra *La Chartreuse de Saint-Bruno* (1822, © Musée de Grenoble).

A destra Gaetano Previati, *Paolo e Francesca*, (1887), Bergamo, © Pinacoteca dell'Accademia Carrara. Sotto Ary Scheffer, *Francesca e Paolo davanti a Dante e Virgilio* (1835), Londra, © Wallace Collection (una seconda copia del 1855 è al Louvre di Parigi).



PAOLO E FRANCESCA

Francesca, figlia del signore di Ravenna, data in sposa al rozzo Gianciotto Malatesta, era in realtà innamorata del fratello Paolo, gentile e raffinato. La storia, come noto, finisce male perché Gianciotto ammazza entrambi. Dante condanna gli amanti per lussuria (*Inferno*, v): dal distillato poetico dell'amor cortese fa scaturire un amore di carne e sangue. I due giovani s'amano leggendo la storia di Ginevra che, con l'aiuto di Galehaut (Galeotto), tradisce la fiducia di re Artù amando Lancillotto. Quel «libro e chi lo scrisse» offrì l'occasione a Paolo e Francesca di un bacio, così Galeotto aveva agevolato l'amore di Lancillotto e Ginevra. L'erotismo non è nel bacio, ma nel peccato sorto dal tradimento, e l'inferno dantesco rende lascivo quell'amore nato cortese. I commentatori della *Commedia*, Petrarca in testa, indugeranno più che sulle labbra, sul sangue versato dalla spada di Gianciotto. Per l'Ottocento Paolo e Francesca, sublimati nella castità di un bacio rubato, sono l'animalità di carni sventrate e il desiderio di sesso illecito.

zione che farà naufragare l'Illuminismo nel Romanticismo.

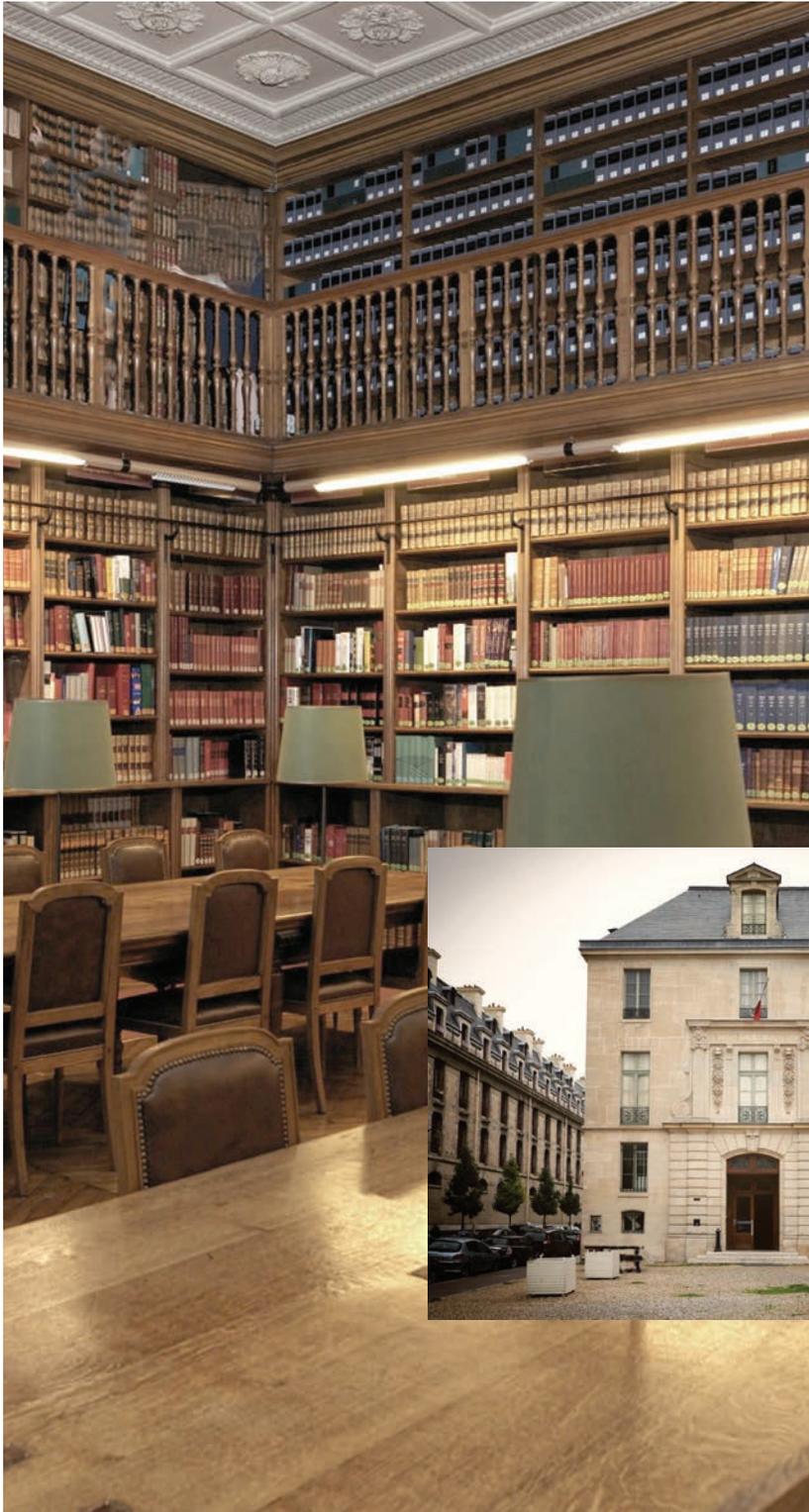
Dal momento che 'troubadour' e 'neogotico' rimandano al Medioevo, non v'è speranza: non potranno essere salvati. E il Romanticismo che se n'è fatto alfiere si salva solo perché riesce ad arginare, con un paio di etichette, la sua istintualità animale nei confini di un passato oscuro, che forse non esiste. La primitività medievale crea l'alibi per esprimere il corpo, altrimenti castigato.

L'imbarazzo è degli stessi romantici che usano la memoria storica – azione nobile della cultura, come insegna l'Umanesimo – quasi per farsi perdonare l'*hic et nunc* del desiderio. Il Rinascimento, intriso del *logos* greco ed espressione di razionalità, rende lo stile 'classico', assoluto. Ma giocare con il Medioevo, significa vendersi agli istinti. Il dettato cristiano è netto: Dio è nella ragione, nel corpo più spesso dimora il diavolo.

Possiamo continuare a usare troubadour e neogotico per identificare il gusto per il passato, ma quei termini sono stati conati

per distrarre. Si dice 'neogotico' per avere un cassetto in cui rinchiudere incomprensibili manifestazioni di violenza istintuale (non sempre è sufficiente: quanto ci piacerebbe considerare 'neogotico' Sade), e altrettanto spesso, se non sempre, la sensazione è che si voglia chiamare 'troubadour' – da cui l'insistenza sulla *naïveté* – la produzione minore.

Una volta riconosciuti i diritti della carne sullo spirito difficilmente si torna indietro. Dal secondo Ottocento in poi il Medioevo è solo uno degli alibi possibili per raccontare l'istinto. Preraffelliti e simbolisti se ne gioveranno come metafora; veristi ed espressionisti tenteranno di fare a meno dei 'filtri' del passato. Poi non serviranno più nemmeno gli alibi. Ma con il Novecento l'arte smette di raccontare la sua epoca, parla un po' fra sé, e anche quando dice cose importanti, almeno la produzione colta, esprime la voce di un'élite sempre più emarginata.



L'origine della Bibliothèque de l'Arsenal corrisponde al fondo librario del marchese de Paulmy, requisito durante la Rivoluzione Francese. La biblioteca trova spazio proprio nell'ex residenza privata del marchese che, in quanto Gran maestro dell'artiglieria, abitava il braccio nobile dell'Arsenale.



La creatività dell'erudizione

In attesa del *Richard* (I)

A fine Settecento, in quello scorcio di secolo che pagherà col sangue rivoluzionario il suo voler essere Romantico, viene prodotta la più fortunata rilettura della storia di Blondel: *Richard Cœur de Lion* (1785) di André Grétry. Ma, come già anticipato, è durante tutto il Settecento che si crea il mito del menestrello di Riccardo.

Dieci anni dopo la pubblicazione dell'*Héritier* appare una delle prime storie della musica in senso moderno, un libro che segnerà l'immaginario a venire. Il lavoro, molto attento agli effetti del suono sull'uomo, era stato messo insieme da Pierre Michon (1610-1685), un medico stimato che aveva lavorato in Italia (a Roma era stato al servizio della regina di Svezia).

Rimasto inedito, la stesura fu ereditata dal nipote, Pierre Bonnet (1654-1708), medico della corte di Luigi XIV. Pierre, benché più giovane, morì prima del fratello Jacques (1644-1723) che si ritrovò a completare e dare alle stampe l'► *Histoire de la musique et de ses effets* (1715). L'opera ebbe più edizioni e l'ultima (La Haye & Francfort, 1743) reca, quale autore, il nome di Bourdelot. Michon infatti, allevato dallo zio letterato Jean Bourdelot (†1638), quando entrò in convento si era fatto chiamare 'abate Bourdelot', titolo che in seguito assunse anche il nipote Pierre Bonnet.

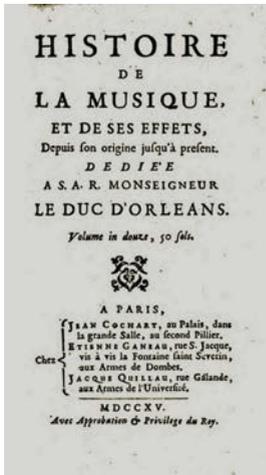
Il lavoro discontinuo, di taglio preferibilmente aneddótico, offrirà al volume una fortuna duratura. Molti degli aspetti romanzeschi della vita di Stradella, per esempio, vita che l'Ottocento amò mitizzare (a cominciare dall'omonimo *grand opéra* di Niedermeyer del 1837), hanno origine proprio dai racconti spesso fantasiosi dell'*Historie* pubblicata da Bonnet sr.

Il decimo capitolo è una delle prime storie di trovatori e trovieri inserita in un saggio sulla musica. La fonte per tutte le informazioni, dichiarata, è sempre Fauchet, e la vicenda di Blondel occupa addirittura quattro pagine (pp. 283-286). S'intuisce però che i Bourdelot hanno lavorato di fantasia perché i particolari aggiunti sono inediti.

Come in Fauchet, i Bourdelot non fanno cenno al naufragio di Riccardo ma insistono sul ritorno via terra reso pericoloso dalle intenzioni di vendetta del duca d'Austria. Aggiungono poi un viaggio solitario di Riccardo travestito da religioso e la consegna del re all'imperatore, dato assente in Fauchet ma noto per altre vie; invece, il rapimento ignorato dall'intera Europa deriva dal *Recueil* (l'unico, insieme all'Anonimo remense, a sostenere questa tesi). L'*Histoire* fa così partire l'ansioso Blondel alla volta della Terrasanta in abiti da pellegrino. Si dice inoltre che Blondel

amava il suo re appassionatamente (e infatti avevano composto insieme gradevoli canzoni e Riccardo conosceva la musica come la poesia e aveva una bella voce). [p. 184 (ed. 1715)]

Non si capisce se la musica sia motivo della complicità o conseguenza di sentimenti... Altri elementi aggiunti: Blondel, fallita la ricerca in Palestina, perlustra l'Europa tutta e finalmente raggiunge Losenstein (Austria),



Prima edizione dell'*Histoire de la musique* (Paris 1715) di Bourdelot-Bonnet.

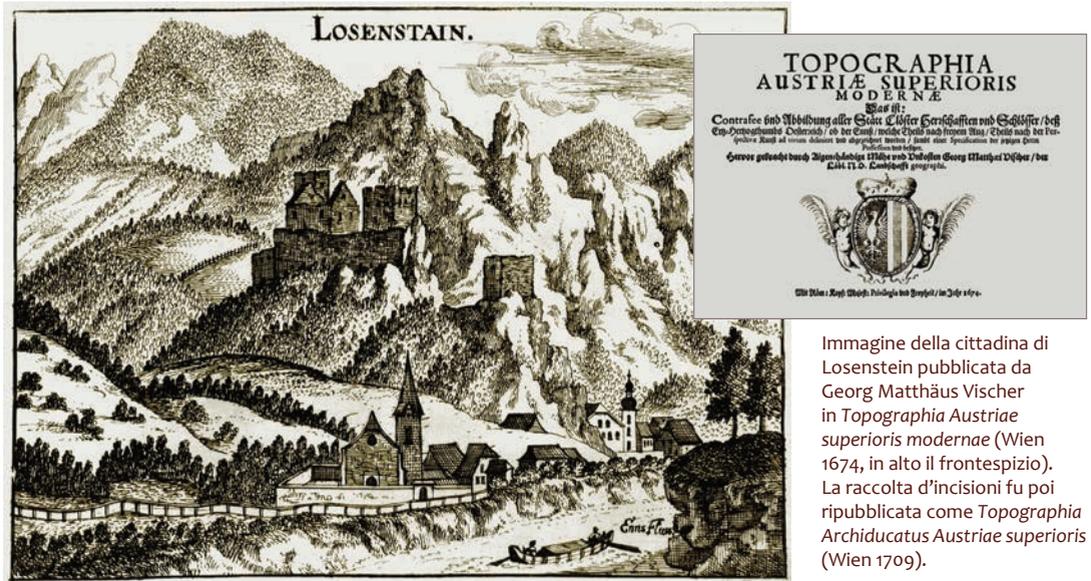


Immagine della cittadina di Losenstein pubblicata da Georg Matthäus Vischer in *Topographia Austriae superioris modernae* (Wien 1674, in alto il frontespizio). La raccolta d'incisioni fu poi ripubblicata come *Topographia Archiducatus Austriae superioris* (Wien 1709).

dov'è un castello di proprietà dell'imperatore. Conoscendo «tre o quattro lingue» usa l'*oïl* per farsi amici al castello; e qui il *topos* del trovatore a suo agio ovunque si nutre d'un improbabile nazionalismo che rende la *chanson* francese chiave per commuovere chiunque.

Dopo il ritrovamento e il rapido rientro di Blondel in Inghilterra cominciano le trattative per la liberazione. I Bourdelot aggiungono solo che in un primo tempo l'imperatore nega di aver notizie di Riccardo, ma di fronte alla testimonianza di Blondel concorderà un riscatto di 100 mila marchi d'argento (cifra omessa in Fauchet, ma ben nota per altre vie). *L'Historie* conclude la vicenda avvalorando gli intenti del libro:

... riporto qui [il racconto] quale effetto della musica. [p. 286]

Quest'idea che Riccardo sia stato salvato dalla musica più che da Blondel, contribuirà alla fortuna del mito.

Curiosa inoltre l'identificazione di Losenstein quale prigione di Riccardo. Benché i pieghevoli turistici della cittadina non accolgano Blondel fra i motivi d'interesse locale, Losenstein vanta un sinistro castello del XII secolo, già diroccato nel Settecento e *location* perfetta per prigionie sulfuree. È probabile che l'identificazione del luogo sia suggerita dai disegni del cartografo Georg Matthäus Vischer (1628-1696). L'immagine di ► Losenstein, in *Topographia Austriae superioris modernae* (1674), è una delle poche che mette insieme una tranquilla cittadina con un sinistro e diroccato castello. È curioso che Linz, città scelta dall'Héritier per i suoi *contes*, disti solo una cinquantina di chilometri dalla località eletta dai Bourdelot.

NEGLI ANNI IN CUI morì L'Héritier, nessuno aveva ancora esplicitamente messo in dubbio la veridicità dell'episodio di Blondel. Nel 1769 – insieme all'uscita del primo volume *l'Histoire des femmes* di La Porte – Jean François de La Croix de Compiègne pubblicava il suo *Dictionnaire historique portatif des femmes célèbres* in cui L'Héritier ha un ruolo importante. Sempre quell'anno La Croix offre anche alcuni ► *Anecdotes angloises*

Lettere disimpegnate



Il volume che riconduce a fantasia letteraria il romanzo dell'Héritier: Jean François de La Croix de Compiègne, *Anectodes angloises depuis l'établissement de la monarchie jusqu'au règne de Georges III*, Paris: Vincent, 1769.

in cui, per l'ennesima volta, riappare il testo di Fauchet. La conclusione della lunga citazione, oltre a riaccendere a sessant'anni di distanza i riflettori sulla storia di Blondel, è occasione per restituire il ruolo di *fiction* all'opera dell'Héritier:

Questa cronaca ha fornito il soggetto di un romanzo intitolato *La tour tenebreuse, contes anglois*. [p. 132]

Similmente La Porte, che aveva dedicato ampio spazio all'Héritier nella sua *Histoire des femmes* (III, pp. 163-181), ritornerà su Blondel in una pubblicazione periodica intitolata «Le voyageur françois, ou La connoissance de l'ancien et du nouveau monde». Nel vol. XVII (Paris 1773), dedicato all'Inghilterra, apparentemente suggestionato dai Bourdelot, attribuisce la salvezza di re Riccardo alle sue doti musicali:

Riccardo Cuor di Leone fu uno dei principali musicisti («musiciens») del suo secolo. Blondel de Nesle lo riconobbe al suono della sua voce nella torre tenebrosa dove l'imperatore l'aveva imprigionato, e il principe deve al suo canto la salvezza e la libertà. [p. 81]

Tutte queste attività editoriali erano di certo passate per le mani di un bibliofilo di rango come ► Antoine-René de Voyer de Paulmy, III marchese d'Argenson (1722-1787), la cui passione per la letteratura produrrà una delle più straordinarie biblioteche private del suo tempo. Dopo la sua morte i 150 000 libri da lui raccolti saranno prima acquistati dalla Corona e poi, confiscati dalla Rivoluzione, messi a disposizione del pubblico

come fondo originario della Bibliothèque de l'Arsenal, nei luoghi cioè dove abitava Paulmy in carica come Gran maestro dell'Artiglieria.

Nel 1775 Paulmy inizia, con Jean-François Bastide (1724-1798), la pubblicazione di un quindicinale che offre ampie sintesi della narrativa di tutti i tempi, la «Bibliothèque universelle des romans», periodico immancabile fra le letture dei librettisti del tempo. Dissapori fra i due indurranno Paulmy a uscire dall'impresa già nel 1778, per proseguire in proprio con «Mélanges tirés d'une grande bibliothèque».

Nel ► luglio 1776 (parte II) un volume della «Bibliothèque» dedica ben 50 pagine (163-212) a riassumere la *Tour tenebreuse*, romanzo scritto settant'anni addietro. Benché la paternità della storia sia esplicitamente riferita all'Héritier, la sintesi proposta offre significative varian-



Antoine-René de Voyer de Paulmy qui ritratto da Alexander Roslin (1718-1793), dipinto conservato al © Museo di Gävle in Svezia.

La tour tenebreuse nella riscrittura di Paulmy

Sintesi delle pp. 136-212 della «Bibliothèque des romans», luglio, parte II, 1776.

Riccardo Cuor di Leone, destinato a sposare Adele (1160-1221), figlia del re di Francia Luigi VII, era in realtà innamorato di Margherita di Fiandra (1145-1194) – moglie (dal 1169) di Baldovino V, conte di Hainaut (1150-1195) – che morì di dolore conseguentemente alla prigionia di Riccardo. Questi, crociato in Terrasanta, dove sconfisse il Saladino, fu improvvisamente obbligato a tornare in patria perché suo fratello Giovanni stava cercando di spodestarlo. Rientrò con il fidato amico e menestrello Blondel de Nesle che tuttavia prese altra nave. Una tempesta li dispersero: Riccardo approdò a Trieste, Blondel a Venezia.

Per un'offesa procurata da Riccardo al duca Leopoldo d'Austria, alleato contro i saraceni, il re fu arrestato a Vienna e incarcerato in una fortezza a Linz. I successi in Palestina gli avevano procurato le gelosie dell'imperatore Enrico VI (1165-1197); il rifiuto di sposare Adele fece infuriare il re di Francia Filippo II (1165-1223); e ovviamente le attenzioni a Margherita gli procurarono fastidi con il conte di Hainaut. Nessuno, a cominciare da suo fratello Giovanni, era interessato a sapere dove fosse finito Riccardo ormai dato per morto. Nessuno tranne il fido Blondel che si mise a cercare il suo re. Durante le ricerche Blondel incontrò Margherita che lo pregò di non smettere di raccogliere notizie su Riccardo. Passando per Linz e avendo notizie di un prigioniero segregato in una torre, Blondel decise di cantare presso la sua finestra una canzone che Riccardo aveva scritto per Margherita (l'episodio è riprodotto qui a fianco).

Ma a quel punto una guardia del castello lo obbligò ad allontanarsi. Blondel viene a sapere che Dietrick il custode della prigioniera, reduce dalla Prima Crociata, oltre a cercare un aiutante, ha una figlia, Hedwige, che vorrebbe imparare a cantare. Blondel si dichiara «troviere» e si propone per l'impiego. Alla richiesta di

referenza rivela di aver partecipato alle *cours d'amour* presso la contessa di Baux, i visconti di Narbona e quelli di Marsiglia; e ad avere in repertorio *chansons* e *fabliaux*. Il padre accetta e rivela che forse con la sua arte potrebbe anche consolare un prigioniero di rango che molto s'annoia.

Il giorno seguente Dietrick e sua figlia pregano Blondel d'intrattenerli con un racconto e questi propone loro la favola di *Ricdin Ricdon*. Alla fine del racconto Blondel canta, accompagnandosi al violino com'era uso per i trovieri, il *Lay de l'oiselet*, che – come detto – non significa 'uccellino' ma 'uccellatore'. Blondel racconterà numerose altre storie, tutte tratte – come spiegato – da un prezioso manoscritto i cui *fabliaux* furono pubblicati da Étienne Barbazan nel 1756.

Blondel, oltre a dedicarsi alla figlia, riesce presto a intrattenere il nobile prigioniero che, dopo averlo riconosciuto, subito riacquista il buon umore. Presto i modi di Blondel fanno innamorare Hedwige che viene informata della vera identità del prigioniero: se Blondel riuscirà a liberarla lei potrà seguirlo in Inghilterra dove si sposeranno. Il giorno stabilito, mentre Blondel canta per Dietrick una *chanson à boire* («A Gregoire on disoit un jour»), la figlia continua a versare vino al padre. Per essere sicuro che s'addormenti Blondel stordisce definitivamente il malcapitato con un lungo racconto, *La robe de sincérité*, che viene risparmiato al lettore, perché non cada anch'egli addormentato. Liberato il re, tutti e tre

ti: oltre a portare a termine la liberazione di Riccardo, che L'Héritier aveva rimandato a un secondo volume mai pubblicato, si propongono i versi di un paio di canzoni di Blondel e in particolare l'episodio del riconoscimento di Riccardo carcerato (v. la ► scheda qui sopra).

Il testo è anonimo ma la paternità di Paulmy è deducibile da altre testimonianze. Fra il 1779 e il 1780 furono infatti pubblicati i 13 volumi della *Histoire universelle des théâtres de toutes les nations*, un lavoro collettivo non molto diverso dalla «Bibliothèque universelle», ma organizzato per epoche. Qui, nel IX volume (p. 299-332), è ristampata la sintesi della *Tour tenebreuse* già apparsa nel 1776 e l'estensore esplicita il nome dell'autore:

La storia è tratta da uno dei primi volumi della «Bibliothèque des romans», e i lettori devono queste pagine a M. le M. de P. che si era all'occasione divertito a raccogliere in quella pubblicazione gli episodi fra i più curiosi e interessanti. [p. 299]



Il volume della «Bibliothèque universelle des romans» (luglio, parte II, 1776) in cui fu pubblicata una rilettura anonima della *Tour tenebreuse* dell'Héritier. In realtà il testo che confluirà nel libretto di Sedaine per Richard Cœur-de-Lion fu scritto da Antoine-René de Voyer de Paulmy.

fuggono alla volta della corte di Margherita dove però apprendono della morte dell'amata. Riccardo vorrebbe togliersi la vita ma l'amore e le canzoni di Blondel lo salvano una seconda volta. Tornati in Inghilterra Riccardo priva Giovanni dei suoi possedimenti (da cui

il nome «Senzaterra») e Blondel sposa Margherita che presto chiama a corte anche il padre. Riccardo, ripresa la guerra con i francesi, morirà in un agguato e Giovanni, fatto uccidere Arturo, successore designato da Riccardo, salirà sul trono d'Inghilterra.

[pp. 172-175]

Blondel, dopo aver preludiato qualche tema sull'aria tanto amata dal re, canta:

Une fièvre brûlante
Un jour me dévorait,
Et de mon corps chassoit
Mon ame languissante.
Madame approche de mon lit,
Et loin de moi la Mort s'enfuit.

Un febbre bruciante
un giorno mi divorava,
e cacciava dal corpo
la mia anima languente.
La donna s'avvicina al mio letto
e la Morte fugge lontano da me.

Si ferma un momento; una voce flebile, ma ferma e armoniosa, provenendo dalla torre, conclude così il *couplet*:

Un regard de ma belle
fait, dans mon tendre coeur,
a la peine cruelle
succéder le bonheur.

Uno sguardo della mia bella
fa, nel mio tenero cuore,
che la pena crudele
si trasformi in gioia.

Blondel continua:

Au milieu du carnage,
D'ennemis accablé,
J'allois être immolé
Par leur brutale rage.

J'invoque ma dame & l'amour,
A travers tout je me fais jour.
Nel mezzo della carneficina,
sopraffatto dai nemici,
stavo per essere immolato
dalla loro rabbia brutale.
Invoco la mia donna e l'amore,
e superando tutto ritrovo il giorno.

La stessa voce riprende:

Un regard de ma belle [etc.]

Blondel:

Que mes rivaux s'unifient
A ceux que je combats;
Que mes braves soldats
A mes côtés périssent;
Rien ne peut m'inspirer d'effroi,
Si ma Dame a merci de moi.

Che i miei rivali si uniscano
a coloro che combatto;
che i miei soldati
periscano al mio fianco;
nulla mi può muovere al terrore,
se la mia donna ha pietà di me.

Riccardo:

Un regard de ma belle [etc.]

Blondel non dubitava ormai
più di aver trovato alla fine il

suo signore, ma per esserne sicuro decide d'improvvisare quattro versi sulla cruda sorte di Riccardo:

Dans une tour obscure
Un Roi puisant languit;
Son serviteur gémit
De sa triste aventure.

In una torre oscura
un re potente languisce;
Il suo servitore geme
della triste vicenda.

La voce però lo interrompe, concludendo così il *couplet*:

Si Marguerite étoit ici,
Je m'écrierois, plus de souci:
Un regard de ma belle [etc.]

Se Margherita fosse qui,
esclamerei, senza pensieri:

Uno sguardo della mia bella, etc.

Il menestrello, al colmo della gioia, non poté, come prima reazione, che gioire per aver ritrovato il suo signore e, senza pensare che era ancora lontana la possibilità di liberarlo, si lasciò andare all'emozione cantando a piena voce:

Un regard de ma belle [etc.]

L'abbreviazione «M. le M. de P.» non può che sciogliersi in 'Monsieur le Marquise de Paulmy' e gli autori della *Histoire universelle* dovevano ben saperlo perché erano in gran parte gli stessi che compilavano i periodici letterari di quegli anni.

Enciclopedisti
pasticcioni

POCO DOPO LA PUBBLICAZIONE di Paulmy, la storia di Blondel, versione Fauchet, è raccontata anche in uno dei primissimi periodici espressamente dedicato alla musica. Il ► «Journal de musique», almeno all'inizio, era apparso nel 1770 con un taglio erudito, in quanto periodico

historique, théorique, pratique, sur la musique ancienne & moderne, dramatique et instrumentale chez toutes les nations.

Il mensile, già entrato in crisi l'anno successivo, riapparve nel 1773 con un approccio più divulgativo: «Journal de musique par une Société d'amateurs». Il recupero dell'episodio di Blondel in uno degli ultimi numeri

Aneddoti

Blondel, maestro di musica della cappella di Riccardo, re d'Inghilterra, fu molto legato al suo monarca. Andato Riccardo in Terrasanta, la sua assenza diventò così insopportabile per Blondel che volle partire in abito da pellegrino per poterlo rincontrare. Non avendolo trovato in Terrasanta, tornò indietro perlustrando tutti i luoghi dove il sovrano poteva essere passato, seguendone, per così dire, le tracce. Arrivato in Germania nel villaggio di Losemstertt, dove l'imperatore aveva un castello, s'informò segretamente se questo castello fosse abitato e apprese che vi era tenuto da un anno un detenuto importante per cui non era possibile entrare. Blondel, supponendo che il prigioniero fosse il sovrano che stava cercando, si avvicinò al castello e, fermandosi ai piedi delle grate di una torre, intonò una delle canzoni francesi che aveva a suo tempo composto con Riccardo. Cantò solo la prima strofa e si mise ad ascoltare se qualcuno gli rispondesse. Dall'interno della torre una voce cantò la strofa successiva e terminò la canzone. Sicuro della sua scoperta, Blondel s'affrettò a tornare in Inghilterra e così furono intrapresi con l'imperatore i negoziati che restituirono Riccardo al suo regno [*Journal de musique*, 1777/II, pp. 19-20].

(1777, II, pp. 19-20, qui sopra) denota il potenziale interesse per la vicenda, alimentato da un contesto sempre più incuriosito dal Medioevo. Questo stesso articolo, anonimo, sarà ripubblicato anche nel «Journal de Paris» del 9 gennaio 1778, un semplice bifoglio quotidiano la cui paginazione ricominciava ogni primo gennaio e permetteva di rilegare i singoli anni in volumi distinti. Il trafiletto è chiaramente tratto da Bourdelot e, apparentemente, sembra ignaro sia di Paulmy che dell'Héritier. Si pretende infatti che Blondel cerchi Riccardo fino in Terrasanta, ritrovandolo poi a «Losemstertt», un'evidente storpiatura di Losenstein.

In quegli anni si era appena conclusa la pubblicazione della prima edizione dell'*Encyclopédie* di Diderot e d'Alembert, i cui 17 volumi di lessico erano apparsi fra il 1751 e il 1772 e altri 11 di tavole furono stampati entro il 1776. Nei tre anni successivi apparvero altri 4 volumi di supplemento e uno di tavole per un totale di 33 volumi, cui se ne aggiunsero 2 di indici (1780). L'inesistente cittadina di «Losemstertt» (ora con un sola 't') divenne una voce del terzo volume di supplemento (1777, p. 780) per essere descritta, con le parole del «Journal», come il luogo in cui Riccardo fu salvato da Blondel. La successiva edizione dell'*Encyclopédie* in 36 volumi con tavole e supplementi integrati (Genève 1777-1779) conserva diligentemente la voce (1778, xx, p. 367), che identica riappare nell'*Encyclopédie méthodique*, versione ampliata e organizzata per soggetti, curata dall'editore Panckoucke (*Géographie moderne*, Paris 1884, II, p. 241).

Senza passare dall'*Encyclopédie* l'influenza dei Bourdelot si conserva però in molte pubblicazioni erudite del secondo settecento, e per esempio Losenstein è la prigione di Riccardo anche nella dotta *Bibliothek* (1779, I, p. 312) di Johan Nicolaus Forkel.

IL 1780 È L'ANNO in cui Jean-Benjamin La Borde pubblica il suo *Essai sur la musique ancienne et moderne*. Benché avesse dedicato al Castellano un intero capitolo con i testi di oltre una ventina di *chansons* (v. *supra* p. 139-143), per Blondel, pur ricordandone l'episodio sulla scorta di Bourdelot (I, p. 115), si limita a riprodurre il testo di *Ma joie me semont* (II, p. 171-172) e a elencare gli *incipit* di una trentina di liriche (II, p. 316). In appendice al libro

JOURNAL DE MUSIQUE

HISTORIQUE, THÉORIQUE
ET PRATIQUE,

Sur la Musique ancienne & moderne, les
Musiciens & les Instrumens de tous
les temps & de tous les Peuples.

PREMIER VOLUME.

JANVIER 1770.



A PARIS,

Chez VAILLAT-LA-CHAPELLE, Libraire
sur le Terrain de la Sainte-Chapelle, au Palais.
Et au Bureau du Journal de Musique, rue Mon-
martré, près la rue Tiquionne.

M. DCC. LXX.

Avec Approbation & Privilège du Roi.

Il «Journal di musique», può essere considerato il primo periodico francese a specifica destinazione musicale. Precedentemente si potevano leggere solo i contributi musicali in pubblicazioni generaliste come il «Mercure galant» (dal 1672). Più di recente erano apparse le effemeridi teatrali del «Calendrier historique» (dal 1752) dove l'opera aveva un ruolo centrale, ma il «Journal de musique» rivela che la musica è fra i principali interessi della cultura borghese.

Rivoluzione La Borde

Co-ri-se à beau m'ê-tre sé - vè - re, je re - ste-rai tou-jours dans son char - mant li - en.



El - le est pour mon a - mour in - dif - fé - ren - te et fiè - re, mais du moins el - le n'ai - me rien.



Puis-que de mes ri - vaux el - le fuit l'en - tre - tien, j'ai-me mieux en souf - frir des ri - gueurs é - ter -



nel - les que de sou-pi - rer pour ces bel - les qui flat - tent de leur ten-dre choix cinq ou six a -



mants à la fois, qui flat - tent de leur ten-dre choix cinq ou six a - mants à la fois.



La musica proposta da La Borde (*Essai*, II, appendice, p. 8-9) per *Corise* sui versi che L'Héritier attribuisce a Blondel nell'episodio del riconoscimento di Riccardo.

La Borde pubblica però un consistente numero di trascrizioni di *chansons* di cui tre riconducibili a Blondel.

La prima (II, n. 4, XII/8-9) non è altro che *Corise*, ovvero la 'traduzione' che l'Héritier aveva proposto per *Domna vostra beutas*. La Borde non usa la musica di Chéron, ma propone un'armonizzazione ▶ a quattro parti, evidentemente di sua composizione. Il brano è trattato come fosse una frottola cinquecentesca, modello che doveva apparirgli sufficientemente 'antiquato' da poter restituire il clima medievale. Il comportamento fraudolento traspare dalle apparenti fasi di correzione del rame che riproduce la musica. All'intestazione originale:

Chanson de Blondel maître de musique de Richard, roy d'Angleterre
È aggiunto *in extremis* fra l'intestazione e il pentagramma:
et traduite de la langue romance par mademoiselle L'Héritier *

Un ulteriore asterisco rimanda alla nota in calce:

Nous n'avons pu retrouver l'original.

La Borde si libera la coscienza. Ma di fatto la *chanson* che dovrebbe essere in *oïl* è pubblicata in francese moderno, e la musica del XII-XIII secolo è invece di quegli anni; inoltre l'impossibilità di separarsi dalla bellezza della propria amata, cantata in *Domna vostra beutas*, diventa l'indifferenza di

Corise che farfalleggia con tutti. Non vale nemmeno la pena di farla lunga sul fatto che Blondel non è mai esistito...

Anche la seconda *chanson* di Blondel (II, n. 5, XII/10-11), come la precedente, è un'intonazione di La Borde sui versi *Si l'amour ne livait*, quelli che L'Héritier aveva fatto cantare a Blondel davanti alla principessa Sophie (ignorando che quell'anno la poverina era già morta).

La terza *chanson* è più interessante perché dall'intestazione – «Chanson attribuée a Blondel en 1192 et imitée par M. le M.^{is} de P.» (II, XII/130-131) – rimette in gioco il contributo creativo di Paulmy. In effetti fra le *chansons* 65 e 66 è inserito, apparentemente in un secondo tempo, un fascicolo di 24 carte contenente 12 *chansons* non numerate (pp. 117-140), tutte imitazioni di Paulmy. È probabile che in ciascuno di questi casi il contributo di Paulmy si limiti ai testi e le intonazioni siano di La Borde.

Oggi lascia quantomeno perplessi una raccolta di esempi come questa, dove la maggior parte delle musiche pubblicate sono 'falsi'. L'operazione, figlia del suo tempo, è però espressione di una straordinaria vitalità e – sebbene sia facile condannarla – appare assai meno ipocrita di molto rigorismo moderno, indeciso fra prescrizione e rinuncia, l'alternativa schizofrenica di molte edizioni critiche.

SE ASCOLTIAMO UNA RECENTE esecuzione di musiche di trovatori giudicheremo la fedeltà all'epoca in base a un'idea di *sound* medievale costruito sulla nostra competenza, quale che sia. Mi capita di leggere stroncature dei sempre troppo appassionati sostenitori della 'verità storica' rivolte a gruppi volontariamente permeati di suggestioni *pop* o *new age*, come gli Estampie, oppure *folk* e *metal*, come i Corvus Corax. Tutti giudizi che nella ricerca di una collocazione musicale riconoscibile come 'antica', altro non fanno che offrire il destro a un'equazione insipida, ovvero: oggi è diverso da ieri. Per cui, se riconosco sonorità moderne, allora quello non potrà essere in nessun caso il suono medievale. E sia pure. Ma possiamo giurare che lo siano tutti gli altri casi in cui quest'identificazione si riesce a evitare? E non sarà che i blasonatissimi Christopher

Ma cos'è il suono medievale?



A sinistra, il gruppo *folk metal* In Extremo che esegue *Palästinalied* del Minnesänger Walther von der Vogelweide (ca 1170-1230), dal DVD live *Raue Spree* (2006).

Sopra, una foto dei Qntal, gruppo *medieval rock* (anche *gothic rock*) fondato nel 1993 da Michael Popp (il primo da sinistra), già membro degli Estampie.



Page, Marcel Pérès, Paul Hillier producano un suono che ci sembra più adeguato solo perché è quello che abbiamo imparato a riconoscere tale?

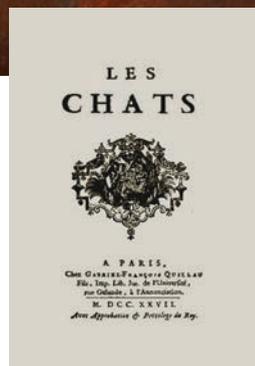
La verità è che gli interpreti *doc* fanno riferimento a una 'invenzione' del Medioevo formatasi nelle accademie, e i gruppi neo-qualcosa a un immaginario più vicino alla tradizione *folk* 'aggiornata'. In entrambi i casi si tratta sempre e comunque di una 'costruzione' che, fortunatamente diversificata al suo interno, tutta insieme restituisce semmai l'idea che la modernità si è fatta della musica del passato, non certo la musica del passato che mai conosceremo. Perché per quanto l'accademia possa aver più informazioni sulla musica medievale di un gruppo *gothic*, si tratta comunque di 'competenze' che nulla sanno sulle sonorità di ottocento anni fa. In tutta questa straordinaria varietà – in cui il «Medioevo inventato» di De Andrè non è più immaginario di quello di Gérard Zucchetto, interprete e musicologo – pretendere che una sola di queste proposte abbia qualche evidenza d'autenticità, o sia comunque più *vera* delle altre, è azione velleitaria, quando non addirittura ideologica.

Se ha uno scopo fare musica medievale, al di là del piacere di farlo, è contribuire a tenere vivo l'interesse su un passato che è la nostra memoria, ciascuno secondo i suoi mezzi e le sue competenze.

L'operazione di La Borde, che nasce nell'ambiente elitario e colto dei pochi che conoscevano le fonti del XIII secolo, è propositiva e 'pratica' come la storia della musica non lo era mai stata fino a quel momento. Non solo, La Borde mostra di avere in testa un'idea precisa di suono 'antico' e restituisce quell'idea coi mezzi mediatici che può permettersi. Anzi con un impegno editoriale mai visto precedentemente: decine e decine d'incisioni in rame di pagine di musica che – con tutti i limiti dell'intermediazione cartacea – sono la cosa più 'reale' che il Settecento ci lascia della sua idea di musica medievale.



Ritratto a pastello di François-Augustin de Paradis de Moncrif, attribuito a Maurice-Quentin de La Tour (1704-1788) e venduto a un privato da Sotheby's il 26 dicembre 2006 (New York, lotto 352). Da questo disegno furono ricavate all'epoca tre diverse incisioni anonime. A fianco frontespizio di *Les chats* (Paris 1727) l'opera che rese Moncrif lo scrittore più alla moda negli anni Trenta e Quaranta del Settecento.



SIGNORI DE VOYER DE PAULMY

Il ritratto del I marchese d'Argenson, d'anonimo, si conserva presso il © Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon.

Anonima anche l'incisione dell'epoca del figlio René-Louis de Paulmy.

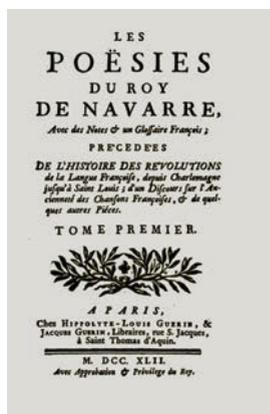
Il fratello Marc-Pierre, protettore di Moncrif, è ritratto da Hyacinthe Rigaud (1659-1743), quadro conservato a Montpellier, © Musée Fabre.

Suo figlio Marc-René appare in un disegno di Maurice Quentin de La Tour ora a Saint-Quentin, © Musée Antoine Lécuyer.

Il primo piano di Antoine-René, ultimo conservatore della biblioteca che sarà detta de l'Arsenal, è tratto da un particolare del dipinto di Roslin riprodotto *supra* a p. 313.

Falsari di professione

In attesa del *Richard* (II)



Il primo dei due tomi dedicati alle chansons di Thibaut de Champagne, re di Navarra. Il volume di Pierre-Alexandre Lévésque de La Ravallière fu il primo studio dedicato a un troviero (Paris 1742).

Fin dal 1727, ► François-Augustin de Paradis de Moncrif (1687-1770), *protégé* del marchese Marc-Pierre d'Argenson (zio di Paulmy), era entrato a gamba tesa nei salotti parigini con ► *Les chats*, un libro argutamente superfluo sulla storia del gatto, dove l'erudizione è messa al servizio della provocazione galante. Un episodio: il caratteristico colore verde tipico degli occhi del gatto domestico viene interpretato come sintomo di passionalità. Del resto, ci dice Moncrif (pp. 129-130), anche il Castellano di Coucy amò l'impeto della Dama di Fayel a partire dai suoi occhi verdi. Il dato è tanto velleitario quanto suggestivo perché, se è vero che negli anni Venti del Settecento la storia del Castellano poteva esser nota fra le persone di buona cultura, Moncrif giustifica il colore degli occhi sulla base di «si bel œil verd», un verso tratto dalla seconda strofa di *Li nouviauz tanz*, canzone fra le più celebri del Castellano ma all'epoca ancora inedita. Per amor di precisione va detto che nella maggior parte dei codici la parola è «vair», non «verd», che vuol dire 'vaio', 'grigio', colore che, cinquant'anni dopo, La Borde, nella prima edizione delle liriche del Castellano (*Essai*, II, pp. 270), tradurrà con 'blu': daltonismo linguistico? In ogni caso *Li nouviauz tanz* doveva esser stata per forza ritrovata in un canzoniere – probabilmente il cod. K, visti gli stretti rapporti con i Paulmy – perché pur essendo citata nel *Roman du chastelain de Coucy* (ma la prima edizione sarebbe apparsa un secolo dopo), cita un verso che il *roman* omette.

Quando nel 1742 lo studioso Pierre-Alexandre Lévésque de La Ravallière (1697-1762) pubblicò ► *Les poésies du roy de Navarre* – ovvero la prima silloge monografica su quello che diverrà uno dei più celebri trovieri, *alias* Thibaut de Champagne – Moncrif, come molti all'epoca, ne rimase entusiasta. Il doppio volume di La Ravallière stupiva non solo per il soggetto, ma anche per la ricchezza dei contenuti. Il titolo completo recitava:

Poesie del re di Navarra, con alcune musiche e un glossario francese; precedute dalla storia dell'evoluzione della lingua francese da Carlomagno a san Luigi, da un discorso sull'antichità delle canzoni francesi e da qualche altra informazione.

La Ravallière aveva anche pubblicato ben otto *chansons* in notazione quadrata che Fétis, un secolo dopo, giudicherà «complètement défigurés», giudizio vero ma ingeneroso per uno studio che mostrava al contrario un rigore filologico raro per l'epoca e che La Borde prenderà a modello per il suo contributo sul Castellano.

Signori de Voyer de Paulmy



Il marchese d'Argenson
René-Louis
1694-1757



III marchese d'Argenson
Marc-René
1722-1782
Marchese de Paulmy
poi IV d'Argenson
Antoine-René
1722-1787



I marchese d'Argenson
Marc-René
1652-1721



Conte d'Argenson
Marc-Pierre
1696-1764



L'anno dopo, l'ineffabile Moncrif pubblicherà una raccolta di suoi scritti intitolati ► *Oeuvres mêlées, tant en prose qu'en vers* (Paris 1743). Cinque poesie qui pubblicate ricompariranno con altre nella seconda edizione delle sue opere (1751) sotto l'intestazione: «Imitation de chansons du comte de Champagne, roi de Navarre» (III, p. 285). Benché manchi la musica, si tratta tuttavia di liriche destinate ad essere cantate. In seguito infatti le «imitations» di Thibaut verranno riproposte in una nuova edizione con tanto musica nella raccolta ► *Choix de chansons*, 1755. Qui viene aggiunta, ad apertura di volume, una lirica sempre derivata da Thibaut che avrà straordinario successo e in qualche modo diverrà emblema della poesia medievale, benché scritta da Moncrif. Si tratta peraltro di un'imitazione

Nel box l'«imitation» di Moncrif *Las! si j'avois pouvoir d'oublier*, pubblicata con la sua musica in *Choix de chansons* (1755, frontespizio in basso, mentre l'intonazione è riprodotta qui sotto). La poesia era la prima di un gruppo di dodici ispirate ai versi di Thibaut de Navarre, e già parzialmente pubblicate in *Oeuvres mêlées* (1743 e 1751, frontespizio a fianco). Dopo che Frédéric Vaultier (1836) ricondurrà *Las! si j'avois pouvoir d'oublier* alla seconda strofa (qui riprodotta) di De nouveau m'estuet di Thibaut (RS 8o8), bisognerà aspettare il contributo di Théodore Gérold (*Mélanges de musicologie*, Paris 1933) per individuare in Moncrif la paternità del 'falso'.

Thibaut (da LA RAVALLIÈRE, XX)

Se je peusse oblier, 7
sa beauté et ses bons diz, 7
et son très douz esgarder, 7
bien peusse gariz; 7
mais n'en puis mon cuer oster 7
tant i pens de haut corage: 7'
espoir si fait grant folage; 7'
mais moi convient endurer. 7

Moncrif, *Oeuvres mêlées*

Las! si j'avois pouvoir d'oublier 7
sa beauté, son bien dire, 6'
et son tant doux regarder 7
finiroit mon martire. 6'
Mais las! mon coeur je n'en puis ôter! 9
grand affolage 4'
m'est d'esperer, 4
mais tel servage 4'
donne courage 4'
a tout endourer. 4
Et puis comment oublier 7
sa beauté, son bien dire, 6'
et son tant doux regarder! 7
Mieux aime mon martire. 6'

ŒUVRES
MÊLÉES,
TANT EN PROSE
QU'EN VERS,
PAR M. DE MONCRIF,
de l'Académie Française.



A PARIS,
Chez BERNARD BAUNET, Fils, Grand-
Salle du Palais, à l'Écu.
M. DCC. XLIII.
Avec Approbation & Privilège du Roi.

CHOIX
DE
CHANSONS,

A commencer de celles du Comte
de Champagne, Roi de Navarre,
jusque & compris celles de quel-
ques Poètes vivans.

DÉDIÉ
A Madame la Comtesse de la Guiche,



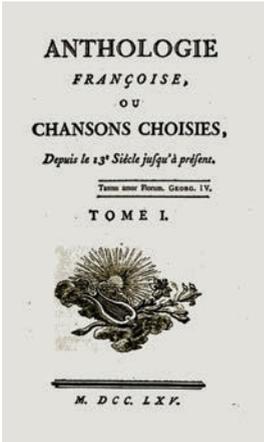
A PARIS
M. DCC. LV.

2. PREMIERE PARTIE,
Premier Air.

Las! si j'avois pouvoir d'oubli-
er, Sa beauté, Sa beau té, Et ses
beaux dite, Leson très doux, très doux regar-
der, Pourous bien é-tre que-ri-
Mais las! n'en puis mon cœur o-
ter, Le grand af-fol-a-ge, m'est
désperer, Mais dans tel ser-va-ge,

3.

Amors en cou-ra-ge, a tout en du-
-rer; Et puis comment! comment
oubli-er Sa beauté, Sa beauté,
et ses beaux dite, Leson très doux très
doux re-gar-der; Non ne veux
é-tre que-ri-



Il primo tomo dell'*Anthologie française* (1765) che indurrà a credere vera poesia di Thibaut de Navarre il 'falso' di Moncrif *Las! si j'avois pouvoir d'oublier*.

Jean-François de La Harpe in una litografia di François Séraphin Delpech (†1825).



che imita pochissimo (v. il ► box a p. 322). Un'unica strofa diventa una canzone tripartita ABA (modello tipicamente settecentesco), e un unico metro (l'*eptasyllabe* con andamento trocaico) si frastaglia in versi di diversa lunghezza con ritmi trocaici, anapestici, misti.

Questa stessa 'imitazione' con tanto di musica sarà riproposta come opera originale di Thibaut nel 1765 – Moncrif ancora in vita – ad apertura del primo dei due volumi dell'► *Anthologie française, ou Chansons choisies, depuis le 13^e siècle jusqu'à présent* dell'impresario Jean Monnet (1703-1785), volume che poteva fregiarsi dell'introduzione storica di Anne-Gabriel Meusnier de Querlon (1702-1780).

Quando il primo fascicolo del 1778 degli «*Annales poétiques, ou Almanach des muses*» dedicherà un contributo a Thibaut, sulla base degli studi di La Ravallière, il redattore dell'articolo sarà costretto a dichiarare:

La difficoltà del linguaggio ci ha permesso di riprodurre solo questa canzone di Thibaut; ma abbiamo ritenuto opportuno avvertire il lettore che per l'attribuzione v'è la sola autorità dell'*Anthologie* [in nota: di Monnet] e che non siamo stati in grado di rintracciarla né fra quanto stampato dell'autore, né in alcun manoscritto. [pp. 5-6]

La *chanson* pubblicata sarà ovviamente *Las! si j'avois pouvoir d'oublier* il cui proposito di 'esercizio di stile' in pochi anni era già stato dimenticato.

Qualche tempo dopo Jean-Baptiste-Joseph Breton de la Martinière (1777-1852), nel tradurre l'*Handbuch der klassischen Literatur* (1783) di Johann Joachim Eschenburg che riproponeva la *chanson* di Thibaut, vorrebbe dubitare della sua autenticità perché:

si nota in questa canzone una regolarità della rima che non permette affatto di credere che sia così antica. [*Nouveaux éléments de littérature*, 6 tomi, Paris 1813, III, p. 70]

Dubbio decisamente mal riposto visto che la rima regolare era uno dei pochi elementi diligentemente conservati da Moncrif.

Nel suo monumentale *Lycée, ou Cours de littérature ancienne et moderne* (16 voll., Paris 1804), ► Jean-François de La Harpe (1739-1803) suppone di ricondurre i versi all'epoca di Clément Marot (I, p. 436 dell'ed. 1834), ma il riferimento è ambivalente perché il poeta francese, vissuto nella prima metà del XVI secolo, era famoso per lo stile artificialmente antiquato, tanto apprezzato da diventare una moda cinquecentesca (l'aggettivo 'marotique' è ancor oggi in uso nel vocabolario francese).

John Colin Dunlop (1785-1842) nei due volumi della sua *History of Roman literature from its earliest period to the Augustan age* (London 1823) azzarda addirittura che:

C'è più tenerezza e sensibilità [«*delicacy*»] in un singolo verso d'amore di un antico trovatore che in tutte le composizioni amatorie di greci e romani. Cosa si può trovare in Anacreonte o in Ovidio se paragonato a questi versi di Thibaut, re di Navarra? [I, p. 537]

E a seguire riproduce *Las! si j'avois pouvoir d'oublier*. Poco prima Ovidio, Propertio e Tibullo erano stati almeno giudicati più eleganti di Catullo.

Sarà Frédéric Vaultier (1772-1843) a ricondurre i versi ormai celeberrimi alla seconda strofa di *De nouveau m'estuet*. Vaultier non sa però chi sia il vero autore e in un articolo apparso su «Mémoires de l'Académie Royale des Sciences, Arts et Belles-Lettres de Caen» (1836, pp. 95-96) ipotizza possa trattarsi di Charles-Jean-François Hénault (1685-1770), letterato frequentatore dei salotti dei marchesi d'Argenson: un'ipotesi che quantomeno aveva riconosciuto l'*humus* culturale da cui proveniva il falso.

Ma il verbo dell'*Anthologie* di Monnet è ormai gettato. Johann Gottfried von Herder (v. *supra* pp. 291-292), fra i principali promotori dello Sturm und Drang, si era affermato quale convinto sostenitore della poesia come espressione dei popoli (nel '73 aveva scritto gli elogi all'*Ossian* di Macpherson, quando ancora si credeva l'opera una traduzione). Fra il 1778 e il 1779 pubblica i due tomi di *Volkslieder*, una raccolta poetica in cui nel primo libro del tomo II (p. 40) appare *Ein Altfranzösisches Sonnet aus dem 13ten Jahrhundert* («Un sonetto in antico francese del XIII secolo»)

che altro non è che la traduzione tedesca di *Las! si j'avois pouvoir d'oublier*. Poco importa se non sia un sonetto, se non sia del XIII secolo, e se non sia in francese antico – a parte un'unica parola, *affolage*, in realtà neologismo di Moncrif, che obbligherà François-Joseph-Michel Noël (1756-1841) ad aggiungere un lemma al suo *Dictionnaire étymologique* (Paris 1839, I, p. 34) fra le forme arcaiche conservate modernamente.

Sia la versione francese che quella tedesca furono musicate da numerosi compositori, nessuno particolarmente noto: Joseph Bologne de Saint-Georges (1745-1799), Carl Friedrich Zelter (1758-1832), Heinrich Maria Romberg (1802-1859), Albert Fuchs (1858-1910). Ma certamente l'intonazione più celebre rimane quella che Brahms scrisse a 25 anni, n. 4 dei *Lieder und Romanzen* op. 14 (1858, pubbl. 1860), dove ancora una volta il giovane compositore confessa il suo fascino per un Medioevo, sia pure fittizio, ma unico luogo in cui potersi innamorare.

NON POTENDOSI GIOVARE dell'anonimato di Moncrif la 'creatività' di La Borde ebbe fortuna più limitata nel tempo, ma interagì direttamente con il mondo dell'opera. Due anni prima l'uscita del suo *Essai*, Anne-Pierre-Jacques Devisme (1745-1819) viene eletto direttore dell'Académie royale de musique, ovvero diventa capo della produzione operistica di Parigi. Devisme, seppur intraprendente, non ha alcuna competenza al riguardo, ma è fratello di Adélaïde-Susanne, ovvero della dama di com-



Tremotino raccontato
da Riccardo

Il celebre ritratto di *Maria Antonietta in camera* che Jean-Baptiste Gautier d'Aagoty (1740-1786) realizzò nel 1776 (Versailles, © Musée National des Châteaux). La donna che legge a sinistra è Adélaïde-Susanne Devisme, moglie di La Borde.

La storia di *Ricdin Ricdon*, non divenne celebre attraverso *Rosanie*, l'*opéra-comique* di Rigel (peraltro perduta, benché riadattata con il nuovo titolo di *Azélie*, il cui ms. si conserva a Marsiglia). Fu necessario aspettare la riscrittura dei fratelli Grimm che pubblicarono il racconto come *Tremotino* (*Rumpelstilzchen*) nelle *Fiabe del focolare* del 1812-15. La storia nel Novecento è stata trasformata in più di un film, ma la sua attuale celebrità la deve agli episodi III e IV di *Shrek* (© Disney 2007 e 2010, fotogramma in basso) e, conseguentemente, a uno dei protagonisti del serial televisivo *C'era una volta* (2011).



pagnia di Maria Antonietta: un ► dipinto di Jacques-Baptiste Gautier d'Aagoty la immortalò nell'entourage della regina che si diletta con l'arpa. La fanciulla, dimessi gli incarichi di corte, è casualmente anche consorte di La Borde, autorità per le cose musicali certamente, ma autorità *tout court*, dal momento che il suo ruolo di fermiero generale, ovvero di esattore delle tasse, gli concedeva una riconoscibilità sociale molto temuta (almeno fino a quando non sarà ghigliottinato).

Il 33enne Devisme inaugura il suo insediamento all'Académie con un *pastiche* intitolato *Les trois âges de l'opéra* (aprile 1778), in cui le tre età altro non sono che quelle di Lully, Rameau e Gluck. L'operazione tenta di mostrare il nuovo direttore equanime fra le fazioni più o meno sempre in guerra di lullisti, ramisti e gluckisti. La selezione e l'adattamento delle musiche è offerto a Grétry, mentre per il libretto Devisme pensa a suo fratello Alphonse (del resto i rapporti familiari gli erano stati così proficui).

La cattiva gestione Devisme sopravvisse solo un paio d'anni, ma fu sufficiente per dare un po' di notorietà al fratello librettista, la cui carriera potrà annoverare almeno un successo con *Rosanie* (1780), *opéra-comique* con musiche di Henri-Joseph Rigel (1741-1799). La *pièce* recuperava quel *Ricdin Ricdon* che l'Héritier affermava esser racconto di Riccardo Cuor di Leone e che Paulmy aveva riproposto nella sintesi della «Bibliothèque».

La storia di *Ricdin* è quella d'un demonietto (che in Italia prende il nome di ► Tremotino) con la fissa che le sue vittime, pena sciagure efferate, indovino il suo nome di battesimo (anche se sembra poco probabile sia stato battezzato). La vicendua (un Lohengrin al contrario) ruota attorno a una canzoncina utile a rivelare il nome misterioso. L'Héritier non mancò di scriverne i versi e di farli intonare a Chéron. La Borde che, come con Blondel, riscrive tutte le melodie dell'Héritier, ha quindi sott'occhio il tema a voce sola di Chéron, quando propone la sua versione a quattro parti. Rigel a sua volta, come ha mostrato David Charlton (*Gretry*, Cambridge 1986, p. 231), usa anch'egli il materiale di La Borde, più o meno con lo stesso grado di reinterpretazione.

Gli aspetti interessanti in questa sorta di telefono senza fili musicale sono due: da un lato *Rosanie* (dal nome della fanciulla perseguitata da *Ricdin*) viene proposto non solo come storia medievale scritta da Riccardo Cuor di Leone – con evidente scopo pubblicitario – ma le stesse canzoni inserite nell'*opéra-comique* si pretendono composte dal re d'Inghilterra, il ruolo di Rigel essendo limitato ad aggiungerne l'accompagnamento (che l'unica canzone preesistente fosse già armonizzata da La Borde sembra non importare a nessuno). Il secondo elemento singolare è che *Rosanie* va in scena nel luglio 1780, ovvero lo stesso anno in cui La Borde pubblica i quattro tomi del suo *Essai*. Pertanto Rigel, che pur adatta la musica di La Borde, non può averla recuperata dall'*Essai*, ma direttamente dal suo autore (che poi era suo cognato). Non ho difficoltà a immaginarmi La Borde che suggerisce il soggetto per una nuova opera a Devisme, forse sperando di aiutarlo a risollevarsi dal naufragio del fratello impresario, aggiungendo in omaggio le note che Riccardo d'Inghilterra scrisse in quei nefasti giorni della prigionia austriaca. Non sappiamo se Rigel ci abbia creduto o abbia solo evitato di offendere la suscettibilità dell'esattore del re.



MIC. J. SEDAINÉ
Né à Paris
Secrétaire perpétuel de l'Académie
Royale d'architecture et...

J. L. David pinx.

1772

J. B. Car. Lesquesne sculp.

Paris chez Bligny Cour du manege aux Thuilleries.

Grétry canta Riccardo

Epilogo

Bisogna riconoscere che il successo incontenibile che avranno gli *opéra-comique* a fine Settecento, se spesso si accompagna a compositori di rango, in genere non gode di librettisti all'altezza. Tuttavia il favore che di lì a breve otterrà *Richard Cœur de Lion*, seppur giovandosi della musica di Grétry, nondimeno gode di un libretto con più di un motivo d'interesse. L'autore è ► Michel-Jean Sedaine (1719-1797), celeberrimo in quegli anni.

La Harpe nel suo *Lycée* (l'opera in 16 voll. cui accennavo a p. 323) annovera Sedaine fra i primi librettisti del suo tempo, ciò malgrado ne offre un giudizio a dir poco sferzante. A suo parere il poverino

non è, propriamente parlando, nemmeno uno scrittore, dal momento che la lettura della maggior parte delle sue opere non si tollera, e che fra quelle scritte meno peggio, quando i dialoghi in prosa avessero una qualche consistenza, i versi appaiono in genere così scadenti che non v'è lettore che non ne sia disgustato. Il suo talento non può in alcun modo fare a meno della scena, né della musica, e solo così diventa passabile. [II, p. 467 dell'ed. 1834]

Il critico tenta poco oltre un salvataggio *in extremis* in ragione del 'caso' biografico, ma fa persino più danno:

Va detto che [Sedaine] non seguì alcun tipo di formazione, ma non possiamo fargliene una colpa. Al contrario è ammirevole che, avendo cominciato come scalpellino e muratore, sia arrivato a essere segretario dell'Accademia d'architettura e quindi accademico di Francia, e questo avendo solo qualche infarinatura d'architettura e nessuna nozione di grammatica. Non so se sia mai stato capace di erigere una casa; ma sono sicuro che giammai fu in grado di costruire una frase.

Ciò malgrado l'approccio che Sedaine librettista offre all'episodio di Blondel non è solo originale ed efficace, ma è occasione per fondere sentimenti privati a valori politici, per dar voce a una 'fraternità' emozionata (termine poi caro ai rivoluzionari) quale superamento della divisione di classe. Il successo fu inevitabile.

Il *plot*, che ho già avuto modo di raccontare (v. pp. 28-29), seppur innovativo rispetto al racconto di Blondel conosciuto all'epoca, mostra un Sedaine molto ben informato sulla vicenda. La presenza di Marguerite, amante di Riccardo, è derivata dall'Héritier; Blondel finto cieco è uno stratagemma mutuato dall'immagine di «pellegrino» che scaturiva da Bourdelot; e da Paulmy è tratta, anzi interamente copiata, la *chanson* del riconoscimento di Riccardo. Quei versi – *Une fièvre brûlante* (v. p. 315) – diverranno nell'intonazione di Grétry tema celeberrimo: anche il venticinquenne Beethoven gli dedicherà una serie di variazioni.

Sedaine ha inoltre sott'occhio La Borde, perché il *refrain* della canzone da crociata *Que le sultan Saladin* (cantata da Blondel alla fine del primo atto) trae spunto proprio dalla *chanson* di Paulmy che La Borde aveva pubblicato come terzo esempio della produzione del troviero di Nesle:

PAULMY / LA BORDE, II, ch. XII, p. 130	SEDAINE, atto I, scena VIII
À Gregoire, on disoit un jour de la brunette et de la blonde on voit les attraits, tout a tout partager tout le coeurs du monde dis moi la quelle à ton avis sur l'autre doit avoir le prix?	Que le sultan Saladin rassemble dans son jardin un troupeau de jovencelles toute jeunes, toute belles, pour s'amuser le matin, c'est bien, c'est bien, cela ne nous blesse en rien.
Peu m'importe, reprit Gregoire j'aime mieux boire.	Mais je pense comme Gregoire: j'ame mieux boire.

Nella *pièce* tutti amano Riccardo, ma solo un sentimento più nobile dell'amore potrà salvarlo: la devozione. Di quel sentimento si fa carico Blondel, non solo perché l'amico attraversa mezza Europa per il suo sovrano, ma perché solo un cantore, un figlio delle muse, può trasformare l'amore in fede salvifica. Quello che per chiunque sarebbe un interesse privato, diventa in un artista dono di sé. Lo stesso coinvolgere i paesani per la liberazione di uno sconosciuto ingiustamente detenuto è riconoscimento della bontà del genere umano. L'idealismo romantico, iperglicemico e un tantino patetico di fronte alla beffa che ne farà la Storia, è la forza di *Richard*. E alla fine appare profondamente onesto nella sua ingenuità.

IL MOMENTO TOPICO dell'opera non è la *romance* con cui Blondel riconosce Riccardo (come detto, i versi di *Une fièvre brûlante* non sono nemmeno di Sedaine). Assai più significativo è l'assolo di Blondel che canta ai piedi della fortezza, prima ancora di esser sicuro di aver ritrovato il suo re:

Un'opera monarchica...

Ô Richard! ô mon roi! l'univers t'abandonne, sur la terre il n'est que moi qui m'intéresse à ta personne?	A O Riccardo, o mio re, l'universo t'abbandona, sulla terra sono rimasto io solo a preoccuparmi di te?
Moi seul dans l'univers voudrais briser tes fers, et tout le reste t'abandonne?	B Io solo nell'universo vorrei spezzare le tue catene, mentre tutti gli altri t'abandonano?
Et sa noble amie! Ah! son coeur doit être navré de douleur. Oui, son coeur est navré de douleur.	C E la sua nobile amica... Ah, il suo cuore sarà straziato dal dolore. Sì, il suo cuore è straziato dal dolore.
Monarques, cherchez des amis non sous les lauriers de la gloire, mais sous les myrtes favoris qu'offrent les filles de Mémoire.	D Monarchi, cercate gli amici non sotto gli allori della gloria, ma sotto i graditi mirti che donano le figlie di Memoria.
Un troubadour est tout amour, fidélité, constance, et sans espoir de récompense.	E Un trovatore è tutto amore, fedeltà, costanza e non cerca ricompense.

La strofa C che evoca Marguerite, in sé eccentrica, serve più che altro a fugare l'equivoco di un rapporto altrimenti inopportuno. L'amore di Blondel per Riccardo non può essere omoerotico – anche se questa sarà poi la lettura che i decenni a venire preferiranno offrire – la passione, al contra-

Il mitico scontro fra Riccardo d'Inghilterra e il Saladino della Terza Crociata (mai avvenuto), ricordato nel margine inferiore del celebre Salterio di Luttrell (© British Library, Add. 42130, f. 86r), manoscritto compilato prima del 1340



rio, dovrà essere pura e separata dal sesso. Riccardo non è la fanciulla da salvare, né Blondel avrebbe potuto certo essere sostituito con una procace amante del re. Tuttavia non si può negare che quando Blondel si avvicina alla torre, l'evocare Orfeo conduce l'eroico Cuor di Leone a indossare le vesti dell'indifesa Euridice:

BLONDEL ...Orphée animé par l'amour s'est ouvert les enfers; les guichets de ces tours s'ouvriront peut-être aux accents de l'amitié?

BLONDEL ...Orfeo, animato d'amore, ha aperto le porte dell'inferno; le grate di queste torri s'apriranno forse agli accenti dell'amicizia?

Le altre quattro strofe veicolano soprattutto la fraternità fra classi sociali. Se A e B sono versi 'privati', il momento etico e in qualche modo politico è in D ed E, dove prima si propone la nobiltà d'animo aristocratica (che cerca complicità sotto i mirti delle muse) e a seguire quella delle classi inferiori (che offre amore disinteressato), seppur ricondotte all'ideale dell'artista. Blondel, come rappresentate del popolo è già salvo, perché poeta; mentre i sovrani devono essere sollecitati a far le giuste scelte. In questi termini l'aria soddisfaceva anche i fermenti rivoluzionari in quanto capace di redarguire il potere per blandire i ceti subalterni.

Sebbene, da vero *parvenu*, Sedaine non sia meno elitario degli aristocratici che frequenta, il suo assimilare con equanime disponibilità le teorie illuministe e le *brioche* di Maria Antonietta produce, almeno in apparenza, un superamento delle distinzioni di classe: al sangue si preferisce la nobiltà spirituale dell'artista. Inoltre ► Grétry ci mette del suo in chiave progressista: forza la forma attraverso il diverso posizionamento della ripetizione di A:

LIBRETTO <i>forma a rondò</i>	MUSICA <i>aria bipartita</i>
A B C A D E A	[Andante] Allegro A B A C D E A A

L'alterazione musicale va nella direzione di valorizzare la critica politica. Il costante ritorno ad A proposto dal libretto rende le sezioni BC e DE due semplici diversivi alla devozione personale di Blondel, equiparando forse involontariamente l'amore di Marguerite (C) con quello di Blondel (E). La bipartizione operata da Grétry con il cambio di tempo, rende le strofe B e C proseguimento di A e, complessivamente, assegna a tutta la parte che precede l'Allegro un ruolo introduttivo che esalta il momento forte D (la strofa che ammonisce le aristocrazie).

Il numero del «Mercur de France», n. 44 (30 ottobre 1784) su cui apparve la recensione del *Richard Cœur-de-Lion* di Sedaine-Grétry.

Ma il disagio per il terz'atto doveva essere condiviso. Grétry non ebbe bisogno di alcuna recensione per correre subito ai ripari, e in un lettera a Sedaine del 24 ottobre 1784 (v. *Grétry* di Michel Brenet, pp. 188-189) aveva già proposto modifiche molto vicine alla versione oggi conosciuta. Sedaine in un primo tempo preferisce aggiungere un quarto atto, tutto recitato nei sotterranei dalla casa di Williams (lo si può ancora leggere nel vol. LVIII della *Suite du répertoire du théâtre Français*, a cura di Pierre-Marie-Michel Lepeintre, Paris 1822, pp. 65-97). Qui Blondel inganna Florestan, imprigionato da William, convincendolo a scrivere una lettera che lo deleghi a prendere il comando delle guardie perché possa essere liberato, lettera usata invece per salvare Riccardo.

Anche questo finale, replicato negli ultimi tre mesi del 1785 – pur molto amato da Lepeintre che l'ha pubblicato nel 1822 – non piacerà al pubblico, al punto che Sedaine sarà obbligato a scrivere una lettera aperta sul «Journal de Paris» (poi riprodotta nel III vol. degli *Annales du Théâtre Italien* di Antoine d'Origny, pp. 229-230) in cui si annuncia che, a partire dal 26 dicembre, sarà proposto un terzo finale – quello fin dall'inizio suggerito da Grétry.

Atto II		presso il castello mattino
I	Riccardo prigioniero mostra di esser trattenuto per ordine di un sovrano ingiusto.	
II	Rimasto solo canta il suo amore per Marguerite.	N. 9 · AIR
III	Blondel s'è fatto portare sotto la finestra di Riccardo.	
IV	Canta con Riccardo <i>Une fièvre brûlante</i> .	N. 10 · ROMANCE
V	Blondel viene arrestato perché troppo vicino al castello: chiede di parlare con il governatore.	N. 11 · CHEUR DE SOLDATS
VI	Blondel fa credere a Florestan che era stato inviato da Laurette per avvisarlo che quella sera avrebbero dovuto incontrarsi durante la festa in onore della dama ospite di suo padre. Blondel finge di esser cacciato per non destare sospetti.	[CONCERTATO FINE II ATTO]
VII	Giannino viene in aiuto di Blondel.	
Atto III		casa di William sera
I	Blondel corrompe due servi per parlare a Marguerite.	N. 12 · TRIO
II	Marguerite confessa a William che sta andando a ritirarsi in un convento.	
III	Blondel, non più cieco, è annunciato a Marguerite.	
IV	Blondel si fa riconoscere e rivela dov'è nascosto Riccardo. Il seguito di Marguerite è informato da Blondel, che si fa riconoscere da tutti e rivela, anche a William, dov'è Riccardo.	N. 13 · MORCEAU D'ENSEMBLE
V	Marguerite chiede a Blondel di salvarlo.	
VI	Blondel dice che Florestan arriverà per parlare alla figlia e loro nel frattempo assaliranno il castello affiancando gli uomini del paese ai soldati della contessa.	
VII	Blondel è speranzoso.	
VIII	Preparativi per la festa: Laurette sorpresa dalla disponibilità del padre.	
IX	Laurette non sa se confessare al padre il suo amore per Antonio.	N. 14 · TRIO
X	Sono iniziate le feste: due paesani arrivano danzando. Danze di corte in cui fa l'ingresso Florestan. I soldati di Marguerite arrestano Florestan.	N. 15 · COUPLETS [SINFONIA]
	Sul fondo si vede l'assalto al castello. Blondel si toglie la veste da mendicante e mostra l'abito da combattente. Dopo aspra battaglia Riccardo è liberato.	N. 16 · CHEUR [SINFONIA]
	Riccardo rende le armi a Florestan in segno di perdono, quindi abbraccia Marguerite e ringrazia Blondel. Coro di giubilo finale in cui si rievoca il tema di <i>Une fièvre brûlante</i> .	N. 17 · FINALE



Quest'ultima soluzione – come la conosciamo oggi – obbliga a un cambio di scena per il solo ultimo quadro (scena x) di cui sopravvive una suggestiva ▶ incisione di Claude Bornet (1733-1804). Bornet, pittore, incisore e scenografo presso il teatro del castello di Fontainebleau, è oggi occasionalmente ricordato per gli espliciti disegni erotici, pubblicati anonimi, che accompagneranno un'edizione olandese della *Juliette* (1797) di Sade.

MALGRADO LE CONCESSIONI in punta di penna di Sedaine e l'attenzione al ruolo del popolo introdotto da Grétry (fra cui le danze paesane nella festa per Florestan), *Richard* godrà soprattutto di favori filomonarchici. Uno dei più ferventi sostenitori della Corona francese durante la Rivoluzione (e uno dei pochi a morire di morte naturale) fu Pierre-Alexandre d'Antibes (1755-1829) che sarà soprannominato 'Blondel' – complice involontario Grétry – per il suo attaccamento a re Luigi XVI.

Il cavaliere d'Antibes salì infatti agli onori della cronaca quando, nel giugno 1791, la famiglia reale tentò invano la fuga ma, fermata a Varennes, fu riportata a Parigi agli arresti domiciliari. Il drammaturgo e giornalista Barnabé Farmian Durosot (anche 'de/du Rosoi/Rozoi', con o senza 'y' finale: una fatica ritrovarlo nei dizionari), altro irriducibile monarchico – lui sì ghigliottinato – propose sulla «Gazette de Paris», periodico realista fondato all'indomani della presa della Bastiglia, una sottoscrizione di nomi che si offerissero come ostaggio in cambio della libertà del re. Il cavaliere d'Antibes con moglie e figlia fu fra i primi sottoscrittori e fu scelto per pre-

Scena per il finale del *Richard*
– versione definitiva – con
l'assalto al castello. Incisione di
Claude Bornet del 1786.

...e il suo paladino



Jean-Baptiste Guignard, detto Clairval, che interpreta Blondel in *Richard Cœur-de-Lion* (1784), litografia di François Séraphin Delpech (†1825).

sentare la lista dei quattrocento nomi (tutti pubblicati sulla «Gazette») al presidente dell'Assemblea Nazionale.

D'Antibes si mise in luce per aver pubblicato proprio in quei giorni, sullo stesso giornale, versi in omaggio a Luigi XVI con un breve testo introduttivo dove si legge:

da oggi, tutti i cavalieri francesi, tutti i padri di famiglia, tutte le madri, tutti i bambini degni di pronunciare le parole sacre di Natura, Amore, Religione, canteranno lontani dalla barbarie.

I versi altro non sono che una riscrittura di *Ô Richard! ô mon roi!* (qui in basso) da cantarsi sulle note di Grétry, e almeno la prima strofa diventerà un *hit* fra i canti di 'resistenza monarchica'. Thomas-Pascal Boulage, con nostalgia, ricorderà la vicenda nell'opuscolo anonimo *Les otages de Louis XVI et de sa famille* (Paris 1814), ripubblicando numerose pagine della «Gazette» e il testo integrale del *contrafactum* del cavalier d'Antibes (v. qui sopra).

Edmond de Manne (1801-1877), ricordando Jean-Baptiste Guignard, detto Clairval (1735-1795), il primo acclamato interprete del ruolo di Blondel, riferisce

che l'attore cinquantenne, nei giorni della rivoluzione, non ebbe timore di cantare i versi del Cavalier d'Antibes (*Nouvelle biographie universelle*, 1854, x, col. 639), ma non ci dice se lo fece in scena o facendosi la barba davanti allo specchio. In ogni caso *Richard* da quel momento sarà percepita come opera filomonarchica e le sue rappresentazioni verranno bruscamente interrotte. Forse per tentare di salvare la musica, le arie di *Richard* confluirono in una *pièce* 'rivoluzionaria' ambientata in Persia (*La fête patriotique*, Bibliothèque Nationale, Fr. 9259, p. 92 e segg.), ma non è dato sapere se questa nuova versione sia mai stata effettivamente allestita.

<p>Ô Louis! ô mon roi! notre amour t'environne. Pour notre cœur c'est une loi: d'être fidèle à ta personne.</p>	<p>O Luigi, o mio re, il nostro amore ti circonda. Per il nostro cuore c'è una [sola] legge: esser fedele alla tua persona.</p>
<p>Aux yeux de l'univers nous briserons tes fers et nous te rendrons ta couronne.</p>	<p>Di fronte all'universo spezzeremo le tue catene e ti renderemo la tua corona.</p>
<p>Reine infortunée! Ah! que ton cœur ne soit plus navré de douleur, qu'il ne soit plus navré de douleur.</p>	<p>Regina sfortunata! Ah, che il tuo cuore non sia più straziato dal dolore, che non sia più straziato dal dolore.</p>
<p>Il vous reste encore des amis couverts des lauriers de la gloire, ornés des myrtes favoris qu'offrent les filles de Mémoire.</p>	<p>Vi restano ancora amici coperti dagli allori della gloria, ornati con i graditi mirti che offrono le figlie di Memoria.</p>
<p>Qu'en votre cœur tout soit amour, fidélité, constance. Vous servir est la récompense.</p>	<p>Che nel vostro cuore sia tutto amore, fedeltà, costanza. Servirvi è la ricompensa.</p>

Come riferisce Charlton (*Grétry*, p. 250) le repliche dell'*opéra-comique* ricominciarono a Parigi solo dopo che Napoleone s'incoronò imperatore (1804), ma la sua caduta (1815) coincise di nuovo con la sparizione dell'opera dalla scena francese. Negli anni Quaranta, in piena Monarchia di Luigi, il lavoro riapparve a Parigi con la nuova orchestrazione e i recitativi di Alphonse Adam (1841), ma le repliche s'interruppero nuovamente con i moti del '48. Solo sotto Napoleone III, il portato monarchico cominciando a stemperarsi, riapparve la più sontuosa versione di Adam. Per recuperare l'originale bisognerà aspettare la guerra franco-prussiana (1870).

Seppur col tempo, il ruolo di 'opera monarchica' venne dissipandosi. Ancora nel 1890 l'intenzione di evocare un'aristocrazia che non esiste più suggeriva alla vecchia contessa della *Dama di picche* di Čajkovskij – non solo per le nostalgie di una giovinezza sfiorita – di cantare nel secondo atto «Je crains de lui parler la nuit», l'aria che nel *Richard* Laurette dedica a Florestan (I.vi).

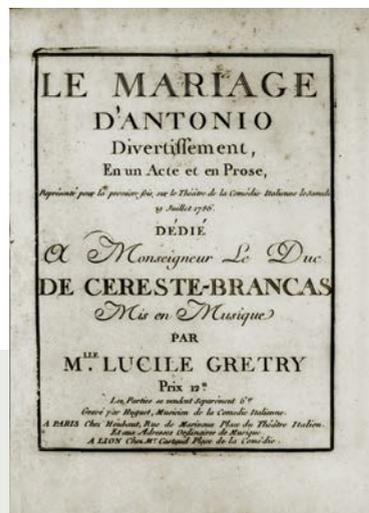
Ancora nel primo Novecento il tema di *O Richard! O mon roi!* continua a evocare gli ermellini. Nel balletto *Fiamma di Parigi* (1932) sulla Rivoluzione Francese, il compositore russo Boris Asaf'ev (1884-1949) ne usò la melodia per identificare la sontuosità altezzosa della corte di Luigi XVI. Il balletto, con le coreografie di Vasily Vainonen, era interpretato dal 22enne georgiano ▶ Vakhtang Chabukiani (1910-1992) la cui bellezza e forza scultorea impersonificheranno, prima di Nuriev e Baryšnikov, l'emblema del ballerino sovietico (indimenticabile nell'*Otello* dove nudo e nero balla la sua disperazione per Desdemona). *La*

Il sequel del Richard

L'opera di Grétry farà scuola per la scena dell'assalto al castello, ma non v'è dubbio che la sua fortuna la deve anche all'ambientazione contadina che la corte parigina riconduceva alla *joie de vivre* extraurbana – come due secoli prima le corti rinascimentali s'entusiasmavano per gli amori di Aminta che zuppolava alla pecorella. Blondel, travestito da mendico per quasi l'intera opera, è uomo del popolo, e in fondo, fra gli amori che racconta il *Richard*, non è la passione della contessa che commuove, ma semmai quella del giovinetto Antonio o della bella Laurette (seppur d'origine aristocratica, la giovane conduce ormai anche lei vita di paese da quando il padre fuggì perseguitato).

Il sequel di *Richard* s'intolererà non a caso ▶ *Le mariage d'Antonio* (1876) che, sparito di scena il vecchio Blondel (vecchio in realtà solo per il travestimento), racconta gli sviluppi di uno dei numerosi 'innamorati' dell'opera la cui sorte si tace nel libretto di Sedaine. Matrimonio un tantino prematuro, visto che Antonio ha 16 anni e 15 l'amata per cui palpita il cuoricino. Ma i bambini

Frontespizio del *Mariage d'Antonio, divertissement en un acte et en prose* di Lucile Grétry (1876), incisione della musica di Huguet e venduto a Parigi presso Houbat.



prodigio erano di moda all'epoca e del resto la musica si dichiara essere scritta da una tredicenne, ovvero Lucile Grétry, nientemeno che la figlia del compositore. Il padre dichiarerà di essersi limitato all'orchestrazione e a qualche piccolo aggiustamento («*Journal de Paris*», 20 luglio 1876), e noi gli crediamo – del resto la fanciulla non ebbe modo di confermare le sue doti musicali morendo di tubercolosi a 16 anni: l'unico altro suo lavoro, *Toinette et Louise*, è perduto, mentre *Le mariage*, oltre a godere di una stampa coeva, è stato recentemente editato da Robert Adelson (2008). Il libretto – del trentenne Alexander-Louis Robinéau (1746-1823), drammaturgo di successo che pubblicava sotto l'anagramma 'Beau noir' – giusto per conservare il clima adolescenziale fu attribuito alla moglie ventenne Louise-Céline Cheval («*M^{me} de Beau noir*»).



Sopra Vakhtang Chabukiani in una foto del 1932, l'anno in cui, ventiduenne, interpretò il ruolo del rivoluzionario nel balletto *La fiamma di Parigi* di Boris Asaf'ev.

A lato la scena del balletto in cui Maria Antonietta entra a corte sulle note di *O Richard! O mon roi!* (qui nella ripresa del 1953 tratta dal film *Masters of Russian ballet*).

A destra la scena del film *La Marsigliese* (1937) di Jean Renoir in cui i nobili salutano re Luigi XVI cantando *O Richard! O mon roi!*



Fiamma, il lavoro più famoso di Asaf'ev, è ancora oggi in repertorio e la riproposta del '53, sempre con Chabukiani (vent'anni di più) e le coreografie originali di Vainonen, confluì nel film ▶ *Masters of Russian ballet* di Herbert Rappaport.

In modo ancora più enfatico l'equazione Grétry-monarchia ritorna cinque anni dopo nel film ▶ *La Marsigliese* (1937) che Jean Renoir realizzò subito dopo il successo della *Grande illusione*. A circa un'ora e quaranta della pellicola Luigi XVI esce dalle sue stanze ed è salutato da un coro di nobili che intona *O Richard! O mon roi!* La scena induce lo spettatore a chiedersi «Perché Richard, se quello è Luigi?», ed è proprio un peccato che si sia persa l'occasione per resuscitare i versi del Cavalier d'Antibes, ma la storia di colui che ai tempi della Rivoluzione era chiamato Blondel ai primi del Novecento era stata dimenticata da un pezzo.



Lo strumento di Blondel

Blondel sente la voce di Riccardo (1877), una delle cento incisioni di Gustave Doré per la Storia delle crociate di Michaud.

Nell'intera vicenda del *Richard Blondel* ha con sé un violino con cui si accompagna cantando. È sul violino che il cantore anticipa il tema di *Une fièvre brûlante* (I.VII) per attirare l'attenzione di Marguerite; ed è sul violino che suona il *refrain* della canzone da crociata *Que le sultain Saladin* (I.VIII). Grétry assegnerà inoltre un ruolo dominante allo strumento anche nella scena del riconoscimento di Riccardo (II.IV).

Sebbene la musicologia non prenda posizione univoca su come si accompagnassero trovatori e trovieri – ma l'opinione più condivisibile è che non avessero uno strumento privilegiato – l'immaginario contemporaneo preferisce associare al cantastorie strumenti come la chitarra o il liuto (qualcosa di simile suona il buffo Blondel nel film *Le crociate* di De Mille, 1935; tal era lo strumento di Ivanhoe nel film di Thorpe del 1952; una specie di mandolino imbraccia Cantagallo in *Robin Hood*, 1973).

Fra Sette e Ottocento l'arpa, soprattutto di piccole dimensioni, è di gran lunga lo strumento privilegiato in braccio a bardi e trovatori; del resto nel Nord Europa la si usava per accompagnare i canti tradizionali, e gli studi di Percy (v. p. 290) ne garantivano l'utilizzo antico. Ma non v'è dubbio che i pittori la privilegiassero soprattutto per la componente scenografica.

La scelta di associare un violino a Blondel sembra pertanto eccentrica, ma si rivela un tentativo di ricostruzione storica rigorosa. È infatti proprio nelle pagine della «Bibliothèque des romans» dedicate alla *Tour tenebreuse* che si associa al violino il canto dei trovatori. In nota Paulmy precisa:

Il violino era conosciuto fin dai tempi delle Crociate; ne abbiamo prova dalle miniature che ornano i più antichi manoscritti che conservano le canzoni del re di Navarra, conte di Champagne, dove questi è rappresentato con uno strumento simile ai nostri. Anche le dame s'accompagnavano al violino e vi sono documenti che mostran loro suonare tale strumento. [p. 194]

L'Héritier assegnava a Blondel una cetra e un 'manicordo', ossia un antico clavicordo portatile, ma è chiaro che Paulmy, giudicando il primo strumento troppo generico e il secondo improponibile per un cantastorie girovago, preferisca rifarsi agli studi di La Ravallière su Thibaut de Champagne (1742) che, pur dedicando pagine all'arpa, pubblica quattro immagini che dimostrerebbero l'uso del violino presso gli antichi trovatori. La Ravallière ci tiene a distinguere il violino dalla viella: il primo apparterebbe ad ambienti cortesi, mentre il secondo è solo, a suo dire, strumento popolare. Oggi noi chiamiamo violino l'evoluzione cinquecentesca della viella, senza escludere che nel XII secolo, fra le infinite forme di viella, ve ne fossero alcune molto simili al violino. Per La Ravallière è invece questione di gerarchia sociale: il suo scopo è attribuire a trovatori e trovieri – spesso nobili, come nel caso di Thibaut – un strumento adeguato allo stato.

Le quattro immagini pubblicate (da due statue, un piatto e una miniatura), malgrado gli auspici, altro non fanno che confermare l'uso antico



Il portale di Sant'Anna (sotto) – a destra guardando la facciata di Notre Dame di Parigi – accoglie fra le quattro statue di destra anche un re con in mano un violino.

Il re musicista fu riprodotto nel 1729 nei *Monuments* di Montfaucon (primo riquadro a fianco) e poi nel 1742 da La Ravallière nelle sue *Poésies du roy de Navarre* (secondo riquadro). Distrutta durante la Rivoluzione, in seguito la statua fu ricostruita come appare a fianco.

della viella. E in particolare il primo esempio mostra l'ingenuità dell'approccio storico. La Ravallière riproduce la ► seconda delle quattro statue che ornano esternamente il portale di Sant'Anna di Notre Dame, quello a destra guardando la facciata, e la descrive come

la figura di uno dei nostri re ... Il re tiene in mano un violino con quattro 'esse' traforate. [1, p. 251]

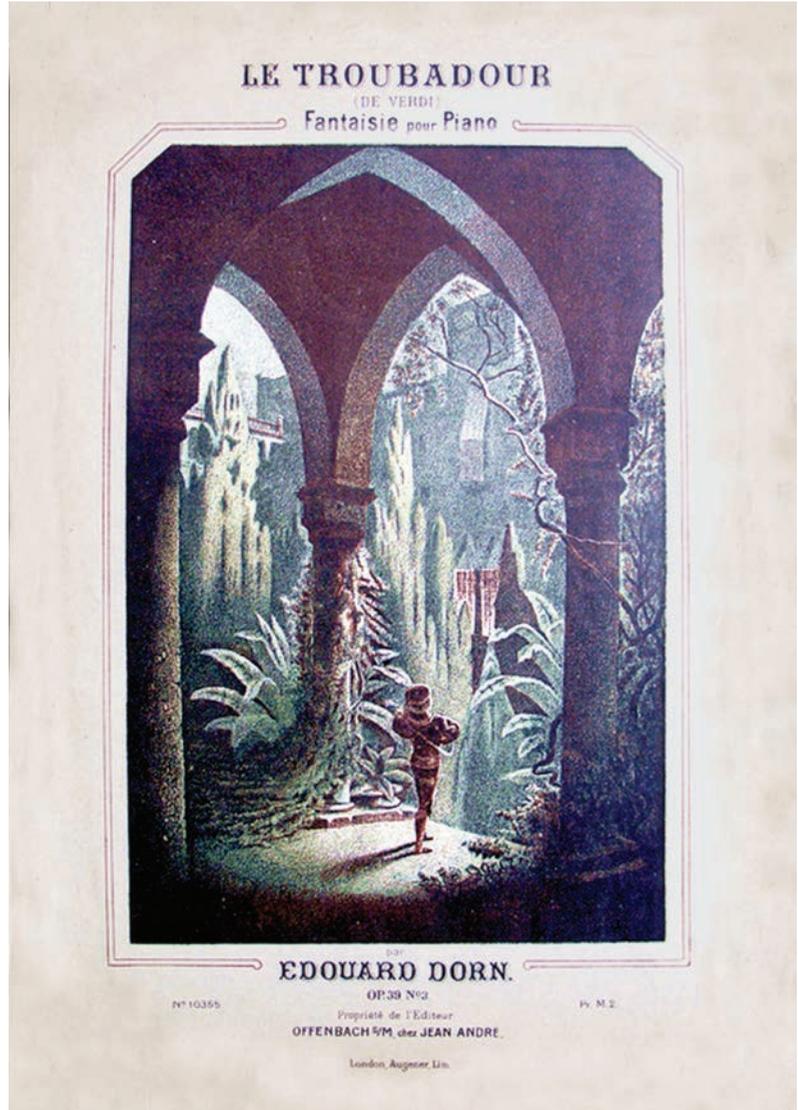
Più che 'esse' sembrano rosette, ma la definizione «nostri re» deriva dalla descrizione che Bernard de Montfaucon fa di quelle stesse statue nel primo dei 5 tomi dei *Monuments de la monarchie Française* (Paris 1733):

Il re che tiene in mano un violino potrebbe essere Chilperico che, secondo Gregorio di Tours, compose inni e canti per la chiesa e scrisse anche due libri sull'argomento. [1, p. 56]

Anche Montfaucon aveva pubblicato un ► disegno del re col violino, con qualche rosetta in meno e con cinque corde invece di tre. Ma né l'una né l'altra immagine garantiscono alcunché. Certo non dimostrano che il merovingio Chilperico (+584) suonasse la viella (o il violino), ma solo che chi ha realizzato la statua nel XII-XIII sec. gli ha messo in mano uno strumento tipico dei suoi tempi. Del resto l'uso dell'arco arrivò in Europa solo dopo il 1000. Oggi poi si preferisce pensare che la statua raffiguri re Davide, e in questo caso lo scultore potrebbe essersi ispirato a uno strumento popolare per esprimerne l'antichità, con buona pace di La Ravallière. Purtroppo durante la Rivoluzione le statue del portale di Sant'Anna, proprio perché si credeva raffigurassero re franchi, furono fatte a pezzi, e la ricostruzione ottocentesca non sembra brillare per fedeltà all'originale.



Frontespizio figurato della fantasia per pianoforte *Le Troubadour de Verdi*, op. 39 n. 3, di Edouard Dorn, pubblicato a Offenbach am Main da Jean André nel 1874.



Benché la viella sia diffusa nelle miniature dei canzonieri (ma frequenti sono anche strumenti a pizzico come mandole e arpe), l'iconografia del trovatore che imbraccia viola o violino, malgrado il contributo del *Richard*, non sembra essersi affermata. È probabile che lo strumento ad arco rimandasse ai musicisti girovaghi zingari, la cui tradizione, pur riconducibile a quella trobadorica, all'epoca rimaneva estranea all'immaginario del cantastorie medievale. Soprattutto, dopo la fortuna del dramma *El trovador* (1837) di Antonio García Gutiérrez, immortalato da Verdi nel 1852, la provenienza spagnola indurrà a preferire definitivamente mandole e chitarre per accompagnare trovatori e trovieri: lo stesso Verdi orchestrerà con un'arpa *Deserto sulla terra* di Manrico trovatore, l'unico strumento che nell'orchestra poteva evocare corde pizzicate.



Un'immagine da *Chant d'amour* (1950) l'unico film di Jean Genet. La sequenza mostra la fantasia onirica del secondino geloso per l'amore di due carcerati i quali, malgrado il muro che li separa, riescono ad avere un contatto fisico scambiandosi il fumo di una sigaretta attraverso una fessura.

La prigione è qui metafora (almeno in apparenza) delle difficoltà che impediscono all'amore di esprimersi, e il modello archetipico – il muro incrinato da una fessura – era già nel mito di Piramo e Tisbe. Con le seicentesche 'scene di prigione' si collocarono dietro le

sbarre amori contrastati da un potere oppressivo, ma è con la settecentesca *pièce à sauvetage* che il carcere diventa impedimento 'fisico' (sociale) all'urgenza d'amare (privata), privilegiando la follia emotiva sulla ragion di stato.

La ricerca di Blondel è quel tanto irrazionale per avere la meglio sulle catene imperiali che trattengono Riccardo: la bella storia, negli anni che precedono la Rivoluzione francese, creerà il genere *à sauvetage*. Per Genet è tutto più complicato: il suo carcere è l'unico luogo dove si possa veramente amare.

Amanti prigionieri

Oggi un giovanotto che, chitarra in spalla, va in giro per mezza Europa alla ricerca del compagno d'un tempo, forse commilitone in guerre d'oriente, fa un po' *sit-com on the road* buonista. Ma se il ricongiungimento agognato si compirà con l'abbraccio sentito di un amico su cui pesa il disappunto per la scarsa propensione matrimoniale, abbiamo senza troppo sforzo il soggetto per una pellicola del prossimo Gay Film Festival.

Che l'amicizia fra Blondel e Riccardo nasconda un'intimità sconveniente rimane un malcelato imbarazzo che nemmeno il quasi-*feuilleton* di Sedaine e Grétry riesce a evitare. Anzi probabilmente proprio da lì nasce il dubbio che la devozione di Blondel si muova al limite della sconvenienza. E chissà, nel secolo del rimosso-elevato-a-comportamento, un simile 'non detto' potrebbe aver contribuito alla fortuna dell'opera.

Une fièvre brûlante, il duetto con cui Blondel riconosce Riccardo prigioniero, racconta l'amore del re per la sua bella. Nell'adattamento italiano

di Carpani (1787), con traduzione metrica appositamente realizzata per conservare la musica di Grétry, la fanciulla è estromessa: «il mio bene» e i «suoi sguardi», che per Sedaine identificavano ineludibilmente Margherita, per il pubblico italiano diventano complicità maschili che dir 'fraterne' apparirebbe ingenuo (a fianco ► tre strofe significative).

La scena quindi, sottratto l'alibi dell'amata, diventa un sensuale duetto d'amore dove non si capisce se abbia la meglio l'ironia, un linguaggio in codice o l'ingenuità del traduttore. Lo spettatore di oggi che è già partecipe delle chiacchiere su Riccardo non può non cogliere l'equivoco. Ma duecentocinquanta anni fa?

Fino a tutto il primo Ottocento la virilità del più famoso re d'Inghilterra non era stata ancora messa in dubbio. Anzi, l'insinuata omosessualità della *liaison* con Blondel poteva esser semmai tollerata perché il 'dissoluto' evidentemente era il cantastorie. Riccardo rimaneva solido sciupafemmine senza macchia; del resto chi avrebbe dubitato di un guerriero? I menestrelli al contrario, si sa, conducono vita licenziosa. Il ragazzo magari s'è anche innamorato del sovrano, ma che ci volete fare, capita di fronte a tanto eroe. Il re l'avrà assecondato per cortesia: l'Inghilterra è salva.

Ma, quando la virilità di Riccardo comincia a dare segni di cedimento, l'amena storiellina con Blondel diventa pericolosa. E forse non è un caso che il disinteresse attorno al mito della bella e devota amicizia segni il passo contemporaneamente alle voci sorte a metà Ottocento sui «vizi ripugnanti» del re britannico. Qualcosa di simile si ripeterà dopo la Seconda guerra mondiale quando, da tempo tornata sulle scene, l'opera di Grétry patirà di nuovo l'oblio parallelamente ai rinnovati argomenti sull'omosessualità di Riccardo. Se un secolo prima l'informazione era circolata solo fra

BLONDELLO Dentro la torre oscura
langue un possente re:
triste il suo servo n'è
sulla crudel sventura.

RICCARDO Oh Cielo, egli è Blondello!
Ah se il mio bene
fosse con me
vorrei dir subito:
più duol non c'è.

A due Un de' suoi sguardi può
bearmi il core,
più doglia allor non ho:
son tutto amore.

Il Riccardo italiano

La traduzione di **Giuseppe Carpani**, destinata al Teatro Arciduciale di Monza, quello privato del governatore di Milano (1787), approntata a soli tre anni di distanza dalla prima parigina del *Richard* è l'unica metrica, realizzata per conservare la musica di Grétry.

Se l'operazione di Carpani (1787) tenta di restituire il clima dell'*opéra-comique* originale, il *Riccardo Cuor di Leone* (1790) musicato da **Ferdinando Robuschi**, su libretto anonimo, pur fedele a Sedaine, elimina completamente ogni elemento che possa essere scambiato per fedeltà alla monarchia. A un anno dalla presa della Bastiglia sarebbe stato poco igienico. Seppur l'introduzione dei recitativi (Carpani preservava il recitato originale) sembra voler elevare il tono dello spettacolo, in realtà Blondello è un basso buffo, compagno di bevute che cerca il suo generale Riccardo nella speranza di rinnovare le baldorie d'un tempo. Ai piedi della torre, il menestrello travestito, invece di cantare il quasi-manifesto politico *Ô Richard! ô mon roi!*, si diletta nelle tre strofette senza sugo qui riprodotte:

Il far l'orbo a dirla infatti | della pena assai mi porta,
ma pazienza non importa, | tutto il male non sta qua.

Vecchio poi non son nemmeno | benché a farlo io sia costretto,
e del caldo ho ancor nel seno | quando vedo il bel visetto.

Ma per quanto a me vicina | sia una bella ragazzina
star in freno mi conviene | e qual marmo restar là.

Se la mia non è pazienza, | giusti dei, che mai sarà?

Fra le carte di Robuschi (Parma, Biblioteca Palatina, Borb. 3045.1) v'è la musica della traduzione letterale di *Ô Richard!* a quanto pare poi sostituita, forse per i problemi che avrebbe potuto creare. Dispersa è invece la partitura dell'opera di cui sopravvive la sola sinfonia (Zagabria, collezione Udina-Algarotti). Il soggetto, scemando il traino di Grétry, non sarà più recuperato per un ventennio.

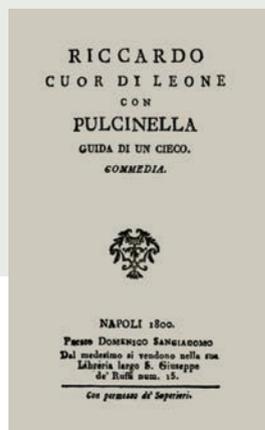
La storia di Blondel riappare in Italia a partire dal 1810 per dar spunto ad almeno cinque rifacimenti (nella tabella a fianco). Il ruolo comico di Blondello è ribadito nella versione del cantante e compositore **Adolfo Bassi** che, famoso per la sua abilità di buffo, si ritaglia addosso il personaggio d'un mentecatto che finge di non vedere né sentire. Gli equivoci, spesso gratuiti, tentano una comicità che, almeno sulla carta, non sembra irresistibile. La musica è perduta.

Forse, in ragione del pregio del librettista, la versione di **Tottola** è quella più fortunata (ben tre compositori la portano sulle scene). Purtroppo, se l'interesse è valorizzare l'elemento comico, il risultato è modesto. Blondello è ormai un pretesto, persino il duetto con Riccardo è soppresso. La comicità, che ripristina i recitati tipici della tradizione napoletana, è tutta incentrata su Nardone, l'accompagnatore rozzo e prepotente di Blondello che parla in napoletano e la cui ottusità diventa persino fastidiosa. La liberazione di Riccardo sembra si compia solo per giustificare il titolo, perché tutta la farsa ruota attorno ai patemi di Lauretta per Florestano, contrastati da Nardone che vuole sposare la fanciulla (lei ovviamente lo detesta). L'opera termina con Florestano gettato in prigione e Lauretta che s'accontenta del fesso manesco reso ricco da una donazione della Contessa: la vecchia non poteva impiegare peggio le proprie ricchezze (il ritrovato amore fedifrago con Riccardo evidentemente le ha dato alla testa). La voce di Blondello,

le élite culturali, a partire dal Dopoguerra il dato, ostentato come inedito, non riesce più a essere separato dalla biografia del re.

Il successo ottocentesco del *Richard*, seppur ignaro dei retroscena, sembra alimentarsi di un sentimento che il pubblico non sa forse riconoscere e tantomeno gestire. L'entusiasmo per l'opera produrrà tali e tante imitazioni da creare addirittura una moda, la cosiddetta *pièce à sauvetage* (rescue opera per gli inglesi), genere che pone al centro della vicenda la liberazione del protagonista ad opera d'un congiunto. E se il congiunto è l'amico di sempre, l'equivoco di un amore omosessuale aleggia sullo sfondo.

Il ricongiungimento non è infatti reso impossibile dal sangue o dal destino (come in *Romeo e Giulietta* o nei *Promessi sposi*) ma da un impedimento sociale, istituzionale, legislativo: la prigione. Quale amore è al punto ever-sivo da diventare un problema di ordine pubblico, se non quello che mette in crisi la distinzione fra i sessi (e quindi la gerarchia fra maschile e femmi-



LIBRETTO	MUSICA	ALLESTIMENTO		
Adolfo Bassi (?)	Adolfo Bassi	<i>Riccardo, ossia Il finto cieco e sordo</i>	Trieste, Teatro Nuovo	1810
Andrea Leone Tottola	Carlo Ceccarini	<i>Blondello, ossia Il suddito esemplare</i>	Napoli, Teatro dei Fiorentini	1814
	Felice Alessandro Radicati Paolo Fabrizi	<i>Blondello, ossia Riccardo Cuor di Leone</i> <i>Blondello</i>	Bologna, Teatro del Corso Napoli, Teatro Partenope	1819 1830
Jacopo Ferretti	Giuseppe Balducci	<i>Riccardo l'intrepido</i>	Roma, Teatro Valle	1824

in genere poco presente, si disperde nell'insieme finale: raramente un *title role* è stato più di contorno. Di questa insulsa versione (modellata su un testo teatrale anonimo del 1800 intitolato ► *Riccardo Cuor di Leone con Pulcinella guida di un cieco*) sopravvivono alcune arie di Radicati e le partiture di Ceccarini e Fabrizi. Fin troppo.

È probabilmente lo scempio di Tottola che induce il romano **Jacopo Ferretti**, dopo i successi ottenuti con la *Cenerentola* per Rossini (1817), a ridare dignità alla vicenda di Blondel e Riccardo, recuperando il clima originale del soggetto di Sedaine (► *Riccardo l'intrepido*). Ferretti reintroduce i recitativi e, pur modificando in più punti lo sviluppo della trama, restituisce all'agire di Blondello e alla musica ruolo cardine dell'opera. Il riconoscimento con Riccardo non avviene più con le strofe di un'aria ma con un tema eseguito al flauto dal menestrello in incognito.

L'eccentricità della soluzione non sminuisce la tensione dell'incontro, e in genere l'opera ripristina i nobili sentimenti del *Richard* originale. Purtroppo non v'è notizia della musica di Giuseppe Balducci.



Blondel diventa così un po' l'icona del trovatore e dell'amicizia disinteressata. Nella *Sibilla* di Michele Cuciniello, opera tragica messa in musica a Bologna da **Piero Torregiani** nel 1842, il musicista di corte si chiama Blondello e a richiesta canta i giorni eroici di quando ritrovò Riccardo. Qui il personaggio ha solo il ruolo di confortare il crociato Olnezero, perseguitato da una 'sedotta abbandonata' d'oriente che lo raggiunge in Italia fingendosi maga. La storia è diversa da *El trovador* di García Gutiérrez, ma la presenza di un trovatore fra le atmosfere cupe di giuramenti, maledizioni e indovine, molto lascia supporre che Cuciniello abbia preso più di uno spunto dal celebre dramma spagnolo che dieci anni dopo impegnerà anche Verdi.

Similmente è solo un pretesto intitolare *Sirventese di Blondello* una romanza per voce e arpa (o pianoforte) pubblicata da Ricordi nel 1869 che **Michele Ruta** compone per un allestimento della *Griselda*. Non è dato sapere per quale versione, forse quella di Friedrich Halm (1806-1871), dramma in versi tradotto di Giuseppe Rota. Un po' come la povera Isotta cantava il *Lai Guiron*, ora la sfortunata Griselda canta del marito ideale: un re orgoglioso dei suoi figli e innamorato della moglie: nulla a che vedere con re Riccardo, con Blondel, e nemmeno con l'infelice sorte della povera Griselda, messa ingiustamente alla prova dal perfido marito.

nile, fondamento dell'omofobia)? Anche se la *pièce à sauvetage* mira più spesso a una ricongiunzione matrimoniale, il fatto stesso che l'eroe sia in carcere pone un'ipoteca sulla validità della pubblica giustizia. Il travestimento, spesso usato per liberare il prigioniero, rivela quanto il tema sia fondamentalmente eversivo, perché la salvezza passa sempre attraverso la perdita d'identità, per lo più di genere.

Il ribaltamento dei valori è già ampiamente presente in *Richard* (il popolo che salva un sovrano, l'errore giudiziario, l'osmosi fra classi sociali); Blondel, in quanto anti-eroe – cantore perdigiorno, occultamente innamorato di Riccardo – diventa il *Wanderer* che cerca una verità oltre l'orizzonte della natura.

QUANDO IL GIOVANE Franz Schubert scrisse nel 1818 lo struggente ► *Blondel zu Marien* (ed. 1642), un Lied dove la lontananza tiene vivo un amore forse impossibile, il ventunenne compositore sembra dirci



Franz Schubert neanche diciottenne, in una rilettura digitale di un particolare del dipinto di Josef Abel (1764-1818) realizzato nel 1814 e conservato al Kunsthistorisches Museum di Vienna.

che quell'amore può essere felice finché eviterà di realizzarsi, perché vive di nostalgie e riflessi, giammai per essere consumato. Il suo compimento è dolore, come dolore è il bacio che Margherita anela in *Gretchen am Spinnrade* (1814): «ein Kuss» è gridato su una successione di settime diminuite che diventano presagio della fine. L'amore è insomma sofferenza per chi sa di non poter amare. La distanza è l'alibi per sopravvivere. Qualcosa di simile è il tema dell'*amor de lonh* di Jaufre Rudel, che può amare la sua dama solo 'da lontano' e l'istante in cui riuscirà ad abbracciare l'amata è scandito dalla morte (v. p. 163).

È insolito il titolo del Lied scelto da Schubert. Nessuna Maria è citata nei versi (forse suoi), né l'oggetto del desiderio ha alcun connotato femminile. V'è chi lo crede canto sacro, riconoscendo in Maria la Madonna, altri v'identificano la figlia tredicenne del conte Esterhazy cui Schubert dava in quei mesi lezioni di musica. Più probabilmente è solo un artificio per sviare illazioni. Qualche tempo prima l'amico quasi omonimo, Franz von Schober, con cui fino a quel momento aveva condiviso casa e letto, sarà obbligato dalla famiglia a lasciare Vienna: troppo rumorose le voci sulla loro intimità. Schubert all'indomani della separazione scrive *Abschied*, un Lied straziato e inerme che ripete otto volte «Lebe wohl, du lieber

Blondel zu Marien

In düst'rer Nacht,
Wenn Gram mein fühlend Herz umziehet,
Des Glückes Sonne mir entfliehet
Und ihre Pracht;
Da leuchtet fern
In feurig wonniglichem Glanze,
Wie in der Liebe Strahlenkranze,
Ein holder Stern.
Und ewig rein
Lebt unter Wonne, unter Schmerzen,
Im treuen liebevollen Herzen
Sein Widerschein.
So hold und mild
Wird unter tröstenden Gestalten
Auch in der Ferne mich umwalten
Dein Zauberbild.

Nella notte di tenebra,
quando la tristezza stringe il cuore amante,
e il sole della gioia vien meno
nel suo splendore;
brilla lontano
con fiero, amabile chiarore,
come una radiosa corona d'amore
un astro amico.
E sempre puro
vive di gioia, vive di dolore,
nel mio innamorato cuore fedele
il suo riflesso.
Così, dolce e tranquilla,
in una forma che sa confortare
anche da lontano, sarà con me
la tua magica immagine.

Freund» ('Addio, amico caro'), mentre *Blondel zu Marien*, scritto poco dopo, sembra il tentativo malinconico di rielaborare la distanza come pegno d'amore, per ritrovare nel ricordo le ragioni del sopravvivere. Vestire i panni di Blondel sembra per Schubert un modo per identificarsi nella precarietà del cantastorie e insieme sentirsi sognatore d'altri tempi alla ricerca impossibile di qualcuno da amare. Ma certo quel cantastorie non era solo un musico, era l'incarnazione di chi ama malgrado le circostanze.

Gli amici immaginari
di Schumann

ANCHE ROBERT SCHUMANN è nel novero dei tanti sedotti dalla figura di Blondel. E anche per lui il trovatore esprime un altrove agognato. Schumann, adolescente ombroso, aveva incanalato la sua ansia di fuga nei romanzi d'avventura di Jean Paul (1763-1825), dove l'amicizia fraterna è legame che sopravanza le ragioni coniugali. Jean Paul racconta in *Flegeljahre* [*Anni acerbi*] l'intimità fra due fratelli che diverranno punto di riferimento per delineare la doppia personalità immaginaria di Eusebio e Florestano, i due pseudonimi che Schumann amerà adottare nei suoi scritti. I nomi rimandano a un passato fantastico, breccia di libertà per molti romantici, e sono forse tratti dalla dedicatoria del *De musica* di Aristide Quintiliano, indirizzata ai «carissimi amici mei Eusebi et Florenti». Perché Schumann abbia scelto l'imponente trattato di Aristide, pubblicato per la prima volta nel II tomo degli *Antiquae musicae auctores* (1652) di Marcus Meibom, non è dato sapere. Forse per vetustà e insieme monumentalità dell'opera. Certo è che Florenzo è trasformato in Florestano, nome che ricorda due personaggi di altrettante *pièces à sauvetage* che il giovane Schumann aveva amato: *Richard* di Grétry e *Fidelio* di Beethoven. Le due opere hanno più di un punto di contatto, ma se Florestan nel primo caso è il giovane carceriere di Riccardo, poi perdonato; nel secondo è il nome del prigioniero stesso, liberato dal garzone Fidelio che si scoprirà essere, tolto il travestimento, la moglie Leonora.

Florestano è impulsivo, Eusebio meditativo, ma l'equilibrio fra i due caratteri si conserva solo fino al dicembre del 1834 quando Schumann, dopo la morte per tubercolosi dell'amico ventiquattrenne Ludwig Schunke – teneramente amato – deciderà definitivamente di prender moglie. Passeranno sei anni prima di sposare Clara e, fatto il grande passo, nel 1840 scriverà *Blondels Lied* (ed. 1845).

La composizione sembra una semplice evocazione dei fasti medievali, tuttavia l'impianto narrativo, apparentemente strofico (dove però ogni stanza adotta musica nuova), insiste, segnatamente nel *refrain*, in una ricerca interiore di un auspicio inappagato: «abbi fede e troverai». Insolita inquietudine, all'indomani del matrimonio ma, chissà, forse scatenata proprio dalla stabilità familiare, alla cui rispettabilità il giovane Robert ha ormai deciso di immolare i suoi desideri. Il successo del peregrinare di Blondel, *wanderer* dichiarato, diventa insomma la metafora di una speranza che può essere tenuta in vita al di là del buon senso.

Fedeltà matrimoniali

DEL RESTO NEL PRIMO OTTOCENTO, quando i ruoli maschile e femminile erano una cosa seria – fra le poche certezze 'naturali' resuscitate dalla Rivoluzione Francese – la complicità Blondel-Riccardo sembra sopravvivere meglio negli adattamenti matrimoniali. Da quando il modello à *sauvetage* diventa espressione del riscatto popolare non è difficile per Ri-

Blondels Lied

Spähend nach dem Eisengitter
Bei des Mondes hellem Schein,
Steht ein Minst'rel mit der Zither
Vor dem Schlosse Dürrenstein,
Stimmt sein Spiel zu sanfter Weise
Und beginnt sein Lied dazu,
Denn ein Ahnen sagt ihm leise:
"Suche treu, so findest du!"

König Richard, Held von Osten,
Sankst du wirklich schon hinab?
Muss dein Schwert im Meere rosten,
Oder deckt dich fern ein Grab?
Suchend dich auf allen Wegen,
Wallt dein Minstrel ohne Ruh',
Denn ihm sagt ein leises Regen:
"Suche treu, so findest du!"

Hoffe, Richard, und vertraue,
Treue lenkt und leitet mich.
Und im fernen Heimatgaue
Betet Liebe still für dich.
Blondel folget deinen Bahnen,
Margot winkt dir sehndend zu,
Deinem Minstrel sagt ein Ahnen:
"Suche treu, so findest du!"

Horch, da tönt es leise, leise
Aus dem Burgverliess empor,
Eine wohlbekannte Weise
Klingt an Blondels lauschend Ohr.
Wie ein Freundesruf, ein trauter,
Schallt sein eigen Lied ihm zu,
Und sein Ahnen sagt ihm lauter:
"Suche treu, so findest du!"

Was er sang, das singt er wieder,
Wieder tönt es ihm zurück,
Süßes Echo klingt hernieder,
Keine Täuschung, sichres Glück!
Den er sucht auf seinen Bahnen,
Ach, sein König ruft ihm zu,
Nicht vergebens war sein Ahnen:
"Suche treu, so findest du!"

Heimwärts fliegt er mit der Kunde,
Da war Leid und Freude gross,
Fliegt zurück mit edler Runde,
Kauft den teuren König los.
Rings umstaunt vom frohen Kreise,
Stürzt der Held dem Sänger zu;
Gut bewährt hat sich die Weise:
"Suche treu, so findest du!"

Oltre il ferro delle sbarre
nella notte illuminata
un cantore il liuto afferra,
guarda incerto la sua meta.
Forse vuol così cantare
or ch'è giunto a Dürrenstein.
Una voce sembra dire:
"Abbi fede e troverai."

Oh Riccardo, eroe d'onore
a chi canto la mia lode?
La tua spada è fredda in mare
o una tomba t'è custode?
T'ho cercato in ogni terra,
cantastorie senza lai.
Una voce or or sussurra
"Abbi fede e troverai."

Buon Riccardo spera ancora
la lealtà mi guida forte
la tua casa, terra fiera,
prega Amor per la tua sorte.
Blondel mai si dà per vinto,
Margherita langue ormai,
mentre a me dice l'istinto:
"Abbi fede e troverai."

Ah qual melodia io sento
dalla torre tetra e cupa?
Va una musica nel vento
a Blondel ben conosciuta.
D'un amico come abbraccio
quel cantare fugge i guai
e più forte fa l'auspicio:
"Abbi fede e troverai."

L'uno canta e l'altro ancora
e da quella feritoia
mentre l'eco già riaffiora
spenti i dubbi ecco la gioia!
Benché lungo fu il sentiero
il suo re lo chiama ormai
e il presagio sa esser vero:
"Abbi fede e troverai."

Or che torna ha grande nuova.
D'emozioni sopraffatto
ha con sé ormai la prova
per offrire al re il riscatto.
Superato lo sconcerto
re e cantore sono eroi,
tutti il dire or sanno certo:
"Abbi fede e troverai."

Particolare (virato in rosso) da «Arco gotico» in *Carceri*
d'invenzione di Giovanni Piranesi (1 ed. 1745-50, II ed. 1761)





Il protagonista di *Les amours du chevalier de Faublas* di Louvet che, in abiti femminili, amoreggia con Madame de Lignolle in un'incisione erotica tratta da una rara edizione parigina di metà Ottocento priva di note tipografiche e informazioni sull'autore dei disegni.

Frontespizio della partitura di *Léonore* di Pierre Gaveaux su libretto di Jean-Nicolas Bouilly, incisa a Parigi nel 1798.



chard imporsi come archetipo dell'opera rivoluzionaria, ma l'amicizia tutta al maschile rischia di piacere solo in ambienti circoscritti. Le rivisitazioni 'coniugali', dove uno dei due protagonisti diventa d'incanto una fanciulla, non tardano a farsi avanti e producono due rami significativi: la forma *a*, più prevedibile, in cui in carcere c'è lei, poi salvata dal temerario cavaliere; e la forma *b* che, rivendicando immaginari proto-femministi, fa sì che il prigioniero sia salvato dalla moglie (per le azioni eroiche è preferibile una donna fatta: le vergini in armi tendono alla santificazione e si concedono poco).

Nel primo caso il modello è *Lodoïska* (1791), libretto di Claude-François Fillette-Loraux e musica di Luigi Cherubini. La storia è quella: la dama è in prigione e il girovago cavaliere, che essendo polacco non si chiama Florestano ma Floreski, riconoscerà l'amata per le grida trapelate dalla torre (variante 'isterica' del realismo ottocentesco). Ma anche qui lo spettatore attento può cogliere retroscena equivoci. Fillette-Loraux trasse infatti il suo libretto dal romanzo in tre parti ► *Les amours du chevalier de Faublas* (1787-90) di Jean-Baptiste Louvet de Couvrai, il cui protagonista è un compiaciuto libertino che si vanta della sua bellezza femminile e ama travestirsi da donna (il romanzo sarà spunto per il *Rosenkavalier* di Strauss). È vero che la storia della liberazione di Lodoïska è solo un racconto inserito nella vicenda ma è evidente che le letture di Fillette-Loraux si diletavano di inquietudini *gender* in versione *ancien régime*. Con tutta probabilità – colmo dell'incrocio metaletterario – l'episodio inserito nel romanzo prende spunto dal *Richard* che diventa, pertanto, intermediario fra Grétry e Cherubini.

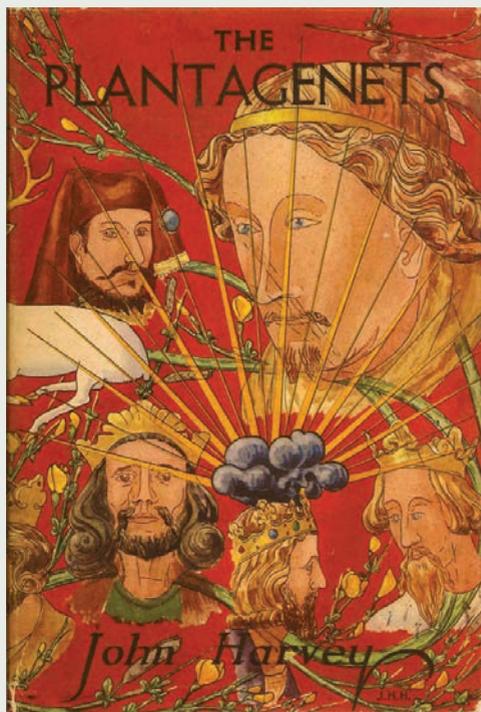
L'inversione dei ruoli – la moglie che libera il marito – si sviluppa invece intorno a ► *Léonore, ou L'amour conjugal* (1798), *opéra-comique* di Pierre Gaveaux, questo sì modellato direttamente sul *Richard* di Grétry. Jean-Nicolas Bouilly, autore del libretto, ha un bel dire che si tratta di un fatto che ebbe modo di conoscere, in quanto avvocato, nell'ambito di un processo contro i ribelli della Vandea (l'enclave monarchica simbolo della Francia controrivoluzionaria). Foss'anche: i contorni e le circostanze sono quelli soliti. *Léonore* prevede anch'essa un carceriere buono (Roc) con una figlia (Marzelline) e l'imprigionato ha nome, non sia mai, Florestan. La moglie penetra nel castello in incognito, ma se Blondel si celava sotto i panni di un vecchio cieco, qui la fedele consorte sceglie quelli di un ragazzo col nome programmatico di Fidelio.

Reminiscenze del *Richard* sopravvivono anche in un episodio inventato, quello del riconoscimento del marito. *Léonore*, entrata nella cella, non è sicura si tratti del coniuge perché nel buio non riesce a vederlo, ma i dubbi svaniscono appena sente il suono della sua voce. Ancora una volta la voce diventa metafora d'intimità. Lo stesso burbero Roc ammetterà, in quella circostanza, che il timbro vocale del prigioniero lo commuove fino alle lacrime («ce diable d'homme a un son de voix...»).

Tutti gli uomini di Riccardo

Fu John H. Harvey, storico dell'architettura gotica, a parlare per la prima volta dell'omosessualità di re Riccardo I d'Inghilterra. Lo esplicitò nel suo ▶ *Plantagenets* (1948), tradotto in italiano nel 1965, libro assai osteggiato dalla critica britannica che non perdonava all'architetto, con qualche ragione, il suo passato di fascista militante antisemita. Ma da quel momento nessun suddito della corona sarebbe riuscito a togliersi dalla testa che il più eroico fra i suoi sovrani fosse stato un sodomita impenitente. In realtà già nel 1864 uno dei più stimati storici inglesi, William Stubbs, aveva fatto capire, a chi voleva intendere, quali fossero i vizi «oscuri e deprecabili» di Riccardo Cuor di Leone (▶ *Gesta Henrici*, ed. STUBBS 1865, I, pp. xx-xxi), ma l'informazione rimase notizia per eruditi. Harvey ebbe invece più fortuna e il gossip crebbe fino a essere proclamato al mondo nel film ▶ *Il Leone d'inverno* con Peter O'Toole e Catherine Hepburn, genitori sopra le righe di un Riccardo timido e introverso (1968, da una pièce dello sceneggiatore James Goldman). Ma è del 1981 il vaglio ragionato di tutte le fonti note sull'omosessualità del re d'Inghilterra. Il materiale raccolto (John Gillingham, *Some legends of Richard the Lionheart*, negli atti dell'Accademia dei Lincei del 1981), abbondante e

puntuale, vorrebbe convincerci che il buon Riccardo era solo un po' esuberante, ma sana la sua sessualità e radicato il suo interesse per le donne. In realtà le testimonianze parlano da sole, malgrado le opinioni dello storico inglese. Anche Jean Florin nel lungo riesame che inserisce nel suo *Richard Coeur-de-Lion* (1999) ammette che le accuse di sodomia erano quelle da cui Riccardo difficilmente avrebbe



Sotto, la scena del film *Il Leone d'inverno* (©1968) in cui Eleonora d'Aquitania parla col primogenito Goffredo accennando per la prima volta all'omosessualità di Riccardo (alle spalle, interpretato da un giovane Anthony Hopkins). La frase poi diverrà celebre: ELEONORA: «E quanto al matrimonio di Riccardo ... soltanto il corredo prenderà degli anni» – GOFFREDO: «Lo so. Tu sai che io so. Io so che tu sai che io so. Noi sappiamo che Enrico sa. Ed Enrico sa che noi lo sappiamo. Siamo una famiglia sapiente». Poi, nel proseguimento del film, ci sarà modo di essere un po' meno lambiccicati.



potuto difendersi. A parte la scarsa propensione al matrimonio e le voci circa una improbabile *liaison* nientemeno che con il giovane Filippo, già re di Francia, gli episodi che mostrano quanto le sue attività sessuali fossero ben note ai suoi contemporanei sono almeno due. La prima si colloca poco prima del Natale 1190 quando, in Sicilia, ufficialmente per riabilitare l'onore della sorella Giovanna, incontrerà Gioacchino da Fiore, il profeta che aveva spiegato l'Apocalisse. Gioacchino lo celebra liberatore di Gerusalemme e forse Riccardo, visti i buoni auspici, all'indomani dell'incontro pensa bene di mondarsi l'anima:

In quel tempo Riccardo re d'Inghilterra, aspirando alla divina grazia, si ricordò dell'infamia della sua vita: rovi di libidine che non poteva sradicare con le mani erano infatti cresciuti sulla sua testa. Ma solo Dio, che non voleva la morte del peccatore, ma [al contrario lo voleva] vivo e redento, rivolse a lui gli occhi della misericordia, inducendogli il

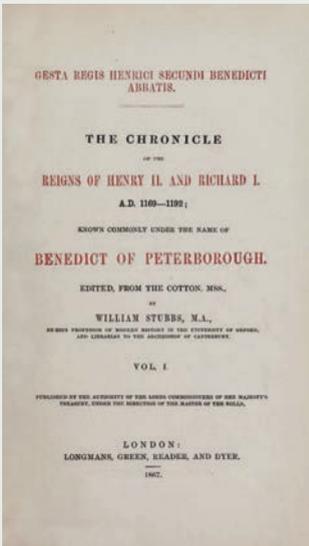
desiderio di pentirsi. Egli allora, chiamati tutti i suoi vescovi ed arcivescovi presenti, denudato, con in mano tre flagelli di verga levigata, s'inginocchiò ai loro piedi e confessò senza arrossire l'infamia dei suoi peccati, con tanta umiltà e contrizione che fu evidente che credeva al potere di Colui che guarda la terra e la fa tremare. Quindi abiurò quel suo peccato [*peccatum illud*] e accolse la giusta penitenza dai detti vescovi, e da quel momento, fatto uomo timoroso di Dio e predisposto al bene, non ricadde più nell'ignominia.

[*Gesta Henrici* (STUBB 1867, II, pp. 146-147)]

In realtà Gioacchino profeta non ci aveva preso gran ché dal momento che il re non riconquisterà Gerusalemme; forse per questo Riccardo non sembra essersi attenuto ai suoi casti propositi dato che cinque anni dopo, ormai tornato in Francia dopo la prigionia austriaca, sarà redarguito da un vecchio pellegrino – esplicita la relazione fra i vizi del re e il peccato di Sodoma – le cui parole furono registrate dal suo storico più fedele:

Quell'anno giunse un eremita da re Riccardo e preannunciandogli parole di futura salvezza aggiunse: «Ricorda la distruzione di Sodoma ed evita gli atti illeciti, altrimenti patirai il giusto castigo di Dio». Ma il re, sedotto dalle cose del mondo più che da quelle di Dio, non riuscì ad allontanarsi con animo convinto dall'illecito ...»

[*Ruggero di Hoveden, Chronica* (STUBB 1872, III, p. 288)]



La prima e tutt'ora insuperata grande raccolta di *monumenta* britannici, nota come *Rolls series* fu pubblicata nella seconda metà dell'Ottocento (1858-1896) in 99 volumi distribuiti in 255 tomi. Fra i più importanti curatori della raccolta si annovera **William Stubbs** (1825-1901) che diventerà vescovo di Oxford nel 1889. Il frontespizio a fianco riprodotto è quello del primo dei due tomi delle celebri *Gesta Henrici* (vol. XLIX, 1867) che Stubbs attribuì all'abate Benedetto di Peterborough, per poi convincersi fossero anch'esse opera di **Ruggero di Hoveden**, autore della celebre *Chronica* che Stubbs pubblicherà poco dopo in 4 tomi come vol I (1868-1872).

Malgrado la storiografia del Dopoguerra abbia attribuito proprio a Riccardo il ruolo di figlio omosessuale della famiglia Plantagenta, in **Robin Hood** (1973, © Walt Disney), è il più giovane Giovanni che, in quanto fratellino debosciato, non disdegna di indulgere in quelle civetterie da *queen* isterica, circondata da consiglieri della stessa risma (il serpentello Sir Biss). Seppur a parti scambiate, tutto resta in famiglia.



Scenario con testo a fronte italiano-tedesco del ballo pantomimico di Salvatore Viganò (che assegna per sé il ruolo di Blondel) allestito per la prima volta a Vienna nel 1795.

L'*opéra-comique* di Bouilly e Gaveaux ebbe gran successo; nel 1804 fu tradotta in italiano e messa in musica prima da Ferdinando Paër e poi, l'anno successivo, da Simone Mayr. In quegli stessi mesi anche Beethoven scelse *Léonore* per confrontarsi con la sua unica prova melodrammatica. Non è dato sapere se Beethoven abbia visto un allestimento dell'*opéra-comique* di Gaveaux, ma è improbabile abbia mancato il ► *Richard* allestito a Vienna nel 1795. Del resto quattro anni prima aveva conosciuto l'adattamento coreografico preparato dal celebre coreografo-ballerino Salvatore Viganò. Le musiche furono interamente riscritte da Joseph Weigl, ma fu conservato il duetto di Grétry *Une fièvre brûlante* che ispirò a Beethoven otto variazioni per pianoforte, pubblicate un paio d'anni dopo.

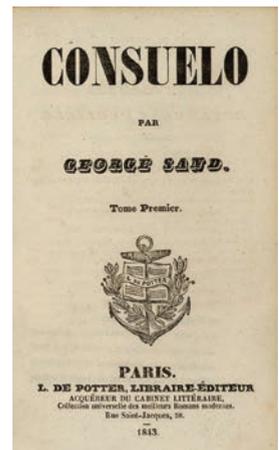
UNA DELLE ULTIME proposte di *pièce à sauvetage* è l'opera *Dalibor* (1868) di Bedřik Smetana, rivisitazione di *Fidelio* con elementi che ricordano l'amicizia fra Blondel e Riccardo. Dalibor di Kozojed (†1498) fu un nobile boemo che la storia ricorda per aver difeso i diritti dei contadini contro i feudatari locali. Imprigionato e giustiziato, Dalibor patirà la sorte che solitamente accompagna queste vicende. La storia non ricorda altro, ma quella è la ragione per cui ancor oggi la torre del castello di Praga che ospitò il nobile idealista si chiama Daliborka (v. Wenceslaus Hajek, *Kronyka česká*, 1541, c. 458v). Il gesto di ribellione (come ogni sacrificio gratuito) rimase nel cuore del popolo che vi attribuì una leggenda resa famosa nel 1723 da Jan František Beckovský. Il cronista ne parla nel suo più celebre lavoro dal titolo impronunciabile: *Poselkyně: Starých příběhův českých* [Il messaggero: cronache dell'antica Boemia]. In breve: Dalibor, ormai prigioniero, per passare il tempo si era fatto portare un violino malgrado non sapesse suonare. Le lunghe giornate nella torre gli permisero d'impraticarsi al punto che ormai il popolo, seduto ai piedi della torre, veniva da lontano per ascoltare la sua musica, la più bella che si fosse mai udita. Il grido di libertà del suo violino, strumento tipico della tradizione popolare boema, indusse i carcerieri a far definitivamente tacere quei suoni, giustiziando il suo artefice.

Nell'Ottocento Dalibor divenne eroe ed emblema dell'indole musicale del popolo ceco: a Praga s'intitolò «Dalibor» la prima importante rivista musicale cittadina, stampata ininterrottamente dal 1858 al 1927. Ma la fortuna di Dalibor si attesta anche prima.

Negli anni Quaranta la scrittrice George Sand, a quel tempo compagna di Fryderyk Chopin, aveva pubblicato ► *Consuelo*, un dei suoi più celebri romanzi d'appendice, ambientato nel mondo musicale di un secolo prima. Consuelo è una cantante di successo apprezzata da Porpora che dopo una delusione sentimentale lascia l'Italia per insegnare canto in Boemia, nel castello dei conti di Rudolstadt. Qui l'eccentrico conte Albert è un grande appassionato di musica e del violino di un garzone, tal Zdenko, con cui il



Dalibor confuso





Uno scorcio del Castello di Praga che circonda la cattedrale di San Vito, sullo sfondo. In primo piano, d'angolo, la torre Daliborka a pianta circolare. Qui la tradizione vuole che Dalibor, ingiustamente rinchiuso, abbia commosso il popolo con le melodie del suo violino.

Dopo essere apparso a puntate sulla «Revue indépendante», il romanzo *Consuelo* di George Sand fu ripubblicato in otto volumi (1843) con straordinario successo.

A fianco, un'incisione raffigurante Zdenko (Zdenek in Dalibor) con il cane Cynabre, tratta da un'edizione del 1852 della continuazione *La comtesse de Rudolstadt* (1844).

conte passa gran parte delle sue giornate. Il romanzo, un centinaio di capitoli pubblicati sulla «Revue indépendante» fra il 1842 e il 1843, si conclude con *Consuelo* che riesce a sposare il povero Albert appena prima che questi gli muoia fra le braccia. La vedovanza, più o meno allegra, occuperà il *sequel* che la rivista pubblica nei mesi successivi come *La comtesse de Rudolstadt*.

Quando Smetana chiede a Josef Wenzig il libretto per la sua nuova opera, lo scrittore fa propria la vicenda di Dalibor, ma non manca di sfruttare l'episodio boemo di *Consuelo*. Dalibor, nei versi di Wenzig, non impara a suonare il violino ma, come il conte Albert, ama ascoltare il giovane Zdenek. Zdenek sarà ucciso dal burgravio locale e Dalibor, disperato, vendicherà il delitto uccidendo l'assassino. Milada, la figlia del burgravio, prima fa imprigionare Dalibor, poi avendo avuto modo di conoscerlo se ne innamora perdutamente e tenta di salvarlo introducendosi in carcere in abiti maschili. Dalibor s'innamora anch'egli di Milada perché con quel travestimento gli ricorda Zdenek. Moriranno entrambi per mano delle guardie del castello, ma Dalibor esalerà l'ultimo respiro felice di poter riabbracciare in un'altra vita l'amato Zdenek.

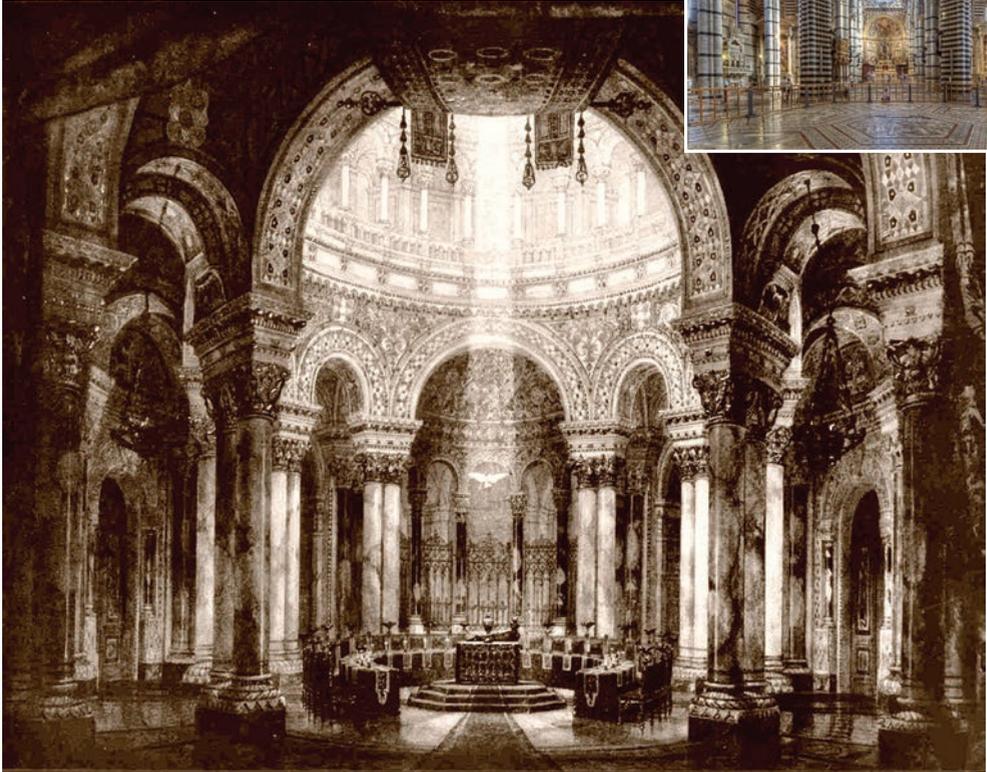
Non solo il rapporto fra Dalibor e Zdenek sembra ricostruito per ricalcare l'intimità che legava Riccardo a Blondel, ma la stessa figura di Milada, cui Dalibor uccide il padre, rimanda all'altra storia di Riccardo Cuor di Leone che, fatto imprigionare dal duca d'Austria, uccide il fratello della figlia del suo carceriere e, ciò malgrado, riesce a far innamorare di sé la fanciulla che lo aiuterà a fuggire (è l'episodio del leone sventrato, v. p. 168).

Non è dato sapere quanto Wenzig, il librettista, fosse consapevole di pescare nelle storie circolanti intorno a re Riccardo, ma non è improbabile che un erudito come lui conoscesse gli studi di Stubbs (v. box p. 349) e abbia riletto il mito di Blondel quale intima amicizia maschile da aggiungere a quelle ormai note di tradizione classica. Del resto la passione per Zdenek che Wenzig mette in bocca a Dalibor non lascia spazio alla fantasia:

Ho sempre resistito alle seduzioni femminili.
Desideravo solo la compagnia di un amico fedele.
Le mie preghiere furono ascoltate
e una dolce amicizia nacque per Zdenek.

E quando il mio Zdenek, col suo strumento,
si produceva in magistrali colpi d'arco,
godevo d'una dolcezza infinita
che s'ergeva alta nel firmamento celeste. [I.v]

Il libretto fu scritto in tedesco e, una volta musicato, fu tradotto in ceco da un allievo di Smetana che evitò i doppi sensi più espliciti (a cominciare dai «colpi d'arco»). E tuttavia è la musica stessa che non si tira indietro nel «raccontare» la passione dell'eroe per il giovane violinista. Quando in fine opera Milada muore fra le braccia di Dalibor, è il tema di Zdenek che ritorna evocato dall'orchestra, quasi a dichiarare che la morte del corpo della donna può ora far rivivere l'amore profondo, intenso e nobile, provato per quel giovane violinista girovago che, come Antinoo per Adriano, fu portato via dagli invidiosi.



Assolo mistico

Cadenza prima del finale

A fianco, in alto, il bozzetto per il tempio del Graal realizzato per la prima di *Parsifal* (Bayreuth 1882). Lo scenografo Pavel V. Zhukovsky (1845-1912), già intimo dello scrittore Henry James, fece il suo primo pellegrinaggio a Bayreuth nel 1876 dove conobbe i coniugi Wagner. Qualche anno dopo Zhukovsky e Wagner si rincontreranno a Posillipo dove il compositore, affascinato dal giovane, gli affiderà le scene della sua nuova opera. Wagner era rimasto colpito dalla luce dei paesaggi italiani e, in particolare, dall'interno del duomo di Siena (foto piccola), modello ideale per il tempio del Graal. Il progetto scenografico di Zhukovsky verrà conservato a lungo, anche in ragione dei vincoli imposti dagli eredi. Nel primo allestimento americano (New York, Metropolitan, 1903) la scena del Graal sarà esemplata su quella di Zhukovsky (immagine in basso).

Quand'ero studente la poesia duecentesca rientrava in quelle cose studiate al liceo che non avevano lasciato traccia. All'università un professore dalla bella barba bianca, forse notando le mie inquietudini, perlopiù culturali, mi suggerì di leggere ► *L'amore e l'occidente* di Denis de Rougemont (1939). Un'indicazione insolita: certo era doveroso il confronto con un libro che aveva fatto la storia della cultura, ma quel libro era diventato negli anni sempre più controverso: molte pagine non convincevano più, e l'approccio della critica era ormai molto diffidente. Io ignoravo ogni retroscena, in ogni senso, e oggi mi chiedo se il suggerimento di quel titolo non avesse avuto un valore metaletterario. In ogni caso sono grato per quella dritta e sono contento di aver letto il libro allora. Raramente un saggio mi ha altrettanto suggestionato, e credo che per vivere fino in fondo simili emozioni bisogna avere soprattutto vent'anni.

La teoria di Rougemont è sfaccettata e può essere osservata da più angolazioni ma, volendo isolare la tesi principale, si può proporre questa formulazione:

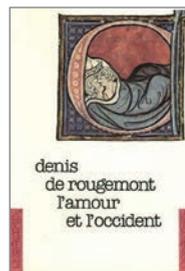
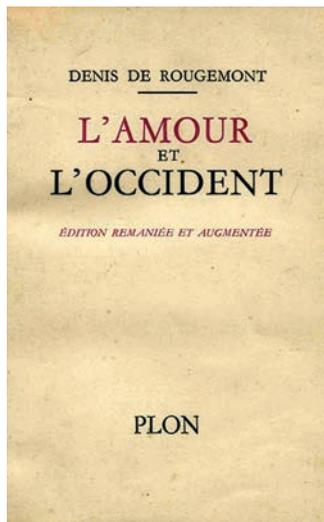
Non v'è altro modo per tenere in vita la passione d'amore che ostacolarne la soddisfazione.

Niente di troppo originale, d'accordo, ma Rougemont, pur recuperando una verità ben nota ad ogni compilatrice di romanzi rosa, riuscì a calarla nella grande storia del pensiero occidentale. Da qui una serie di affermazioni che – pur fortuna del libro – sono oggi gli aspetti più discutibili:

- l'amore, in quanto passione, nasce nel XII secolo
- il suo archetipo è la storia di Tristano e Isotta
- uomini e donne non si amano, ma amano l'idea di amarsi
- il matrimonio, artificio per gestire il desiderio amoroso, è morte della passione
- il naturale decorso di ogni amore-passione è tragico

L'aspetto interessante è che tutti questi assunti sono in parte veri, ma nessuno lo è interamente. Eppure lo sembra. Di fatto ciascuna affermazione è entrata nel nostro modo di pensare, e Rougemont, con la sua teoria, spiega come ci si è arrivati. Peccato che alcune formulazioni le abbia suggerite lui stesso, e peccato che alcune di queste non ci aiutino a capire il Medioevo.

Il fraintendimento (anche in buona fede) non scaturisce dal disinteresse per le fonti o dal tentativo di manipolarle, come qualcuno sostiene, ma da un dato documentario mal interpretato. Non v'è dubbio che le prime tracce di lirica cortese risalgano al XII secolo, ma questo non sancisce la nascita del genere, semmai testimonia l'estensione della scrittura anche fra i cantastorie – conseguenza di un'alfabetizzazione sempre più diffusa. Similmente la storia di Tristano e Isotta, certamente archetipo della passione contrastata, non è 'inventata' nel secolo in cui prendono piede le università ma, prodotto di un sapere sempre meno ecclesiastico, da quel momento comincia a circolare per iscritto.



A sinistra la prima edizione de *L'amour et l'Occident* di Denis de Rougemont (Paris: Plon, 1939) e a fianco l'introvabile «ed. remaniée et augmentée» del 1956 tradotta per la prima volta in italiano nel 1958 (sopra). La seconda edizione fu ristampata dall'editore 10/18 nel 1962, 1972, 1977, 1996, 2001, 2012. Il libro inaugurò nel 1989 anche la collana «La Bibliothèque du XXe siècle» dell'editore France Loisirs (in alto).

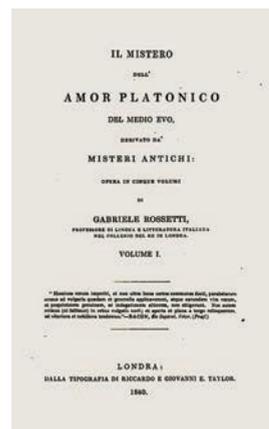
A questo punto è difficile sostenere che l'Europa abbia concepito di punto in bianco quel gioco perverso che è il discorso amoroso – un sostituto della passione consumata, distruttiva e foriera di morte – per dedicare d'improvviso tante energie a produrre letteratura e musica. Probabilmente l'Occidente ha sempre cantato l'amore, ora, semmai, comincia a scriverlo. Benché in forme che, complice la scrittura, appaiono del tutto nuove.

L'aspetto imbarazzante del libro è che Rougemont sfrutta le coincidenze per creare teorie. La tesi per cui la poesia trobadorica fonda le sue radici nell'eresia catara (diffusasi quasi negli stessi anni e quasi negli stessi luoghi dei trovatori), tesi non sua ma da lui rilanciata, è tanto affascinante quanto poco sostenibile. Il catarismo è una religione cupa e penitenziale, che esaspera la dicotomia fra spirito e carne, giudicando la vita stessa manifestazione del male. Se l'idealizzazione della donna può anche esser letta come artificio cortese per soffocare il sesso (ma molti trovatori si scoprono tutt'affatto goderecci) è comunque l'amplesso, seppur ideale, il fine auspicato. Quando mai il catarismo si muove in questa direzione? E se il linguaggio fosse veramente in codice e la donna rappresentasse la vera fede, perché i cantastorie sembrano non volerla mai raggiungere?

È vero che Rougemont rilegge il connubio catari-trovatori come reciproca influenza, ma trascura che i punti di contatto sono esterni. La fine contemporanea dell'eresia e della fortuna dei trovatori ha fatto credere, a lui e ad altri, che le due manifestazioni fossero sovrapponibili. Sarebbe stato invece più semplice accorgersi che, fra le molte eresie medievali, quella catara diventa pretesto per sottomettere vaste zone della Provenza – insofferente al controllo della corona di Francia – e quindi alibi politico al genocidio perpetrato dalla Crociata albigea (inizio del XIII sec.), che permette al re di Francia di usare ragioni di fede per occupare i territori del Sud. L'agonia della lingua *d'oc* sarà la conseguenza più vistosa all'occupazione.

Il ruolo dei catari nell'educazione sentimentale medievale è diventato parte del nostro immaginario popolare. Ancora un libro recentissimo, e per molti versi controcorrente, come *Amori* (Paris 2007) di Jaques Attali,

Rossetti (1873-1854) fu uno dei più fantasiosi esegeti di Dante e i cinque volumi del suo *Mistero dell'amor platonico*, appaiono oggi una straordinaria chiave di lettura per interpretare il fascino esoterico che produceva il Medioevo sull'uomo dell'Ottocento.

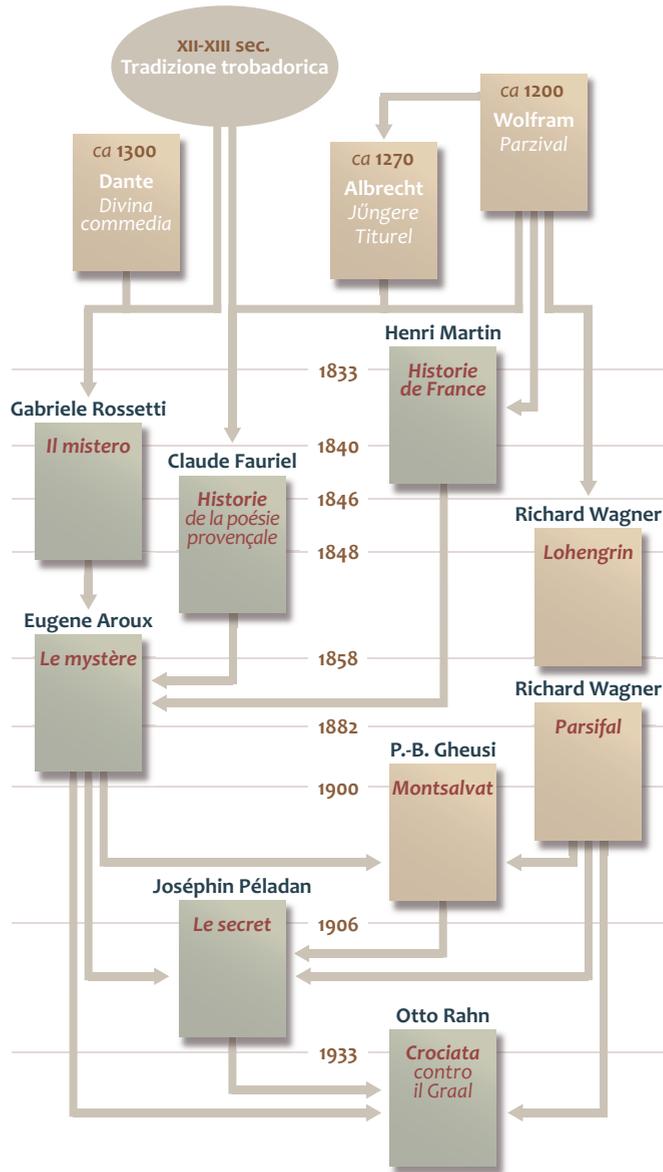


pur pretendendo di ridimensionare l'amore monogamico, non è interessato a modificare lo scenario storico di cui parla Rougemont e che da ormai due secoli si alimenta di suggestioni esoteriche. Ma come è nata l'idea per cui i trovatori e catari siano stati la stessa cosa? Con l'aiuto dello ► schema che segue sarà utile ripercorrerne la storia.

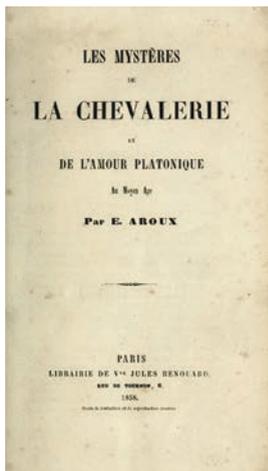
La tesi fu formulata la prima volta da un esegeta dantesco, Gabriele Rossetti, padre del più noto pittore preraffaellita. Rossetti, nei cinque tomi

L'invenzione del mito

Come i trovatori diventano prima catari e poi custodi del Graal



Frontespizio della *Chevalerie* di Eugène Aroux che fa propria la tesi di Rossetti e se possibile la arricchisce di elementi spionistici e magici.



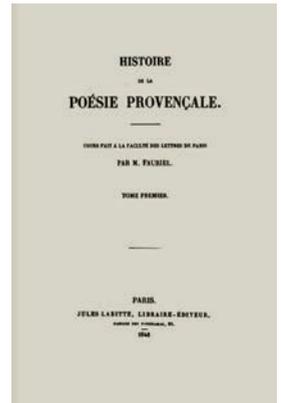
del ► *Mistero dell'amor platonico nel Medioevo* (1840), parlava di catari e trovatori – le due peculiarità della Provenza duecentesca – quale alleanza settaria ed eversiva in opposizione alla Chiesa di Roma. Rossetti era però soprattutto interessato a Dante, di cui riconosceva un anticlericalismo conseguente alla corruzione della Chiesa. Quella stessa corruzione che dal XII secolo, secondo Rossetti, generò forme ereticali nel popolo provenzale, inducendo i poeti, per opporsi al degrado papale, a usare un linguaggio in codice. Secondo Rossetti il cantastorie esprime il suo credo cataro facendo poesie: non canta cioè la donna ma la vera fede e, nel tenere a bada il marito, in realtà disprezza la chiesa corrotta. Il rapporto matrimoniale, metafora dell'asservimento al papato, è quindi sciagurato e corrotto, mentre quello fedifrago, ovvero la fede catara, diventa espressione di purezza interiore.

Tanta esuberanza storiografica, certo intrigante, in meno di vent'anni travalica le alpi con ► *Les mystères de la chevalerie et de l'amour platonique au Moyen Âge* (1858), uno scritto di Eugène Aroux che già aveva giudicato Dante «hérétique, révolutionnaire et socialiste». *Le mystère* è modellato in gran parte sulle teorie di Rossetti, e le polemiche sorte attorno alla pubblicazione ne alimentano la popolarità, generando fazioni e libelli: la teoria del linguaggio in codice si diffonde.

Aroux però introduce un nuovo elemento rispetto a Rossetti: i catari, eredi dei Templari, avevano il compito di conservare il Graal, custodito in una fortezza sui Pirenei. Per mettere insieme questo capolavoro Aroux sfrutta liberamente le teorie di Claude Fauriel che nella ► *Histoire de la poésie provençale* (1846) collocava la vicenda di Parsifal «sulla via della Galizia» (II, p. 438), ovvero a sud dei Pirenei. Fauriel cercava di argomentare l'origine provenzale della saga in ragione della stirpe dell'eroe che, come detto in *Jüngere Titurel* (prequel tardo del *Parzival* di Wolfram), discende dal principe greco Parillus, poi convertitosi al cristianesimo e giunto in Spagna al tempo di Vespasiano (I sec. d.C.). Nel poema questo è solo un espediente per giustificare il trasferimento del Graal in Europa, ma Fauriel sembra prendere il racconto molto sul serio, collocando i toponimi «Muntsalvaetsch» e «Terre de Salvaesche» (rispettivamente vetta e foresta su cui s'erge il tempio del Graal) fra Catalogna e Aragona. Del resto lo stesso Wolfram, forse per prendere le distanze dal *Perceval* di Chrétien de Troyes, francese del Nord, aveva collocato la sua storia nel *midi* francese.

Ma Aroux è incontenibile. Riesce infatti a coinvolgere anche i Templari rielaborando alcune amenità della IV ed. dell'*Histoire de France* (1855-60, I ed. 1836) di Henri Martin. Dal momento che Wolfram nel *Parzival* usa il termine «massenie», 'gruppo', per indicare un raduno di cavalieri, Martin immagina che la *massenia* del Graal, custode del tempio di Montsalvat, fosse una sorta di «massoneria ascetica» (III, p. 398), ovvero una fratellanza di religiosi armati. Non ci mette molto Aroux a immaginare che quella congregazione fosse un ordine templare ritiratosi sui Pirenei.

Tutte queste sciocchezze, più o meno limitate agli addetti ai lavori, diverranno popolari con le opere di Wagner. Nel libretto del Parsifal non s'identifica alcun luogo preciso, ma in *Lohengrin*, il protagonista figlio di Parsifal, ricorda esplicitamente «Montsalvat» (*In fernem Land*, III.3) dove



Claude Fauriel (1772-1844) fu uomo di grande erudizione e di grande fascino. Dopo esser divenuto amante della vedova Condorcet, venne a contatto con la migliore società del tempo. È ben nota la sua amicizia con Manzoni. La sua straordinaria conoscenza delle lingue indusse la Sorbona a istituire per lui la cattedra di Letteratura straniera. Si occupò a lungo di poesia provenzale terminandone una *Histoire* in 3 volumi appena prima di morire che fu pubblicata postuma (1846): sopra, il frontespizio del primo volume.

Perceval · Parzival · Parsifal

A Parsifal si lega il Graal. Il successo goduto dal suo cavaliere, non fra i più simpatici, senza veri grandi amori, che da ingenuo diventa pazzo (ovvero da fesso, mistico), si deve alla fortuna straordinaria del mistero del Graal. Il *graal* è un oggetto, in linea di massima un bacile, che simboleggia la ricerca di Dio. Tema potente e un po' ingestibile. Tant'è che il primo che l'ha proposto – Chrétien de Troyes – ha piantato lì il racconto: le cose importanti è meglio non trovarle, senno poi che fai?

In realtà per Chrétien quel bacile è solo uno stratagemma letterario, come il carro dei condannati lo era per Lancillotto, detto appunto «il cavaliere della carretta». Invece la storia di Parsifal non è «il racconto del bacile» ma «del Graal» perché la metafora è esplosa. E così il Graal, oltre ad assumere di volta in volta forme diverse, ora si scrive con la maiuscola e c'è chi lo crede nascosto – o conservato, tipo frigo – sotto la piramide del Louvre.

Ma il *Perceval* di Chrétien, oltretutto incompiuto, è un racconto strano, perché per tutta la seconda

- Chrétien de Troyes, *Perceval o il racconto del Graal* (ante 1190)
- Robert de Boron, *Giuseppe d'Arimatea* (ante 1210)
- Wolfram von Eschenbach, *Parzival* (ante 1220)
- *Perlesvaus o L'ecceleso libro del Graal* (ante 1225)
- *Lancelot-Graal* (ante 1230)

metà s'occupa di un altro cavaliere, questo sì eroico e pieno di amazzioni, sir Gawain (Galvano), che pochissimo si lega a Perceval. La critica, pur di non ammettere che possa trattarsi di due frammenti ricongiunti un po' a caso, ha enfatizzato la contrapposizione dei caratteri, il sacro e il profano, dove il prode Galvano appare un perdente contrapposto al compare, infiammato dall'anelito mistico. In ogni caso le due storie hanno continuato ad esser raccontate insieme, finché Wagner s'è liberato del *looser* per concentrarsi sull'antipatico.

Benché si suppone che la storia sia stata raccontata da tempo, appare per iscritto solo a partire dalla fine del XII secolo. Oggi sopravvivono cinque stesure principali (elencate in alto) e numerose continuazioni. A queste versioni si aggiunge, assai più tarda, quella che è la bibbia del ciclo bretone, ovvero *La morte di Artù* (ante 1470) di Thomas Malory, in cui il sesto degli otto episodi (libri XIII-XVII) racconta di Parsifal e del Graal nei termini narrati nella *Queste*, l'ultima delle cinque stesure.

Se Chrétien tratta il Graal come uno dei simboli della passione di Cristo, Robert de Boron lo fa diventare coppa dell'ultima cena in cui fu raccolto il sangue del Salvatore. Wolfram lo immagina invece una pietra iridescente, mentre è pura grazia per l'autore della *Queste* (*Lancelot-Graal*).

Il *Parzival* di Wolfram, adattamento in medio-alto tedesco della vicenda raccontata da Chrétien, è probabilmente la versione più conosciuta, un po' perché gode di una conclusione, un po' perché è il testo che ha ispirato Wagner. Qui è meglio delineata la figura del re Pescatore, figlio del re Ferito, a sua volta fratello della madre di Parsifal. Si tratta di un sovrano mistico cui s'è attribuito il ruolo di penitente, parallelo a quello di Cristo. L'eremita, secondo incontro importante di Parsifal, gli permetterà di pentirsi e prendere il posto del re Pescatore nella custodia del Graal.

Nel *Parsifal* di Wagner la storia si sviluppa solo intorno a questi due episodi (dove il re Pescatore è Amfortas, e l'eremita Gurnemanz), introducendo, nel II atto, le tentazioni del maligno (Klingsor) che prendono forma attraverso le seduzioni della bella Kundri (pietosa alla corte di Amfortas, ma gorgo di perdizioni quando dominata da Klingsor).



Sopra immagine tratta da *Parsifal, or The legend of the Holy Grail* (1912), volume decorato con i disegni di Willy Pogany.

Scene dal film di Éric Rohmer *Perceval le Gallois* (© 1978).



L'arrivo dei cavalieri che affascina il giovane Perceval.



Gornemant lo inizia all'arte della armi.



Blanche-Fleur s'innamora di lui.



L'apparizione del Graal alla corte del Re Pescatore



I turbamenti di Perceval sulla neve la cui purezza gli ricorda Blanche-Fleur.



Alla fine delle avventure Perceval riprende il suo cammino errabondo.

Chrétien de Troyes *Perceval*

Perceval, un ragazzo cresciuto lontano dal mondo, rimane affascinato da alcuni cavalieri che gli parlano di re Artù. Abbandona così la madre per diventare cavaliere.

Dopo aver rubato un bacio a una fanciulla e provocato le ire del suo amante [Orgueilleux de la Lande], ottiene da re Artù il cavalierato per aver ucciso il cavalier Vermiglio che aveva offeso la regina rovesciandone la coppa. È iniziato all'uso delle armi dal cavaliere Gornemant de Gorhaut che lo prende in simpatia e gli suggerisce di non parlare a sproposito.

Fa innamorare di sé Blanche-Fleur che difende dagli assedi di Clamadieu des Îles.

Incontra il Re Pescatore che appare ferito.

Alla corte del re assiste a una cerimonia in cui vengono mostrati una lancia insanguinata, due candelabri, un bacino [detto Graal] e un piatto d'argento. Perceval tace e la mattina si risveglia in un castello deserto.

Una donna rivela a Perceval che il suo tacere fu un errore.

Il giovane ha modo di umiliare Orgueilleux de la Lande. Re Artù ne conosce le gesta e vorrebbe rincontrare Perceval. Dopo aver visto il sangue sulla neve di un'oca ferita – il bianco e il rosso gli ricorda Blanche-Fleur – è condotto a corte da Gawain [Galvano], ma inquieto riparte alla ricerca degli oggetti del re Pescatore.

Tutta la seconda metà del romanzo è dedicata alle avventure di Gawain tranne un episodio:

Perceval, dopo anni trascorsi disordinatamente, incontra un eremita, fratello del re Pescatore: saputo della morte di sua madre si pente durante la celebrazione della Passione di Cristo.

Prosegue la vicenda di Gawain.

Wolfram von Eschenbach
Parzival

Richard Wagner
Parsifal

Libri I-II
Storia di Gahmuret, padre di Parsifal

Libro III

Libro IV

Libro V

Libro VI

Libri VII-VIII
Prima parte della storia di Galvano

Libro IX
Parsifal e l'eremita

Libri X-XIV
Seconda parte della storia di Galvano

Libri XV-XVI
Parsifal spezza la spada in battaglia e, compresa l'inutilità delle armi, è nominato protettore del Graal

I.3 Kundri ricorda la giovinezza di Parsifal

I.1 Amfortas (= Re Pescatore), dolorante, attende l'arrivo del «puro folle» (= Parsifal)
I.2 Kundri spiega perché Amfortas è ferito

I.3 Parsifal giunge alla corte di Amfortas
I.4 e assiste alla cerimonia del Graal

I.4 Gurnemanz rimprovera Parsifal per non aver chiesto della ferita di Amfortas

II.1 Klingsor impone a Kundri di sedurre Parsifal
II.2 Parsifal si trova in un giardino incantato
II.3 Parsifal rifiuta il bacio di Kundri e contrasta gli attacchi di Klingsor con la croce

III.1 Il giorno di Venerdì Santo, di fronte a Gurnemanz (= eremita), Parsifal si pente dei suoi peccati.

III.2 Parsifal è eletto protettore del Graal, cura Amfortas e perdona Kundri morente.

Il raffronto sinottico fra le versioni di Chrétien de Troyes e Wolfram von Eschenbach mostra la sostanziale coincidenza fra le redazioni (Wolfram aggiunge due libri in testa e coda). La versione ottocentesca di Wagner è invece ampiamente ripensata. I fondini gialli evidenziano la parte principale della storia: il rapporto fra Perceval e il Re Pescatore. Sul grigio le porzioni prive di corrispondenza.



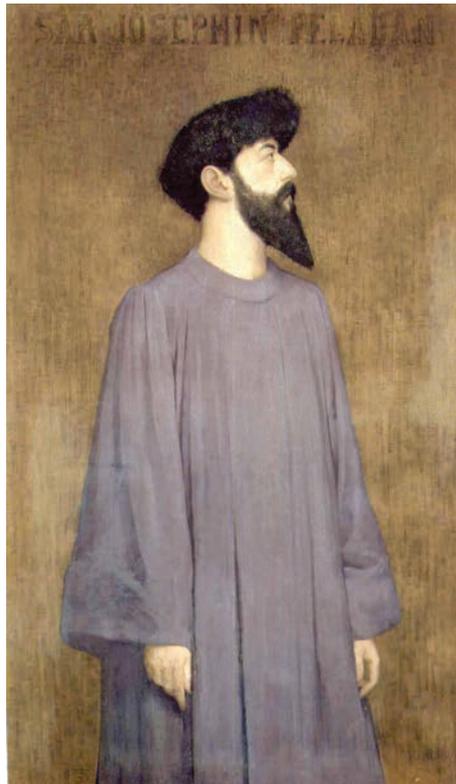
Le rovine del castello di Monségur che si erge 100 km a sud di Tolosa. È l'ultima roccaforte catara e qui, secondo alcuni, vi sarebbe stato conservato il Graal.

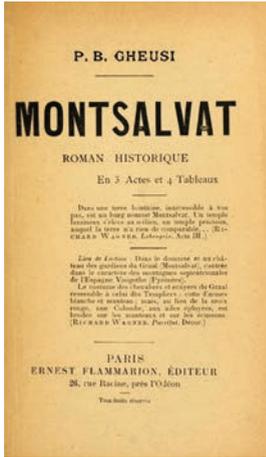
s'ergeva la reggia di suo padre. Come racconta con acume critico Francesco Zambon nel recente *Metamorfosi del Graal* (2012, p. 299), sarà poi ► *Montsalvat* (1900), una pièce di Pierre-Barthélemy Gheusi ambientata ai tempi della Crociata Albigese, a immaginare che ► Monségur, l'ultima roccaforte dei catari caduta nel 1244, fosse metafora della vetta del Graal.

OGGI SI PREFERISCE DIMENTICARE che per decenni, anche in ambiente accademico, molte di queste interpretazioni erano prese sul serio. Ma l'imbarazzo odierno denota ipocrisia. In fondo la straordinarietà dell'Ottocento sta anche nella sua vivacità corsara. Far finta che si possa far a meno di quanto oggi ci imbarazza – niente più che interferenze fra fantasia e storia – è fasullo quanto la creatività che vorremmo condannare. Se all'indomani della Rivoluzione Francese la contrapposizione fra invenzione e ricerca sembrava aver trovato un equilibrio, nella seconda metà dell'Ottocento le posizioni si distanziano e si specializzano. A fine secolo i ruoli sono ormai radicalizzati. Positivismismo e misticismo si guardano con diffidenza cercando di mettere le mani, l'uno contro l'altro, sul nuovo oggetto d'indagine: l'inconscio. Dilaganti e prepotenti furono le teorie esoteriche di quegli anni. Le mode occultistiche imperversavano nella cultura di massa (Blavatsky, Crowley) lasciando traccia in tutte le grandi correnti moderniste (arte preraffaellita, espressionismo, simbolismo, metafisica, liberty, dadaismo). La psicoanalisi – grande novità del cambio di secolo – troverà terreno fertile, almeno all'inizio, proprio in questa coltura gnostico-spiritista. La fortuna postuma di Wagner deve gran parte del suo successo al *côté* iniziatico che promanava dalla sua opera.

Fra i principali sostenitori della moda mistico-wagneriana di fine secolo vi era ► Joséphin Péladan (1858-1918), promotore di un paio di logge rosacrociate. Nel 1881 si trasferì a Parigi dove, discepolo di Barbey d'Aureville (v. p. 149-150), si farà notare con il suo primo romanzo *Le*

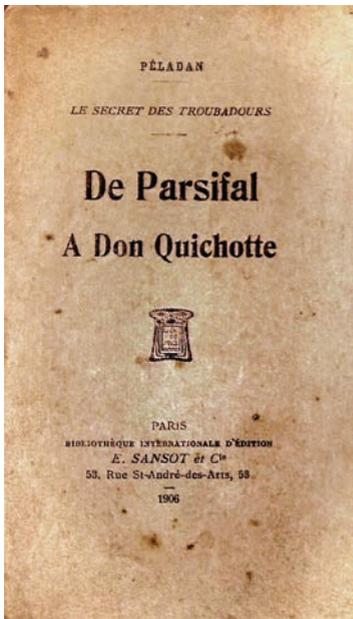
Misticismi di fine
Ottocento





Montsalvat di Pierre-Barthélemy Gheusi, Paris 1900, dove la mitica vetta del Graal diventa metafora dell'ultima roccaforte albigese.

A fianco ritratto di Joséphin Péladan (© Musée des Beaux-Arts de Lyon) realizzato da Alexandre Séon nel 1892, anch'egli rosacrociano e autore del frontespizio della seconda edizione di *Le vice suprême*. Sotto *Le secret des troubadours*, pubblicato da Peladan nel 1906.



vice suprême (1884). Il «vizio» non era il suo, ma quello della perversa società occidentale ormai destinata a una irreversibile decadenza. È curioso che il fustigatore della 'devirilizzazione' della modernità sia oggi un dei tanti dandy *fin-de-siècle*: non sappiamo più distinguere fra la decadenza condannata da Péladan, quasi un presagio del consumismo, e i salotti omosessuali in cui venivano promosse idee esoteriche di rivoluzione sociale – e dove Parsifal, che rifiuta il bacio di Kundri, diventa emblema di virilità incorrotta.

Nel 1906 Péladan pubblica ▶ *Le secret des troubadours · De Parsifal à Don Quichotte*, una rilettura di Aroux più interessata a Wagner che a Dante. Qui, riferendosi esplicitamente a Gheusi, si ripropone uno scenario in cui i catari-templari tengono nascosto il Graal sulla fortezza di Montségur, ultima enclave eretica. La fuga di alcuni adepti prima della disfatta permetterà a Maurice Magre, anch'egli drammaturgo, d'immaginare che il Graal fosse portato in salvo in quella circostanza (*Le trésor des Albigeois*, 1938).

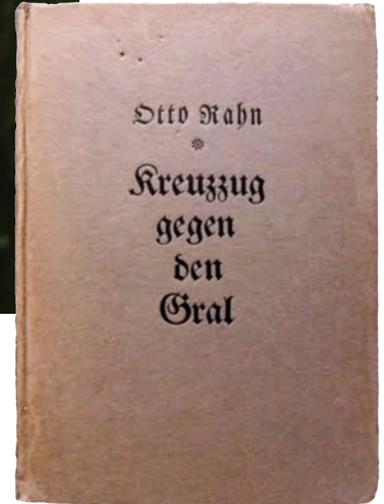
Dell'entusiasmo sorto attorno a queste teorie negli anni Venti e Trenta parla René Nelli (†1982), massimo studioso di catarismo medievale che si era occupato anche di trovatori. Nelli, in *Histoire secrète du Languedoc* (1978), ricorda che Montségur era diventato un luogo d'incontro per studiosi ed esoteristi. Qui il neanche trentenne Nelli aveva potuto incontrare mistici della generazione precedente come Antonin Gadal, Francis Rolt-Wheeler e lo stesso Magre, ma anche giovani entusiasti come Giuseppe Lanza del Vasto e ▶ Otto Rahn. Tutti loro, nel 1937, fonderanno la Société des amis de Montségur et du Saint-Graal.

Otto Rahn in particolare, suggestionato dalle letture di Aroux e Péladan, s'era convinto di poter ritrovare il Graal in qualche anfratto dei Pirenei. Lo studioso nel 1933 pubblicava la sua ▶ *Crociata contro il Graal* (vers. it. 1979), subito tradotta in francese dal musicologo e germanista Robert Pitrou (†1963). Il contributo di Rahn, oltre a identificare senza incertezze (e senza prove) Montsalvat con Montségur, riconosceva ai catari una purezza cristiana, in antitesi a quella di Roma, che sembrava essere la chiave per rivendicare una sacralità primigenia est-europea che tanto faceva comodo al neonato Terzo Reich (e che per esempio piacerà a intellettuali fascisti come Julius Evola).

Himmler, ormai capo indiscusso delle forze di polizia del Reich e appassionato di occultismo, chiamò a sé Otto Rahn assegnandogli un ruolo nelle SS perché potesse continuare i suoi studi sul Graal. Rahn non aveva molto a che fare con il nazionalsocialismo («si deve pur mangiare», confesserà a un amico nel 1936) e questa vicinanza con i vertici del Reich gli sarà fatale. Come testimoniato da Albert von Haller, editore del suo secondo libro (*Alla corte di Lucifero*, 1937, trad. it. 1989), Rahn fu vittima delle lotte intestine dei vertici del Reich. La fazione contraria a Himmler usò l'omosessualità del giovane assistente archeologo per compromettere l'ascesa politica del capo della polizia. All'inizio del '39, dietro richiesta di Himmler, Rahn si dimetterà dalla SS e poche settimane dopo sarà ritrovato morto presso il torrente Kitzgraben nel Tirolo, forse per aver ingerito barbiturici (v. Hans-Jürgen Lan-



A fianco particolare da una foto di Otto Rahn scattata poco prima della pubblicazione del suo primo libro *Crociata contro il Graal* (Freiburg 1933). Sotto la copertina della prima edizione originale.

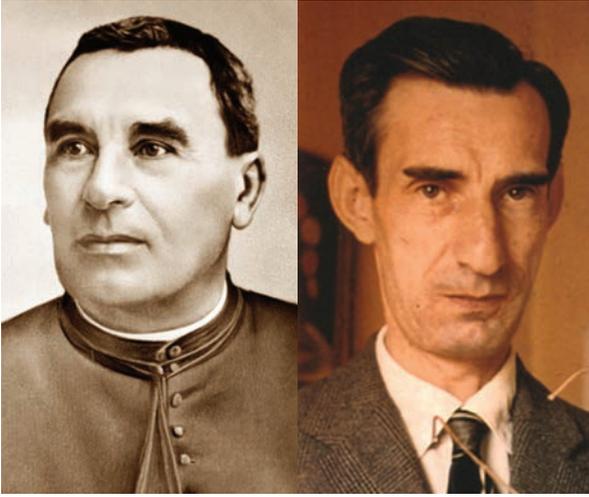


ge, *Otto Rahn*, p. 93-99 dell'ed. italiana, rara ricostruzione rigorosa del caso Rahn in una pletora di ciarpame pseudostorico).

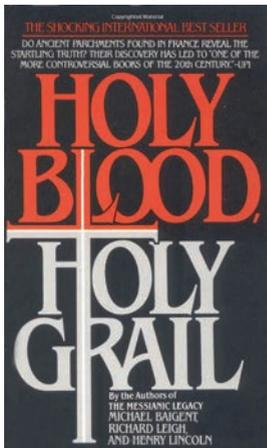
La morte misteriosa, l'occultismo, le SS, tutto contribuirà al mito di Rahn e del Graal pirenaico, ma va detto che il filone esoterico del nazismo (reso popolare dal *Mattino dei maghi*, 1960) non ha nulla di esclusivo e appartiene – spesso alimentato da singole personalità come Himmler – al gusto per il misticismo che contagiò l'Occidente almeno fino alla Seconda guerra mondiale. Le tesi di Rahn, oltre a influenzare Rougemont, ancor oggi ritorna ciclicamente a interessare la cultura popolare. È la sua storia che permette forse agli sceneggiatori di *Indiana Jones* (1981-1989) di individuare nelle SS gli antagonisti all'archeologo-eroe americano.

Quasi contemporaneamente la tripletta Baigent, Leigh e Lincoln pubblica in varie lingue il bestseller ► *Santo Graal* (1982). Qui si ricuciono vari misteri, fra cui quello dell'abate ► Bérenger Saunière (1852-1917) che, improvvisamente arricchitosi alla fine dell'Ottocento, diventa colui che ha ritrovato il segreto del Graal (ovviamente alle pendici dei Pierenei). Secondo gli studiosi la Maddalena sarebbe in realtà la moglie di Cristo che, esule in Francia dopo la crocifissione, reca con sé un paio di *souvenir* per la vedovanza: una gravidanza donata da tanto padre e una boccetta con il sangue del marito (ovvero il *sang real*, poi diventato Santo Graal). L'elisis, proteina di gloria, promuoverà la stirpe che darà vita ai Merovingi, primi re di Francia.

Per far tornare il cerchio – e con grande abilità poliziesca – venne coinvolto anche ► Pierre Plantard (†2000), un monarchico di estrema destra che pretendeva essere l'ultimo discendente della corona francese. Il pazzo, con l'intenzione di ripristinare la monarchia gliogliata, fondò nel 1953 il Priorato di Sion e negli anni Sessanta produsse una serie di documenti falsi, atti ad attestare l'antichità dell'associazione. Le storie di Saunière e Plantard erano state accomunate in un paio di romanzi di Gérard de Sède apparsi nel 1967 e promossi dallo stesso Plantard, e così nel *Santo Graal* di Baigent-Leight-Lincoln la sedicente loggia di Sion diventa la congre-



Sopra, foto dell'abate Bérenger Saunière di Renne-le-Chateau, paesino alle pendici dei Pirenei. A fianco, Pierre Plantard, il filomonarchico fondatore del Priorato di Sion (1962). Sotto, il bestseller *Santo Graal* (prima edizione inglese) in cui si attribuisce a Saunière la scoperta della 'verità' sul *sang real* e s'immagina il Priorato custode di quel segreto.



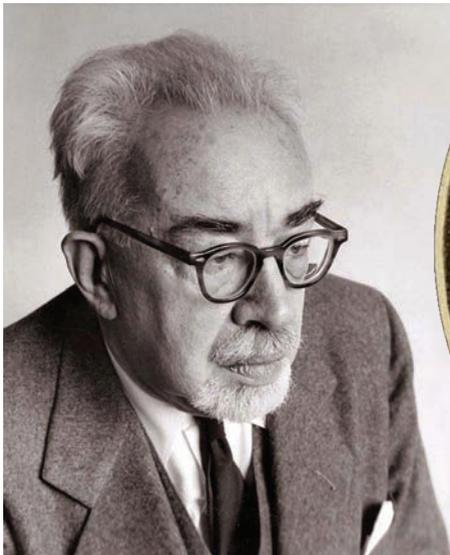
te economica, percepiamo come 'magico' e quindi superfluo, inutile. Oggi che releghiamo l'irrazionale alla *fiction*, ci ritroviamo a occuparci di Jung o D'Annunzio ripuliti del loro *côté* occultista perché un po' c'imbarazza, dimenticando che in questo modo possiamo interpretarne il pensiero solo parzialmente. E noi stessi, con la paura di abbandonarci a derive *new age*, alla fine non sappiamo più gestire la complessità della ragione e le sue pieghe insondabili.

Resta un dato non trascurabile, che malgrado il disinteresse della cultura alta, i fantasmi che ruotano intorno al Graal non solo non sono svaniti in questi anni, ma si alimentano costantemente di nuove mitologie. Un libro 'sospetto' come quello di Rougemont non smette di affascinare al di là dell'attendibilità dei suoi scenari, perché l'assunto di fondo – l'impossibilità di soddisfare la passione – obbliga prima di tutto a vivere l'amore come discorso infinito, al di là di ogni attendibilità. Come lo squalo che, per respirare, non può smettere di nuotare.

Rougemont insomma, con le sue teorie scombicchiate su Graal e trovatori, ci insegna che la passione, quella vera, quella che sopravvive malgrado tutto, che ci dilania, ma di cui non possiamo fare a meno, quella passione non può essere vissuta. È solo nella nostra testa, prima ancora che nel cuore. L'amore, quello che travolge, che rigenera, che fa credere nella felicità, quell'amore è solo una scintilla. L'innamorarsi dura meno di un sospiro. Gli spiriti più educati lo sanno e non provano neanche a metterlo in pratica. Vivono la passione come pura astrazione. Esercizio di privazione. Narrazione. In cui chi inventa e chi ascolta è la stessa persona.

gazione custode del segreto del Graal. Dan Brown pescherà a piene mani da questa storia per il suo *Codice da Vinci* (2003), al punto che i tre autori lo citeranno per plagio, perdendo la causa.

La Seconda guerra mondiale sancisce non solo la separazione definitiva delle carriere fra razionale e irrazionale, ma impone una selezione rigorosa ai modi del pensiero che contrasterà il misticismo non cristiano in quanto privo di dignità accademica (luogo della ragione). Non è la separazione, un po' forzata, che appare rinunciataria e ipocrita. Semmai il ruolo gerarchico imposto induce a evitare quel lato irrazionale della nostra cultura che, in un'ottica radicalmente



Dal cinema al musical

L'immagine che il Novecento restituisce di Blondel è ormai completamente strabica. Fin dal positivismo si è ricominciato a distinguere – quasi ritornando a Fauchet – fra il troviere che firma *chansons* e il menestrello al seguito di re Riccardo. Ma la scienza, nella convinzione di riferirsi a un cantastorie a tutto tondo, ha saputo restituire solo i contorni sfocati di chi è uno-nessuno-centomila. La *fiction*, per quanto poteva, ha ricamato su una storia ormai demitizzata, al più per dar forma a giullari senza tempo.

Questa doppia immagine, comunque fasulla, che uccide il tutto per tenere in vita parti esangui, mostra inevitabilmente le sue contraddizioni. Nel 1935 appare un 78 giri di una collana che farà la storia del vinile; quello stesso anno è inoltre distribuito un *colossal* di successo. I due episodi, espressioni da un lato della ricerca musicologica e dall'altro del mercato cinematografico – ovvero dei contesti privilegiati in cui riaffioreranno occasionalmente scampoli di Blondel – si legano a due figure chiave rispettivamente della musicologia e del cinema, Curt Sachs e Cecil DeMille, entrambi – curiosa coincidenza – nati nel 1881 e morti nel 1959.

Sachs, oggi il più celebrato fra i musicologi del suo tempo, nel '33 era stato espulso dalla Germania perché ebreo. Prima di riparare negli Stati Uniti trascorse quasi cinque anni a Parigi. Qui gli fu affidata la direzione di una nuova collana di incisioni attenta alla musica antica, intitolata *Anthologie sonore*. In un ventennio verranno incisi oltre 140 album: il XVIII (1935) accoglierà cinque *chansons* cortesi fra cui quella celeberrima attribuita a Riccardo Cuor di Leone e l'ignota *A l'entrant d'este* di Blondel. Credo si tratti della prima incisione di una sua *chanson*. Non so perché Sachs abbia scelto il brano: forse perché il primo fra quelli pubblicati nell'allora ultima edizione critica delle liriche (WIESE 1904). Sachs usa la melodia del cod. O, pubblicato da Beck (1927) con facsimile e trascrizione ritmica, preferendo però un andamento più libero e trascurando d'intonare le pliche. L'esecuzione della sola prima strofa, senza accompagnamento, è affidata al tenore Max Meili, specializzato nel repertorio antico (Meili è colui che nel '41 a Zurigo canterà Monteverdi ai funerali di James Joyce).

In quello stesso 1935 appare sugli schermi uno dei più spettacolari film di Cecil DeMille, *I crociati*, mutuato dal romanzo storico di Harold Lamb (1931) che firma anche la sceneggiatura. Se Blondel nel testo originale è solo un nome, nel film assume ruolo da protagonista. La sua identificazione popolare come menestrello di Riccardo non deriva da Grétry, ma dal *Talismano* di Walter Scott (1825), dove il cantore ha un cameo nel cap. XXVI. Non v'è relazione con la liberazione del re dalle carceri austriache e Blondel, perdendo la nobiltà tratteggiata da Scott, si limita a incarnare tutti gli stereotipi del buffone di corte. La ► scena d'esordio con Riccardo che, lancia in resta, si prende gioco di lui, evoca ► lazzi da commedia dell'arte (come ricordati da Callot). Il disinteresse di Riccardo per Berengaria,

In alto, Blondel (Alan Hale) che suona il suo improbabile liuto nel film *I crociati* (1935) di Cecil DeMille.

Sotto, una foto di Curt Sachs, scattata da Josef Breitenbach a New York nel 1950 (© Florence Gètreau) e a fianco l'etichetta del 78 giri dell'*Anthologie sonore* dedicato alla monodia profana (n. 18A).



Sopra la tav. xxii dai *Balli di sfessania* di Jacques Callot (Nancy 1622). A fianco, la scena dei *Crociati* di DeMille (©1935) in cui re Riccardo insegue Blondel.



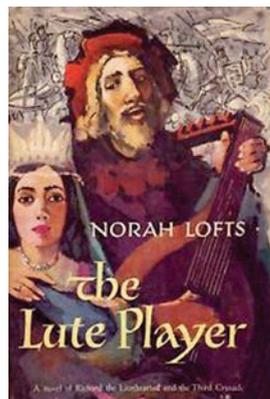
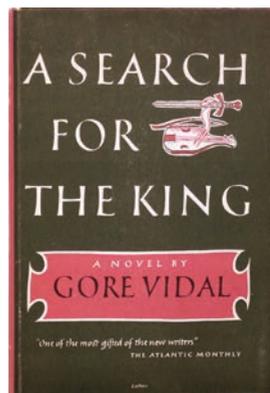
che obbligherà il fido Blondel ad accompagnare l'umiliata regina all'altare al posto del re impegnato a far bisboccia con i suoi commilitoni, sembra conseguenza delle insinuazioni sull'omosessualità del sovrano inglese ma, in pieno codice Hays (che vigilava sulla moralità cinematografica), apparirà allo spettatore timorato virile esuberanza militare. Imbarazzante poi lo ► pseudo-liuto messo in mano a Blondel: il costumista di DeMille interpreta la tipica piegatura del manico, adocchiata in qualche dipinto cinquecentesco, come un fregio a croce – quasi più un amuleto Sioux da film western che un cavigliere.

Da un lato la ricerca musicale balbetta intonazioni incerte (che appaiono più frammento documentario che ricostruzione sonora), dall'altro l'immaginario narrativo rende pretestuoso un passato per lo più dimenticato. E dopo quasi un secolo le cose non sono cambiate.

Un rinnovato interesse per l'episodio della liberazione si registra negli anni Cinquanta. Gore Vidal, poco più che ventenne, aveva suscitato scandalo con il suo *La statua di sale* (*The city and the pillar*, 1948) dove raccontava dell'amore di due ragazzi americani. Tre anni dopo pubblica *Alla ricerca del re* (► *A search for the king*, 1950) in cui l'episodio di Blondel sembra un pretesto per raccontare, in una favola medievale, la maturazione sentimentale di un giovane cantastorie. Nella prefazione alla ristampa del 1993 Vidal confesserà di aver voluto scrivere il libro perché la vicenda gli sembrava «a love story of great charm». Qui tuttavia Riccardo, che compare solo alla fine del libro, è quasi un ideale da raggiungere, la sua umanità è algida e inarrivabile. Chi invece frema di turbamenti emotivi è proprio Blondel, prima per fanciulle di facili costumi, poi per il giovane Karl, il cui ingenuo entusiasmo sarà stroncato in battaglia. Il rapporto con Karl, fatto solo di sguardi ed emozioni taciute, sembra sostituire quello impossibile con il re d'Inghilterra.

L'anno successivo, un altro romanzo rievoca l'amicizia fra Blondel e Riccardo durante la Terza Crociata (prima cioè dell'episodio della carcerazione austriaca). ► *The lute player* di Nora Lofts (1951) ribalta però le posizioni: l'omosessualità di Riccardo traspare fra le righe in più occasioni, mentre Blondel è un semplice osservatore delle 'sregolatezze' di colui che resta comunque un grand'uomo. I due romanzi sono le prime conseguenze dell'e-

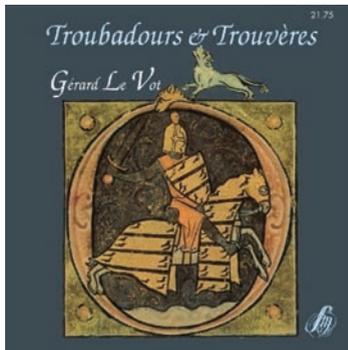
Le sovracoperte delle prime edizioni dei romanzi di Gore Vidal (1950) e Nora Lofts (1951) che prendono le mosse dalla leggenda di Blondel.





La scena di *The prisoner* in cui Robin Hood (Richard Greene) libera Blondel (Willoughby Gray) tratta dall'ultima puntata della prima serie (9 luglio 1956) dello sceneggiato *The adventures of Robin Hood* (© BBC).

Robin Hood, sceneggiato di grande fortuna trasmesso per quattro stagioni dal 1955 al 1960, Blondel diventa il pretesto per chiudere la serie del primo anno. La puntata *The prisoner* (9 luglio 1956) registra un cameo del cantastorie. Si parla della liberazione di Riccardo ma il prigioniero non è lui, bensì Blondel. Robin Hood ha modo di conoscerlo perché sente da un ubriaccone una canzone che sa esser stata scritta da Blondel: gli chiede dove l'abbia sentita e questi l'attribuisce a un menestrello incarcerato. Robin Hood rintraccia Blondel fra i prigionieri proprio fischiando quella canzone, e riesce a liberarlo per permettergli di rivelare che il re è vivo e in mano austriaca. La melodia usata nella scena risale a una vecchia *broadside* d'inizio Ottocento comunemente nota come *Green brooms* o anche *All 'round my hat*.



Serials successivi con Riccardo o Robin Hood (fino allo sfortunato *Outlaw* del 2009) non si faranno mancare mai qualche puntata con apparizioni di Blondel, in genere identificato come menestrello di corte. L'uso di *folksongs* per ricreare l'immaginario medievale diventa sempre più frequente, soprattutto a partire dagli anni Sessanta, quando il *folk* e il rinnovato interesse per l'*early music* tendono a sovrapporsi.

Nel Dopoguerra *A l'entrant d'esté* (lo stesso brano inciso da Meili nel '35) appare come episodio strumentale in un disco del 1970 diretto da Roger Cotte e dedicato alla messa *Gaudeamus* di Josquin Des Prez (+1521). La *chanson*, eseguita all'arpa da Elena Polonska, è oggi abbastanza eseguita nelle classi di arpa, soprattutto celtica. Il primo successivo Blondel vocale si deve a Gérard Le Vot che nel 1981 incide *A la douceur d'esté* con accompagnamento strumentale (► Studio Sm). Il gusto è quello tipico degli anni Ottanta e Novanta, con un melodia lenta e lamentosa, ritmicamente inconsistente, sostenuta da vielle, flauti e poco altro. La scelta estetica vuol prendere le distanze dall'immaginario *folk* in quegli anni

Le incisioni di Gérard Le Vot (1981) e Christopher Page (1988) con brani di Blondel che con più autorità di altre caratterizzarono il gusto 'rinunciario' del *sound* medievale promosso negli anni Ottanta.

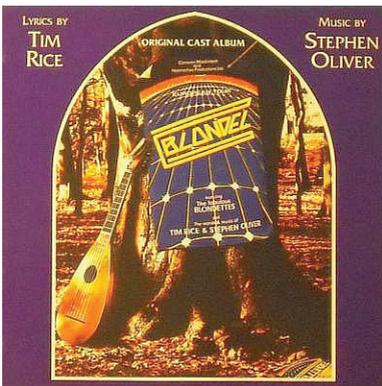
La prima incisione di *Ja nuns hons pris* – dopo quella dell'*Anthologie sonore* (1935) – è del 1970 e si deve alla voce di David Bowman accompagnato all'arpa da Christopher Hogwood. L'LP era *The mediaeval sound* (qui a fianco), uno dei numerosi prodotti dallo storico Early Music Consort diretto da David Munrow (sotto) che, dopo aver inciso quasi 50 album morì suicida a 34 anni nel 1976. I brani furono poi riversati su CD nel 1991 con il titolo *Music of the Crusades*.



troppo contiguo al Medioevo e ancor di più dalla soluzioni eclettiche e quasi *pop* degli anni Settanta – quelle alla ▶ David Munrow, per intenderci. In questo indirizzo elitario s'inserisce anche Christopher Page che, facendo guerra all'uso di strumenti (punto di forza di Munrow), incide nel 1988 un disco con musiche legate a Riccardo Cuor di Leone (▶ Hyperion) interamente a cappella. Qui compaiono ben due brani di Blondel, un'eccezione nel panorama abbastanza misero delle incisioni dedicate a colui che fu nell'Ottocento cantastorie fra i più celebrati. Blondel invece non sembra essere stato toccato dal gusto *neo-medieval* di alcuni gruppi *new age* come gli Estampie e i Qntal, o *neo-gothic* come i Corvus Corax e In Extremo. La scarsa attenzione discografica rivolta a Blondel non si è quindi giovata delle 'intemperanze' di questi gruppi il cui apporto musicale è spesso più stimolante di quello che offrono molte esecuzioni DOC. È solo una curiosità che la voce solista degli Obsequiae, *band* sedicente «melodic dark metal» (già nota come Autumnal wind), ami farsi chiamare Blondel de Nesle.

Caso a sé furono, anzi lo sono ancora, gli ▶ Amazing Blondel, un gruppo *neofolk* che dal '70 al '76 produsse vari album. Il richiamo a Blondel era puramente nominale: un immaginario trobadorico che il *folk* impegnato degli anni Settanta – Bob Dylan in testa – amava esibire. Il gruppo si è ricostituito negli ultimi anni e, se il *surplus* tricolore ha lasciato spazio a ralfvie trascurate, la qualità musicale non ne ha risentito e anzi mostra raffinatezze che l'esuberanza giovanile tendeva ad occultare.

L'ultima fallita speranza di ridare popolarità a Blondel fu il musical omonimo allestito a Londra nel 1983. All'inizio sembrava dover essere una produzione importante, nacque infatti durante la collaborazione di Tim Rice con Andrew Lloyd Webber per *Jesus Christ Superstar* (1970). I due



A sinistra la cover dell'LP del musical *Blondel* con il cast originale londinese dell'83. A fianco una scena di una ripresa austriaca del 2014; da sinistra Blondel (Andreas Steiner), Fiona (Stephanie Prandler), re Riccardo (Florian Scherz) e il duca Leopoldo (Herbert Mitsch).



Un foto degli Amazing Blondel scattata nei primi anni Settanta (da sinistra Edward Baird, Terence Alan Wincott e John David Gladwin). A fianco il gruppo in un concerto del 1999.



intendevano rinnovare il successo biblico con un musical su Riccardo Cuor di Leone. Webber si tirò presto fuori e le musiche furono scritte da Stephen Oliver, che sarebbe morto di AIDS qualche anno dopo. La vicenda è quella solita della liberazione di Riccardo, ma Blondel è un musicista 'monarchico' in cerca di successi (con tanto di *groupies* svampite, le 'Blondette') e il re sarà ritrovato, non con una canzone bensì da Fiona, la fidanzata progressista di Blondel. Seppur il soggetto appare un po' inconsistente, i dialoghi rimangono brillanti e le musiche riuscite. L'allestimento dell'83 non ebbe successo (più fortunato l'LP); Rice vi rimetterà le mani nel 2006 e di nuovo nel 2012 (intitolando il lavoro *Lute!*), ma invano. Il musical circolò soprattutto in allestimenti universitari (alcuni di ottima qualità) e non è mai approdato a Broadway.

Se di Blondel fosse restato solo ciò che ci ha lasciato il Novecento sarebbe ben poca cosa: quel poco che esiste è solo l'onda lunga di un passato che nessuno si preoccupa più di ricordare. Noi filologi, nell'exasperata ricerca della fonte incorrotta, troppo spesso ci dimentichiamo come le idee prendano forma nel sedimentare del tempo. E la nostra disciplina, se non tenterà altre strade, non servirà a nulla contro la deriva miope del qui e ora.

Varrà la pena ricominciare a stupirsi. Per esempio meravigliandosi di quante conseguenze può suscitare una canzone, essa stessa forse adattata sulla melodia di un'altra; di quante attribuzioni fittizie può rincorrere, e storie improbabili, generi letterari, teorie fantastiche... tante che non basta un libro a raccontarle.

Indice

N.B. Sono indicizzati i nomi di persona, i luoghi e i titoli di opere anonime. Ai nomi di personaggi segue «pers.» fra parentesi. I poeti antichi sono sotto il nome («Jaufre Rudel», non «Rudel, Jaufre»).

Similmente anche i sovrani sono elencati per nome: il patronimico o casato reca solo il rimando (>). I manoscritti, ordinati per luogo e segnatura sono preceduti da un punto (•)

- A**
- À Beckett, Gilbert Abbott 232
Abancourt Francois-Jean, Villemain d' 136, 138
Abbot, Lemuel Francis 293
Abel, Josef 343
Abelardo 52, 81, 263
Abrahams, Nicolai Christian Levin 48-50
Achard, Claude-François 217, 218, 230, 231
Acri (Israele) 15, 104, 239
Adam, Alphonse 334
Adele di Francia (Alasie) 282, 314
Adèle du Ponthieu (pers.) 302
Adelson, Robert 334
Ademar (Aimar) v di Limoges 107, 108
Adenet Le Roi 44, 45
Adriano, imperatore 351
Afzelius, Arvid August 160
Aganippe, sorgente 285
Agde (Francia) 206
Agen, diocesi 103
Agoty, Jean-Baptiste Gautier d' 325
Aix-en-Provence 89, 92-94, 99
– Bibliothèque Arbaud
 • Ms. M.O.63 (*q) 202, 207
– Bibliothèque Méjanès 91
Alasie > Adele di Francia
Alberico (pers.) 147
Albert, conte (pers.) 350, 351
Albrecht > Titurel
Alembert, Jean-Baptiste Le Rond d' 134, 316
Alferi, Vittorio 26
Alfonso (pers.) 304
Alfonso II d'Aragona 88, 90, 99, 103
Alice (pers.) 3
Alice di Francia, contessa di Chrtres 220, 221, 229
Alsazia 205
Altavilla (Hautville) 16
– nobili > Fressenda, Tancredi, Ruggero
– duca di Sicilia > Roberto il Guiscardo
– re di Sicilia > Guglielmo I > Guglielmo II > Ruggero II > Tancredi
Alvar, Carlos 230, 231
Alvernia 103, 151, 206-207, 214, 215
– delfino, trovatore > Dalfi d'Alvernia
– conte > Guido
Amburgo > Hamburg
Amfortas (pers.) 357, 359
Aminta (pers.) 334
Amleto (pers.) 116
Amont, balivato 45
Amore (pers.) 98, 112, 116, 126, 197, 244, 246
Anacreonte 323
Andersen, Hans Christian 280
André, Jean 339
Andrea Cappellano 98, 99, 229
Andreani, Angela 171
Andrieu Contredit d'Arras 119
Anfossi, Pasquale 147
Angiò (Anjou), casa 90, 154, 221
– conte > Goffredo
– re di Napoli > Luigi II > Renato
Angiolini, Gasparo 147
Anglade, Joseph 91
Angoulême, Margherita d' 132, 158
Anonimo remense 24, 25, 31, 33, 37-52, 55, 56, 60, 61, 69, 103, 105, 152, 176, 197, 203, 214, 235, 236, 261, 273, 311
Anseis de Carthage 76, 158
Antel, Franz 268, 269
Antibes, Pierre-Alexandre d' 332, 333, 335
Antinoo 251
Antonio (pers.) 28, 330, 331, 334
Appalachi, catena montuosa 154, 183
Aquitania, ducato 101, 213, 214
– duca > Guglielmo IX > Guglielmo X
– duchessa > Eleonora
Aragona 83, 356, 356
– principessa > Iolanda
– re > Alfonso II
– re (pers.) 110
Araujo, Fernando 117
Arbasino, Alberto 200
Archibald, James 230, 231
Ardant, Fanny 196
Argenson, marchesi > Paulmy
Argies > Gautier de Dargies
Arles 88, 89, 206
Armentarius > Hermentaire
Arnaut Daniel 163
Arnaut Guilhem de Marsan 80, 111, 158
Arnould, Jean-Claude 163
Aroux, Eugène 355, 356, 361
Arpago 161
Arpocrate (Horus) 75, 158
Arras 39-41, 120
– Bibliothèque Municipale
 • Ms. 657 (°A) 119, 125, 202, 206
Arsuf 213, 225, 239
Artois 33, 40, 60, 125, 206-207
Artù, re 18-20, 65, 80, 174, 213, 303, 309, 315, 357, 358
Arturo di Bretagna 17, 23
Asaf'ev, Boris 334, 335
Ashburnham, Bertram IV 117
Astolfi, Luigi 148
Atena (pers.) 75, 76
Athelestane (pers.) 8
Attaignant, Pierre 284
Attali, Jaques 354
Aubais, marchese > Baschi
Aubin de Sézanne 241
Aubry, Paul 230, 231, 233
Audefroid le Bastard 119, 239, 241
Augué de Lassus, Lucien 151
Aulnoy Marie-Catherine d' 158, 165, 166, 279
Aunay, Gauthier d' 261, 262
– Philippe d' 261, 262
Aurillac, abbazia 102
Avalon 18-21
Avesnes, Bouchard d' 52, 53
– Giovanni d' 47
Avignon 97, 98, 163, 261
- B**
- Babbi, Anna Maria 115
Baccanti 76
Baculard d'Arnaud, Francois-Thomas-Marie 136, 138, 139, 146
Bagford, John 180, 181
Bahat, Avner 200, 240, 247
Baigent, Michael 362
Baird, Edward 369
Baldensperger, Fernand 299
Baldinucci, Filippo 92
Baldovino I, imperatore d'Oriente, v conte di Fiandra e Hainaut 29, 52, 53, 282, 314
Balducci, Giuseppe 343
Ballard, stampatore 284
Balzac, Honoré de 197
Bandello, Matteo 132, 158, 162, 164
Barbazan, Étienne 132, 138, 314
Barberini, famiglia 95
Barbey d'Aureville, Jules Amédée 138, 149, 150, 151, 158, 360
Barbier, Anne-Marie 283
– Jules 151
Barbieri, Gaetano 6
– Giovanni Maria 95
Barbin, Claude 280
Barcelona, Biblioteca Nacional de Catalunya
 • Ms. 146 (*Sg) 202, 207
 • Ms. 7-8 (*v) 202, 207
Barneville, Marie-Catherine de 165
Barrali, Vincent 91
Barros, Alonso de 276
Bar-sur-Aube 45
Bartsch, Karl 80, 203-205, 208, 209, 217, 223, 230, 231, 233
Baryšnikov, Michail 334

- Basan, Pierre-François 165
 Baschi, Charles de 91
 Bassi, Adolfo 342, 343
 Bastardo (pers.) 176
 Bastide, Jean-François 313
 Baudelaire, Charles 150, 151
 Baudot, Nicolas 280
 Baudson, Françoise 300
 Baviera 196
 Baxter, George 11
 Bayle, Pierre 225
 Bayreut 353
 Beardsley, Aubrey 18
 Beatrice (pers.) 112
 Beauprè, Jean-Nicolas 63
 Bec, Pierre 230, 231
 Beck, Jean (Johann) 233, 365
 Beckmesser (pers.) 252, 254
 Beckovský, Jan František 350
 Bédier, Joseph 79, 138
 Bedivere (pers.) 18
 Beethoven, Ludwig van 327, 345, 350
 Belley (Francia) 162
 Belloy, Pierre Laurent Buiette de 136, 137, 138, 139, 143, 146, 147, 148, 150, 152, 158, 167, 302
 Bembo, Pietro 97
 Benedetto (Benedict) di Peterborough 349
 Berengaria, principessa di Navarra 17, 29, 282, 365
 Bergamo, Pinacoteca Carrara 309
 Berkeley, University of California 180
 Berlin, Staatsbibliothek
 ▪ Philipps 1910 (*N2) 110, 202, 207
 Bern, Burgerbibliothek
 ▪ Ms. 231 (*B) 202, 206
 ▪ Ms. 354 (*Folie de Tristan*) 78
 ▪ Ms. 389 (*C h) 119, 122, 129, 202, 206, 216-221, 229, 230, 238, 241, 243
 ▪ Ms. A.95 (*c) 202, 207
 Bernard de Montfaucon 45, 338
 Bernardini, Aldo 109
 Bernard de Ventadorn 83, 95, 122
 Bérroul 78
 Berry, Jean de 195, 196
 Berta (pers.) 44-45
 Berthelide (pers.) 282
 Bertolini, Francesco 109
 Bertran de Born 103, 106, 107, 109, 215
 Bertran Folco d'Avignò 98
 Bertrand, Aloysius 258
 Beurepaire, Charles de Robillard de 49
 Béziers, Centre Occitanique
 ▪ Ms. (*i) 202, 207
 Béziers, Raymond de 261
 Bezzola, Reto 219, 223
 Bianca, contessa di Borgogna 261, 262, 263
 Bisaccioni, Maiolino 278
 Bishop, William 295
 Bismarck, Otto von 46, 205, 213
 Blacasset 281
 Blacatz 281, 293
 Blancard, Louis 45, 46
 Blanchard Pierre 138
 Blanche-Fleur (pers.) 358
 Blavatsky, Helena Petrovna 360
 Bloch, Marc 42, 176
 Blondel 11-13, 17, 22-50, 55-63, 68, 69, 73, 90, 92, 101-105, 114, 115, 121, 157, 168, 176, 196-201, 214, 217, 229, 232-246, 260, 261, 269, 273-275, 280-283, 286-297, 311-318, 325-337, 340-351, 365-369
 – de Nesle 25, 119, 238, 239, 241, 246, 273, 274, 280, 282, 296, 313, 314, 327, 368
 Boccaccio, Giovanni 98, 112, 132, 148, 157, 158, 160, 161, 162, 164, 166, 167
 Bohemia 350, 351
 Böhme, Franz Magnus 160
 Boileau, Nicolas 277, 279, 303
 Bois-Guilbert (pers.) 8
 Boismorand, Claude Joseph Chéron de 134
 Bologna, Archivio notarile
 ▪ Ms. (*z) 202, 206
 – Biblioteca universitaria
 ▪ Ms. 859 (*g2) 202, 207
 – Teatro del Corso 343
 Bologne de Saint-Georges, Joseph 324
 Bonnefois, Pascal 49, 50, 51, 52
 Bonnet, Jacques 311
 Pierre 311
 Bonomi, Andrea 255
 Borbone, re di Francia ▶ Enrico IV ▶ Luigi XIII ▶ Luigi XIV ▶ Luigi XVI
 Borbone-Vendôme, Antonietta 47
 Borgogna, ducato 58, 172, 261, 262
 – duca ▶ Filippo V di Spagna ▶ Roberto II ▶ Ugo
 – contessa ▶ Bianca ▶ Giovanna
 Bornet, Claude 332
 Bosse, Abraham 276
 Bossuat, Robert 48
 Boudet de Puymaigre, Théodore-Joseph 69
 Bouillet, Jean-Baptiste 103
 Bouillon, Emile 216, 217
 Bouilly, Jean-Nicolas 347
 Bourage, Thomas-Pascal 333
 Bouilly, Jean-Nicholas 350
 Bouquet, Martin 44
 Bourdelot, Jean 311
 – abate ▶ Bonnet ▶ Michon
 Bourg-en-Bresse (Francia) 300
 Bout, Pieter 258
 Bowles, William Lisle 65, 68
 Bowman, David 368
 Bradenstoke, chiesa 64
 Brahms, Johannes 195, 290-292, 324
 Braine, Henri de 41
 Brakelmann, Jules 118, 138, 153, 213, 217, 218, 230, 231, 233, 240
 Brametot, Jaen de 42
 Brassens, Georges 264, 279
 Bratu, Cristian 56
 Braumüller, Wilhelm 169
 Bray, René 275
 Brecht, Bertold 264
 Brede, Rudolf 66
 Breitenbach, Josef 365
 Brenet, Michel 331
 Brennenberg (*Brandenburg*) 158, 160
 Breslau 209
 Bretagna, ducato 16, 67, 79, 213
 – duca ▶ Arturo
 Bretel, Jacques 117
 Breton de la Martinière, Jean-Baptiste-Joseph 323
 Brewer, J. S. 18
 Brinckmeier, Eduard 230, 231
 Brody, Jules 48
 Bronson, Bertrand H. 180
 Brooke, Ralph 64, 65, 68
 Broughton, Bradford 169
 Brown, Dan 165, 302, 363
 Brueghel il Vecchio, Pieter 285
 Bruin, Martine de 161
 Brunel, Clovis 204, 208, 209, 302
 Brunner, Karl 169, 239
 Bruxelles, Bibliothèque royale
 ▪ Ms. 10232 55
 ▪ Ms. 10291 55
 ▪ Ms. 10479 (remense J) 48-51, 53
 ▪ Ms. 14563 (remense D) 43, 45, 46, 48-52
 ▪ Ms. 14910 55
 – Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique 77, 301
 Bucarest, Museo Nazionale d'Arte 174
 Budapest, Galleria Nazionale Ungherese 26
 Bunting, Edward 189
 Buridano, Giovanni 263, 264, 266, 267
 Burke, Edmund 303
 – John 74
 – Thomas 305
 Burney, Charles 40, 140, 143, 230, 231, 293, 294, 295
 Bury, Richard de 39
 Butavand, Louis-Félix 279
 Byron, George 305, 306
- C**
 Cabeen, David C. 48
 Cabestanh ▶ Guillem
 Caernafon, castello 288
 Caino (pers.) 291
 Cairo, Museo del 75
 Cairval ▶ Guignard
 Čajkovskij, Pëtr Il'ič 292, 334
 Callot, Jaques 258, 259, 365, 366
 Calvino, Italo 115
 Cambridge, Christ College
 ▪ Ms. 450 (*d) 202, 207, 241
 – Parker Library
 ▪ Ms. 432 (remense K) 48-53
 – Pepys Library 181
 Camden, William 64, 65, 294, 295
 Caminer, Elisabetta 136
 Campanini, Magda 162
 Camus, Jean-Pierre 158, 162, 163, 166
 Cannes 89
 Cantagallo (pers.) 337
 Capellani, Albert 268
 Capetingi, re di Francia ▶ Luigi VII ▶ Filippo II ▶ Luigi IX ▶ Filippo IV ▶ Luigi X ▶ Filippo V ▶ Carlo IV
 Cappellano ▶ Andrea Cappellano
 Cappelli, Roberta 94
 Caradoc of Llancarfan 20
 Carafa, Michele 146, 148
 Carapetyan, Armen 34
 Caravaglios, Raffaele 109
 Cardenal, Peire 95
 Careri, Maria 95
 Carinzia 57
 Carlo IV, re di Francia 261-263
 – v il Saggio, re di Francia 161, 213, 258
 – VI, re di Francia 258
 Carlomagno 12, 213, 321
 Carpani, Giuseppe 305, 341, 342
 Carpentras 90
 Carr, Richard 163
 Carroll, Lewis 3
 Carstens, Henry 204, 208, 209, 210

- Carter, John 304
 Cassell, John 12
 Castellano di Coucy ▷Chastelain
 Castellano, Manuel 134
 Catalano, Silvio 149
 Catalogna 206-207, 356
 Cateau-Cabrésis 57
 Catullo 323
 Cavalier Vermiglio (pers.) 358
 Cavaliere Nero (pers.) 6, 8
 Cayeux, Guglielmo di 220, 221
 Ceccarini, Carlo 343
 Cedric (pers.) 8, 30
 Celestino III, papa 22
 Cesarotti, Melchiorre 26
 Chabaneau, Camille 90, 91, 94, 223
 Chabukiani, Vakhtang 334, 335
 Chalais (pers.) 256
 Champagne 102, 130, 229
 – conte di ▷Thibaut
 – contessa di ▷Maria (†1198)
 ▷Maria (†1204)
 Chanel, Coco 196
Chanson de Roland 41
 Chantilly, Bibl. du Château
 • Ms. 482/665 82
 – Musée Condé
 • Ms. 65 195
 Chanzis, Guy 107, 108
 Chappel, William 178, 180, 181
 Chappuzeau, Samuel 276
 Chardon de Croisilles 241
 Charlton, David 325, 334
 Chartres 220, 221
 Chassant, Alphonse 116
 Chasselat, Charles Abraham 279
 Chastelain (Castellano) de Coucy 113-123, 126-134, 136, 139-146, 152-155, 161, 162, 164, 200, 217, 236, 238, 240, 241, 246, 273, 289, 316, 321
 – poema, personaggio ▷*Roman du Chastelain*
 Chasteuil ▷Galaup
 Chateaubriand, François-René de 167
 Chaucer, Geoffrey 294, 295
 Chaudonneret, Marie-Claude 300
 Cherin, monsieur 143
 Chéron ▷Boismorand ▷Rochesource
 – Élisabeth-Sophie 165, 279, 283
 Cherubini, Luigi 347
 Cheval, Louise-Céline 334
 Child, Francis James 66, 160, 179, 180, 184, 291
 Chilperico 338
 Chometon, Jean-Baptiste 307
 Chopin, Fryderyk 350
 Chrétien de Troyes 229, 356, 357, 358, 359
Chronique de Flandre 45, 47, 55
 Cibo, famiglia (Alberico I, Scipione) 85
 Cigala ▷Lanfranco
 Cipro 21
 Città del Vaticano ▷Roma
 Clamadieu des Îles (pers.) 358
 Clara (pers.) 345
 Clerck, Hendrick de 285
 Clerico, Francesco 138, 147, 148, 158, 160
 Clermont, Raoul signore di 260
 Clermont-Nesle, signori (Amaury, Guy, Raoul, Simon II) 260
 Cleveland, Museum of Arts 77
 Clinton (NY) Hamilton College 52
 Cloe (pers.) 294
 Clouzier, Antoine 280
 Coccia, Carlo 138, 148
 Cochon, Pierre 47
 Coleridge, Samuel Taylor 290
 Colet, Louise 35
 Colette (pers.) 28
 Collins, Fletcher 230, 231
 Joan 303
 Collodi, Carlo 165
 Colombe, Jean 195
 Compiègne, Jean Francois de La Croix de 312, 313
 Condorcet, vedova 356
 Conon de Bethune 115, 119, 129, 133, 237, 245, 246
 Constable, John 62, 63
 Contessa di Tripoli (pers.) 163
 Copenhagen, Kongelige Bibliotek
 • Gl. kgl. Saml. 387 (remense G) 48-51
 • Thott 1087 (*Kp) 202, 207
 Copland, Wyllyam 161
 Corfù 21
 Cornovaglia 78, 79
 Corrado IV di Svevia 53
 Costanza d'Altavilla 16, 17, Cotte, Roger 367
 Cotton, Robert 63, 65, 68
 Coucy, feudo 113, 114, 120, 130, 133, 137, 139, 143, 154, 157-159, 162, 238, 302
 – castello 114, 120, 130, 131, 143, 152
 – castellano/troviere ▷Chastelain de Coucy ▷Guy de Ponciaus ▷Guy III ▷Guy IV ▷Jean ▷Raoul (pers.)
 – signore ▷Raoul I ▷Raoul II ▷Enguerrand III ▷Enguerrand VII
 Courtilz de Sandras, Gatien de 162, 163
 Couzinet, Èmile 268
 Crapelet, George-Adriain 116, 138, 143, 145, 152, 161
 Crawford, Joan 73
 Crécy, Marie-Claude de 66
 Crequi, sire de (pers.) 146
 Crescimbeni, Giovan Mario 85, 86, 89, 92, 97, 101, 226, 230, 231, 233
 Cristina di Svezia 58
 Critone, Luigi 263
 Crowley, Aleister 360
 Cucinello, Michele 343
 Cuer d'Amor Éspris (pers.) 198
 Cuff, Doris A., 133
- D**
 D'Annunzio, Gabriele 363
 D'Artagnan (pers.) 42
 D'Urfey, Thomas 180
 Da Ponte, Lorenzo 121
 Da Romano, Alberico 83
 – Ezzelino III 83
 Dalayrac, Nicolas 305
 Dalfi d'Alvernya 215
 Dalibor Kozojed 350, 351
 Dama del Lago (pers.) 17, 18
 Dampierre, Guglielmo II 52, 53
 – Guglielmo III, conte di Fiandra 53
 Daniele 172, 176
 Dante Alighieri 83, 107, 109, 112, 151, 158, 253, 309, 354, 356, 361
 Danubio 15, 21, 22
 Darmstadt 210
 David, Jacques-Louis 26, 29, 300, 301, 327
 Davide, re 338
 Davie (pers.) ▷Edward
 Davizzi, Paolo 132
 Day, Geoffrey 181
 De André, Fabrizio 150, 151, 263, 319
 De Bracy, Maurice (pers.) 8
 De Chirico, Giorgio 13
 De Gregori, Francesco 151
 De Liguoro, Giuseppe 109
 De Wet, Jacob Jacobsz 285
 De Worde, Wynkyn 169
 Debussy, Claude 157
 Degli Alberti, Lisa 132
 Delbouille, Maurice 117, 138, 155
 Delcourt, Pierre 265
 Delfino ▷Dalfi d'Alvernya
 Delisle, Léopold 37, 41, 43-50, 55, 58
 Della Casa, Giovanni 85
 Delort, Robert 38
 Delpech, François Séraphin 323, 333
 Delville, Jean 77
 Demesse, Henry 265
 DeMille, Cecil 365, 366
 Den Haag, Ms. Van der Velden (°E) 202, 206
 Desdemona (pers.) 177, 334
 Despenser, Ugo 262
 Desrochers, Étienne Jehandier 285
 Detroit, Institute of Fine Arts 305
 Deveria, Achille 264
 Devisme, Adélaïde-Suzanne 324, 325
 – Anne-Pierre-Jacques 324
 Di Febo, Martina 82
 Di Maio, Mariella 151, 162
 Diamond, Lady (pers.) 160
 Dibdin, Thomas Frognall 175
 Diderot, Denis 39, 316
 Dietrick (pers.) 314
 Diez, Friedrich 222, 223, 230, 231
 Dimock, J. F. 18
 Dioneo (pers.) 132
 Dionigi, santo 235, 263
 Dionisio (pers.) 76
 Dodsworth, Roger 65, 68
 Donato, santo 154
 Doneux, Edgard 27
 Donizetti, Gaetano 138, 149, 151, 256
 Doré, Gustave 14, 38, 39, 109, 213, 225, 337
 Doria ▷Simone Doria
 Dorn, Edouard 339
 Doubout, Albert 268
 Douce Mercy (pers.) 198
 Dracula (pers.) 306
 Dreux Budé 235
 Dreux, Henri de 41
 Du Cange, Charles du Fresne sieur 224, 225, 293, 294
 Duby, Georges 223
 Dufay, Guillaume 253
 Dufournet, Jean 230, 231
 Dugdale, William 65, 68, 294, 297
 Dukas, Paul 67
 Dulaure, Jacques-Antoine 158, 166, 167, 168
 Dumas, Alexandre 162, 163, 264, 265, 266, 268, 303, 307
 Duncan, Paul 184
 – James Bruce 184

- Dunlop, John Colin 323
 Duplessis, monsieur 69
 Dupuy, Pierre 302
 Durengues, Antonine 103
 Dürer, Albrecht 77, 172, 355
 Dürnstein 21, 22, 57
 Durosoi, Barnabé Farmian 332
 Dussieux, Louis 139
 Dylan, Bob 184, 368
- E**
- Ebolo de Ventadorn 83
 Ebsworth, Joseph W., 181
 Edimburgh, University 185
 Edoardo I, re d'Inghilterra 19
 – II, re d'Inghilterra 261, 262
 – III, re d'Inghilterra 263
 Edward (Davie, pers.) 190, 195, 291, 292
 Eilhard von Oberg 78,
 Ela di Salisbury 63, 64
 Eleonora d'Aquitania 15, 16, 17, 19, 20, 21, 23, 63, 80, 98, 101, 229, 282, 348
 Eleonora d'Austria 66
 Eleonora di Scozia 67
 Elicona 285
 Elisa (Toffoli) 124, 125
 Ellis, George 169
 – Henry 174
 – Katherine 196
 Eloisa 52, 82, 263
 Elphinstone, Mercer 306
 Enguerrand III di Coucy 130
 – VII di Coucy 154, 155
 Enrico II, re d'Inghilterra 16, 18-20, 45, 56, 63, 101, 109, 213, 214, 295, 348
 – il Giovane 107-109, 213
 Enrico III, re di Francia 58, 88
 – IV di Borbone, re di Francia 58
 Enrico VI, imperatore 15-17, 21-23, 107, 108, 216, 229, 282, 314
 Ercole (pers.) 172, 176
 Erembor (pers.) 228
 Ermantero ▷Hermentaire
 Erodoto 161
 Eschenburg, Johann Joachim 323
 Esopo 41
Esprits, Les 158, 162
 Estienne, Henri 158, 161
 – Robert 161
 Eugenio di Savoia 133
 Euridice (pers.) 77, 329
 Eusebio (pers.) 345
 Eusseno di Focea 94
 Eustache le Peintre 119-121, 133, 241, 274
 Evans, Thomas 178
- Evola, Julius 361
 Excalibur 17-19,
 Eyck, Barthélemy d' 195, 197
- F**
- Fabre d'Olivet, Antoine 230
 Fabrizi, Paolo 343
 Fabyan, Robert 174, 176
Fajello 148
 Farri, Domenico 166
 Farsetti, Tommaso Giuseppe 158, 166
 Fath, Fritz 118, 138, 153
 Faucher, Denis 91, 93, 101
 Fauchet, Claude 40, 47, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 85, 92, 131, 132, 133, 138, 152, 157, 158, 161, 162, 164, 273, 274, 280, 281, 283, 289, 290, 293, 294, 296, 311, 312, 313, 315, 365
 Fauriel, Claude 356
 Favyn, André 274, 277, 293, 294, 296
 Fayel, feudo 130, 133, 134, 136, 137, 139, 143, 151, 158, 159, 162
 – dama (pers.) 115, 123, 124, 131, 134, 136, 139, 143, 145, 150, 166, 229, 321
 – conte (pers.) 134, 136, 138, 139, 146, 147
 – poema ▷*Roman du Chastelain*
 Federico di Vicenza (pers.) 304
 Federico I Barbarossa 16, 107, 108, 232
 – II, imperatore 16, 53, 213
 Fédor, Tania 265, 268
 Feraud, Raymond 90
 Ferdinando di Portogallo 52, 53
 Féron, Éloi Firmin 225
 Ferrario, Vincenzo 6
 Ferretti, Jacopo 343
 Fétis, François-Joseph 152, 321
 Fiammetta (pers.) 132
 Fiandra 29, 47, 52-53
 – conte ▷Guglielmo III ▷Guy
 – conte di Fiandra e Hainaut ▷Baldovino
 – contessa di Fiandra e Hainaut ▷Giovanna ▷Margherita
 Fichot, Gaildrau 303
 Fidelio (pers.) 347
 Fikel (pers.) 67
 Filippo II Augusto, re di Francia 16, 23, 60, 134, 214, 215, 229, 257, 258, 260, 280, 349
 – IV il Bello, re di Francia 260, 261, 263
 – V, re di Francia 99, 261, 262
 Filippo V, re di Spagna 93
Fille du comte du Pontieu 302
- Fillette-Loroux, Claude-François 347
 Filli (pers.) 294
 Fiona (pers.) 368, 369
 Fiorentini, Francesco Maria 47
 Firenze, Biblioteca Laurenziana
 ▪ Plut. XC.inf.26 (*c) 202, 207
 ▪ Plut. XLI.42 (*P) 202, 206, 216-218, 220, 221, 226, 230-233
 ▪ Plut. XLI.43 (*U) 202, 207
 ▪ Plut. XXIX.1 202, 206
 – Biblioteca Nazionale
 ▪ Ms. F.4.776 (*J) 202, 207
 – Biblioteca Riccardiana
 ▪ Ms. 294 (*r) 202, 207
 ▪ Ms. 2757 119
 ▪ Ms. 2814 (*a) 202, 207
 ▪ Ms. 2909 (*Q) 119, 202, 207
 ▪ Ms. 2981 (*Fa) 202, 207
 – Museo Davanzati 132
 Fischer, Hanns 112
 Fisher, John 62
 Flaubert, Gustave 35
 Flore, Jeanne 158, 162, 163, 164
 Florestan (Florestano, pers.) 28, 29, 230, 330-332, 334, 342, 345, 347
 Flori, Jean 18, 213, 348
 Folchetto di Marsiglia 163
 Fonda, Henry 190,
 Forkel, Johann Nicolaus 143, 316
 Foscolo, Ugo 26, 158
 Fournival, Richard de 239
 Fra' Tuck (pers.) 6, 7
 Franca Contea 45
 Francesca (pers.) 309
 Francesco da Barberino 103
 Francesco I, re di Francia 132, 232
 Francis, Alan 149
 Franck, César 303
 Francone di Colonia 12
 Frank, István 105, 106, 204
 Frankenstein (pers.) 75, 307
 Frankfurt am Main
 – Goethe Universität 211
 – Stadtbücherei
 ▪ Ms. 29 (*D) 119, 202, 206
 Franklin, Benjamin 306
 Fressenda d'Altavilla 16
 Friesiach (Frisac) 57, 57, 60
 Froissart, Jean 136, 138, 262
 Fuchs, Albert 324
 Fulman, William 222
 Funk-Brentano, Frantz 48, 49, 51
 Füssen, Neuschwanstein 196
 Füssli, Johann Heinrich 303, 305
- G**
- Gabriella (Gabrielle) di Vergy (pers.) 114, 133-139, 143-151, 158 anche ▷Vergy ▷Coucy ▷Fayel ▷Levergies ▷Chastelaine de Vergy
Gabrielle de Passi 138, 139
 Gace Brulé 115, 119, 121, 129, 131, 155, 237, 241
 Gadal, Antonin 361
 Gahmuret (pers.) 359
 Gaillardet, Frédéric 264, 265
 Galaup de Chasteuil, Jean 92, 93, 217, 218, 233
 – Pierre 92, 93, 94, 99, 230, 231, 281
 Gale, Thomas 222
 Galilei, Galileo 90
 Gallet, Sebastien 147
 Galvano (Gawain, pers.) 357, 358, 359
 Gance, Abel 268, 269
 Garamond, Claude 161
 Garavini, Fausta 115
 García Gutiérrez, Antonio 339, 343
 Gaullier-Bougassas, Catherine 138
 Gaultier (pers.) 266
 Gautier d'Espinau 119
 Gautier de Coincy 241
 Gautier de Dargies (d'Arggies) 119, 129, 239
 Gautier, Eugène 287
 Gaveaux, Pierre 347, 350
 Gävle, Museo di 313
 Geijser, Erik Gustaf 160
 Gélasire ▷Pure, Michel de
 Genet, Jean 340
 Gennrich, Friedrich 204, 209-211, 230, 231, 239
 Geoffrey ▷Goffredo
 Gérard, François 26
 Gérold, Théodore 322
 Gerusalemme ▷Terrasanta
 Gervaso, Roberto 38
Gesta regis Richardi ▷Itinerarium peregrinorum
 Gheusi, Pierre-Barthélemy 351, 360, 361
 Ghismonda (pers.) 160
 Giacomo I Stuart 67
 Giaffa 239
 Gianciotto Malatesta (pers.) 309
 Giannino (pers.) 331
 Gilles de Vieux-Maisons (Viés-Maison) 119, 121
 Gilles le Vinier 120
 Gillingham, John 348
 Ginevra (pers.) 19, 20, 309
 Ginguéné, Pierre-Louis 230, 231
 Giocchino da Fiore 349
 Gioja, Gaetano 138, 148
 Giorgio III, re d'Inghilterra 6

- Giovanna d'Arco 6
 Giovanna d'Inghilterra 15-17, 349
 – regina di Navarra 261
 – contessa di Borgogna 261-264
 – contessa di Fiandra e Hainaut 52, 53
 Giovanni Battista, santo 235
 Giovanni Senzaterza 7-9, 15, 16, 21, 23, 176, 177, 213, 226, 282, 314, 315, 349
 Giovanni, conte di Hainaut 53
 Giovanni, santo evangelista 235
 Giove ▶ Zeus
 Giovo, Paolo 56
 Giraldus Cambrensis 18, 19, 20
 Giraut de Bornelh 90
 Giudici, Elvio 27
 Gladwin, John David 369
 Glastonbury 18-20
 Gluck, Christoph Willibald 27, 325
 Goethe, Johann Wolfgang 286
 Goffredo (pers.) 348
 Goffredo di Buglione 44, 45
 – di Monmouth 20
 – di Strasburgo 76, 78, 111, 158, 213
 – di Villehardouin 115, 154
 – di Vinsauf 222
 – conte d'Angiò 16, 21
 Goldman, James 348
 Gondi (pers.) 256
 Gonzaga, Ludovico 261
 Gornemant de Gorhaut (pers.) 358
 Gottfried ▶ Goffredo
 Goujet, Claude-Pierre 88
 Gozzi, Carlo 136
 Gray, Willoughby 367
 Greene, Richard 367
 Gregorio di Tours 338
 Gregorio VII, papa 103, 328
 Greig, Gavin 184, 186, 191
 Grenoble, Musée de 308
 Gréty, André 25, 27, 28, 61, 307, 311, 325, 327, 329, 331-335, 337, 341, 342, 345, 347, 350, 365
 – Lucile 334
 Griffio, Francesco 161
 Grimm, fratelli 73, 325
 Griselda (pers.) 343
 Gristmond, William 181, 187
 Gröber, Gustav 117
 Gros de Nesle, moneta 260
 Grossell, Marie-Geneviève 25, 49, 231
 Grudé, François 88
 Guardastagno (pers.) 162
 Guédelon 58
 Guglielmo di Lonchamp 226, 229
 – di Newburgh 25
 – di Tiro 45
 – I, imperatore 205
 – II d'Olanda 53
 – I, re di Sicilia 16
 – II, re di Sicilia 16, 17
 – il Conquistatore, re d'Inghilterra 16, 168
 – Plantageneto 213
 – IX, duca d'Aquitania 16
 – X, duca d'Aquitania 16
 Gui ▶ Guy
 Guido d'Alvernia 214
 Guignard Jean-Baptiste, detto Cairval 333
 Guillaume de Lorris 82
 Guillaume le Vinier 119, 120, 241
 Guillem de Cabestanh (Cabestaing) 82, 110, 111, 112, 132, 157, 158, 162, 163, 164, 166, 167
 Guillot (pers.) 330
 Guiot de Dijon 119, 122, 124, 241
 Guiot de Provins 58, 60
 Guiraut de Borneilh 163
 Guirun (pers.) 76, 80
 Guisa ▶ Lorena, Carlo
 Guiscardo (pers.) 148
 Guiseman, William 187
 Gurnemanz (pers.) 357, 359
 Gutiérrez ▶ García Gutiérrez
 Guy v di Limoges 107, 108
 – III (o IV), castellano di Coucy 152, 154, 155
 – conte di Fiandra 53
 Guy de Ponciaus (de Coucy) 115, 155
- H**
 Habanc, Verité 158, 163, 164
 Hainaut, contea 52-53, 314
 – conte ▶ Giovanni
 – conte di Fiandra e Hainaut ▶ Baldovino
 – contessa di Fiandra e Hainaut ▶ Giovanna ▶ Margherita
 Haines, John Dickinson 196
 Haitze, Pierre-Joseph de 91, 92, 93, 94, 99, 281
 Hajek, Wenceslaus 350
 Hale, Alan 365
 Hall, Joseph 66
 Haller, Albert von 361
 Halm, Friedrich 343
 Hamburg, Kunsthalle 26
 Hamelin, Philippe 260
 Händel, Georg Friedrich 44
 Hans Lick (pers.) 252
 Hanslik, Eduard 252
 Hardy, Ineke 230, 231
 Harker, Dave 183
 Harley, Robert 65, 180, 181
 Harvey, John H. 348, 367
 Haussmann, Georges-Eugène 46
 Havet, Julien 46
 Hawkins, John 230, 231
 Hawksworth, John 293
 Hartz, Daniel 121
 Hecq, Gaetan 117
 Hedwige (pers.) 314
 Heeren, Arnold Hermann Ludwig 39
 Heidelberg, Bibl. Palatina
 ▪ Cod. Pal. Germ. 142 66
 – Universitätsbibliothek
 ▪ Cod. Pal. Germ. 848, 'Manesse' 111, 112, 160
 Hellman, Neal 154
 Hellot, Amédée 37, 48, 49, 50
 Heloïse (pers.) 167, 168
 Hémeroy, Claude 133, 158, 162
 Hénault, Charles-Jean-François 324
 Henry, Albert 45
 Henslowe, William Henry 166, 167
 Henton, priorato 63
 Hepburn, Catherine 348
 Herbst, Johannes 303
 Herder, Johann Gottfried 291, 292, 324
 Hermentaire (Hermete, Hermantere) 88, 90, 91
 Heywood, Thomas 177
 Hill, Vernon 291
 Hillaire des Martins 89
 Hillier, Paul 319
 Himmler, Heinrich 361, 362
 Hitler, Adolf 205, 213
 Hogwood, Christopher 368
 Holder-Egger, Oswald 37, 49-51, 55
 Holmes, Urban T. 48
 Holst, Gustav 183
 Holt, Tom 367
 Hopkins, Anthony 349
Horn e Rimenhild ▶ *King Horn*
Horn-Child ▶ *King Horn*
 Horus ▶ Arpocrate
 Howell, James 158, 162
 Hugo, Abel 39
 Hugues de Berzé (Hughes de Bregi) 119, 129, 241
 Huguet, incisore 334
 Huillard-Bréholles, Jean-Louis-Alphonse 38
 Husk, William H. 181
 Hyères, Îles d' ▶ Isole d'Oro
- I**
 Ida de Toesny 63, 64
 Ignaure (pers.) 80, 82,
 Imbert, Barthélemy 139
 Ingres, Jean-Auguste-Dominique 26
 Iolanda d'Aragona 91
 Ippocrene 285
 Isaac (pers.) 8
 Isabella (pers.) 304
 Isabella di Francia, detta La lupa 261, 262
 Iside 74, 75
 Ismael, William 187
 Isole d'Oro (Hyères, Îles d') 89
 – trovare ▶ Monaco dell'Isole d'Oro
 Isotta (pers.) 76, 78, 79, 179, 343, 353
Itinerarium peregrinorum et gesta regis Richardi 219, 222, 225, 228
 Ivanhoe (pers.) 2, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 337
 Ivano (pers.) 80
- J**
 Jacobet, Henry 299, 300, 302
 Jacques d'Amiens 119
 Jacques de Hesdin 119, 121
 Jacques le Vinier 120
 Jaggard, William 65, 68
 Jakemes (Jakemon) 115, 117
 Jakes, John 367
 James, Henry 353
 James, Montague Rhodes 48, 49, 53
 Jarman, Derek 262
 Jaufre Rudel 97, 154, 163, 344
 Jahn-Petit (pers.) 69
 Jean de Gerson 159
 Jean de Meung 82
 Jean Paul (Johann Paul Friedrich Richter) 345
 Jean Renart 41, 49, 131
 Jean, castellano di Coucy 152
 Jeanroy, Alfred 203, 204, 208, 209, 230, 231
 Jehan Certain 116
 Jehan de Sorels 280
 Johnson, Richard 178
 – Samuel 289
 Joinville, Jean de 47
 Jonson, Ben 162
 Josquin Des Prez 253, 367
 Joyce, James 195, 365
 Jung, Carl Gustav 299, 363
- K**
 Kalamazoo, Western Michigan University 177
 Kant, Immanuel 209, 303
 Karl (pers.) 366
 Karpeles, Maud 182, 184, 188

- Keith, Alexander 184
Kentuky 154
Ker, John 181
Kervyn de Lettenhove, Joseph-
Bruno-Marie-Constantin 55-
57, 60
King Horn 66, 67, 69, 136, 293, 297
Kinloch, George Ritchie 185
Kircher, Athanasius 39
Kisfaludy, Karoly 26
Klein, Otto 102
Klingsor (pers.) 357
Knight of courtesy 158, 161
Knight, Stephen 177
Knighton, Henry 172, 174, 176
Kokila (pers.) 73
Königsberg, Albertus-Universi-
tät 209
Kothner (pers.) 252, 254
Kozojed > Dalibor
Kristoffer, Nyrop 37, 48, 49,
50, 51
Kronheim, Joseph 11
Kundri (pers.) 357, 359, 361
Kuntz, Andrew 190
Kynge Rycharde Cuer de Lyon
158, 168, 169, 170, 172, 176,
178, 239
- L**
L'Alouète, François de 133
L'Héritier de Villandon Marie-
Jeanne 217, 230, 231, 233, 272,
275, 277, 280-285, 289, 293,
294, 297, 311-313, 316-318, 325,
327, 337
La Baume Le Blanc, Louis
César de (duca de la Val-
lière) 138, 134, 143
La Borde, Jean-Benjamin 114,
118, 131, 138-140, 142, 143, 145,
152-154, 301, 302, 316-319, 321,
324, 325
La Calprenède, Gautier de
Costes de 276
La Chievre > Rains La Chievre
La Crotte, Uranie de 133
La Curne > Sainte-Palaye
La Harpe, Jean-François de 323
La Monnoye, Bernard de 88
La Place, Pierre Antoine de 302
La Porte, Joseph de 289, 312, 312
La Ravallière, Pierre-Alexandre,
Lévesque de 139, 321-323,
337, 338
La Tour Landry, Ponthus de 67,
136, 138
La Tour, Maurice Quentin
de 320
La Vieuville d'Orville, Adrien
de (conte di Vignacourt) 135,
138, 158, 302
Labrouste, Henri 37
Lacock, monastero 63-65, 68
Lacroix, Paul 116
Lai d'Ignaure 80, 112, 158
Lamanon, Bertran de 98
Lamb, Caroline 305, 306
– Harold 365
Lambarde, William 294, 295
Lamotte, Francois de 165
Lancelot-Graal 357
Lancillotto (pers.) 7, 309, 357
Landini, Francesco 253
Landry (pers.) 266, 267
Lanfranco Cigala 98
Lange, Hans-Jurgen 362
Langley, Noel 8
– Thomas 178
Langlois, Charles-Victor 117
– Ernest 230, 231
Lanza del Vasto, Giuseppe 361
Lauer, Philippe 51
Laura (pers.) 98, 135, 163
Laurette (pers.) 28, 30, 98, 330,
331, 334, 342
Lauzi, Bruno 124, 124
Lavaud, René 102
Le Clerc, Victor 37, 43, 46, 49,
50, 55
Le Faure, Georges 265
Le Havre, Bibliothèque munici-
pale 279
Le Vot, Gérard 200, 240, 247, 367
Le Vrac > Tournières
Lee, Charmaine 230, 231
Leech, John 232
Leech-Wilkinson, Daniel 196,
Leeke, Ferdinand 79,
Legrand d'Aussy, Pierre Jean-
Baptiste 136, 138, 143, 330
Leigh, Richard 362
Leighton, Edmund Blair 32
Lenglet du Fresnoy, Nicolas 136
Lennon, John 251, 252
Leonard (pers.) 198, 199
Léonore (pers.) 345, 347, 350
Leopardi, Giacomo 26
Leopoldo, duca d'Austria 9, 15,
21, 56, 177, 229, 314, 368
Lepage, Jean 242
– Yvan G., 200, 240
Lepointe, Pierre-Marie-
Michel 331
Lérins (Lerino) Îles de 88,
89, 91
Lerond, Alain 118, 126, 129, 138
Leroy, Edgar 88
Levergies, dame 143, 145
Lévesque > La Ravallière
– Pierre-Charles 327
Lévi-Strauss, Claude 252,
254, 255
Lévy, Émile 151
Libri-Carucci, Guglielmo 117
Lidauer, Alois 22
Liebig, Justus von 299
Lignolle, Madame de 347
Lille, Bibl. municipale
▪ Ms. 537 55
Limoges, visconte di > Ademar
> Guy
Limosino 106-108
Lincoln, Henry 362
Lincy, Leroux de 230, 231, 233
Linguadoca 206-207
Linhaure (pers.) 80
Linker, Robert W. 204, 210
Linz 282, 312, 314
Liverpool, Lady Lever Art
Gallery 113
Lloyd Webber, Andrew 368, 369
Lodoiska (peronaggio) 347
Loewe, Johann Carl Gottfri-
ed 291
Lofts, Nora 366
Lohengrin (pers.) 112, 325
Loira 130, 196
Loisirs, France 354
Lombardi, Carmela 302
Lommatszsch, Erhard 48
Lonati, Elisabetta 171
London 303, 368
– British Library (ex British
Museum) 46, 180
▪ Add. 7103 (remense F) 41,
45, 46, 48-51, 55
▪ Add. 11753 (remense A) 45,
46, 48-51
▪ Add. 27879 (Percy folio) 291
▪ Add. 42130 (Luttrell psal-
ter) 329
▪ Cott. Nero E.III 55, 56
▪ Cott. Tiberius B.XIII 68
▪ Egerton 274 (°F) 119, 202,
206, 241
▪ Harley 1717 (°o) 202, 206
▪ Harley 3775 119
▪ Harley 3983 (remense H) 48-51
▪ Harley 5019 63
▪ Royal 16.E.III 55
– Drury Lane (teatro) 14
– English Folk Dance & Song
Society (EFDSS) 183, 184
– Lambeth Palace
▪ Ms. 1435 (°G) 119, 202, 206
– Troubadour Club 183
– Victoria & Albert Mu-
seum 62, 226
– Wallace Collection 309
Longespee, famiglia (Isabella,
Nicola, Petronilla, Riccardo,
Stefano) 64
– Guglielmo (William) I 63, 64,
229, 293, 297
– Guglielmo II di Longespee 64
Longino, Dionisio 303
Lord, Ruthven 306
Lorena 125, 205-207, 217
– Carlo 47
– Claudio di Guisa 47
– Federico III 69
– duchessa > Margherita di
Navarra
Lorenz, Alfred 252
Lorris > Guillaume
Los Angeles, Getty Museum 235
Losenstein (Losemstert) 311,
312, 316
Lot-et-Garonne, Arch. dipart.
▪ Ms. 18.J.35 103
Lourdes 103
Louthembourg, Philipp Jakob
de 14
Louvain, Université
▪ Ms. G 288 (*ca) 202, 207
Louvett de Couvrai, Jean-Bap-
tiste 347
Louving Brother 188
Luciani, Riccardo 284
Ludus Danielis 176
Ludwig II di Baviera 196
Ludwig, Friedrich 204, 209
Luigi II d'Angio, re di Napoli 89
– VII, re di Francia 16, 229, 314
– IX il Santo, re di Francia 47,
53, 235, 260, 321
– X, re di Francia 261, 262, 266
– XIII, re di Francia 92
– XIV, re di Francia 93, 165, 311
– XVI, re di Francia 12, 332-335
– di Blois (Capeto) 220, 221,
229
Lully, Jean-Baptiste 284, 325
Lumby, Joseph Rawson 174
Lussan, Marguerite de 133, 134,
135, 138, 139, 157, 166
Luynes, Guillaume de 275
Lyon 85, 300
– Musée des Beaux-Arts 301,
308, 361
- M**
Mabillon, Jean 42
MacArdell, James 226, 304
MacArthur, Margareth 185
Macchi, Gustavo 131
Machaut, Guillaume de 152, 284
Macpherson, James 26, 288,
290, 292, 301, 324

- Maddalena 362
 Madonna 75, 235, 344
 Madrid 93, 281
 – Biblioteca Nazionale 134
 – Museo del Prado 72
 Magre, Maurice 361
 Mahler, Gustav 34
 Mahn, Carl August Friedrich 230, 231
 Mailhol, Gabriel 136, 138
 Mailly, Jean Baptiste 39
 Maimbourg, Louis 39
 Mainardo di Gorizia 21
 Malerba, Luigi 38
 Malory, Thomas 18, 357
 Manesse, Rüdiger 111
 Manfredo (pers.) 304
 Manne, Edmond de 333
 Mantovani, Dario 102, 104
 Manuzio, Aldo 161
 Manzoni, Alessandro 8, 356
 Maometto 29, 107
 March, Ausias 95
 Marco (pers.) 76, 78, 79
 Marco Antonio 22
 Margery (pers.) 170-172, 176
 Margherita (*Faust*) 286, 344
 Margherita (Marguerite) d'Alsazia, contessa di Fiandra e Hainut 29, 47, 52, 53
 – personaggio 28-30, 314, 315, 327-331, 337, 341, 346
 Margherita, duchessa di Borgogna 261, 262, 264
 – personaggio 265-268
 Maria (pers.) 344
 Maria Antonietta di Aburgo-Lorena 29, 325, 329, 335
 Maria di Francia 79
 – di Champagne (†1198) 98, 229
 – di Champagne (†1204) 53
 Marillier, Clément Pierre 272
 Marlow, Christopher 262
 Marodon, Pierre 268
 Marot, Clément 323
 Marschner, Heinrich 305, 306
 Marseille 89, 325
 Marshall, William 304
 Marsili, Alessandro 84, 85
 Mars-le-Tour 216, 217
 Marsollier des Vivetières, Benoît-Joseph 305
 Martial d'Auvergne 98
 Martin de Riquer 230, 231
 Martin Henri 355, 356
 Martini ▶Mia Martini
 Mary, André 230, 231
 Marzelline (pers.) 347
 Mascarille (pers.) 276
 Massieu, Guillaume 289
 Mather, Frank Jewett 66
 Matilde, regina d'Inghilterra 16
 Mauclerc 41
 Maunde, Thompson Edward 46
 Maurand, Charles 287
 Maxéville 69
 Mayer, Hans Eberhard 222
 Mayr, Simone 350
 Mazzarino, Giulio 257, 261
 McCormack, John 190
 McKennitt, Loreena 183
 Meagher, John C. 178, 180
 Meibom, Marcus 345
 Meili, Max 365
 Meliciani, Alessandro 115
Mémoires historiques sur Raoul de Coucy 139, 141-143, 145
 Ménard, Philippe 120
 Méon, Dominique Martin 132
 Mercadante, Saverio 148
 Mercurio 102
 Merian, Matthäus 58, 256, 257
 Merlino 18, 20
 Mersenne, Marin 90
 Mervesin, Joseph 289
 Mesmer Franz Anton 306, 307
 Messina 17, 213
 Metastasio, Pietro 289
 Météhen, Jacques 268
 Metz 206-207, 236
 – Archives de la Moselle
 ▪ Ms. (°e) 202, 206
 Meyer, Paul 44, 48, 98, 117, 203, 205, 208, 209, 217
 Mia Martini 124, 125
 Michaud, François 12, 37, 38, 39, 40, 41, 48, 49, 50, 55, 213, 337
 Michel, Francisque 48, 49, 50, 55, 66, 118, 138, 141, 152, 153, 155
 Michon, Pierre ('abate Bourdelot') 311, 312, 313, 316, 327
 Milada (pers.) 351
 Milady (pers.) 42
 Milano 6, 11, 207, 298, 342
 – Accademia di Brera 298
 – Biblioteca Ambrosiana
 ▪ Ms. D.465 (*Fc) 202, 207
 ▪ Ms. R.105.sup (*y) 202, 207
 ▪ Ms. R.71.sup (*G) 202, 206
 – Biblioteca Braidense 131
 ▪ Ms. AG.XIV.49 (*Aa) 202, 207
 – Teatro alla Canobiana 148
 – Teatro alla Scala 6, 148, 302
 Millot, Claude-François-Xavier 94, 951
 Mills, Charles 40, 55
 Maldwyn 66
 Milone, Luigi 8
 Milonia, Stefano 230, 231
 Milsant 136, 138
 Minerva (pers.) 285
 Miquel de la Tor 95
 Mitelli, Giuseppe Maria 284
 Mitra 75
 Mitsch, Herbert 368
 Mitterrand, François 41
 Modena, Biblioteca Estense
 ▪ Ms. a R.4.4 (*D *d °H) 102, 119, 202, 206, 216, 241, 243
 Mohren, Frankwalt 48
 Molière 275, 276
 Möll, Ulrich 105, 204
 Mommers, Hendrik 258, 259
 Momper il Giovane, Joos de 285
 Monaco dell'Isola d'Oro 88, 90-92, 95, 101, 102
 Monaco di Montemaggiore ▶Monge de Montaudon
 Moncrif, François-Augustin de Paradis de 320-324
 Monge de Montaudon (Montemaggiore) 88-90, 92, 94, 100, 101-107, 205
 Moniot d'Arras 119, 121, 129, 241
 Monnet, Jean 323, 324
 Montaigne, Michel de 276
 Montain-Berton, Pierre 302
 Montauban, Museo Ingres 26
 Montaudon ▶Monge
 Montaut 103
 Montesquieu, Charles-Louis de Secondat, baron de La Brède et de 94
 Monteverdi, Claudio 365
 Monti, Vincenzo 26
 Montoya, Alicia C. 283
 Montpellier, Fac. de Médecine
 ▪ Ms. 236 (°f) 202, 207
 ▪ Ms H.196 202, 206
 Musée Fabre 320
 Montreuil, Gerbert de 131
 Montsalvat (Muntslvaetsch) 356, 360, 361
 Montségur 360, 361
 Moore, Roger 9,
 Moraund, Marcel 52
 Moray, Jim 183
 Moreau, Gustave 77
 Moreau-Nélaton Étienne 27
 Moroldo (pers.) 79
 Morrish, John 188
 Mortimer, Roger (pers.) 262
 Mouchy, Louis-Philippe 75
 Mozart, Wolfgang Amadeus 121
 Muccino, Gabriele 124
 München, Staatliche Antikensammlungen 172
 Munday, Antony 176, 177, 180
 Munrow, David 368
 Münster, Universität 209
 Muralto, Onofrio 304
 Muratori, Ludovico Antonio 50, 94, 98
 Murray, John 305
 Muse en Bourse 119
N
 Nancy, Musée Lorrain 69
 Napoleone I 26, 27, 167, 213, 334
 Napoleone III 43, 46, 334
 Napoli 89, 154, 146, 147, 206
 – re ▶Luigi II d'Angiò
 – Teatro dei Fiorentini 343
 – Teatro Partenope 343
 – viceré ▶Davila y Osorio
 Narbonne 206
 Nardone (pers.) 342
 Navarra 17, 274
 – principessa ▶Berengaria
 ▶Margherita
 – re ▶Thibaut de Champagne
 – regina ▶Giovanna I
 Neher, Bernhard von 286
 Nelli, René 361
 Nemours, duchessa ▶Orléans Longueville
 Neri, Fabio 27
 Nesle, feudo 238, 239, 242, 260
 – Jehan I 239, 260
 – Jehan II 239, 241, 260
 – moneta ▶Gros de Nesle
 – residenza ▶Paris, Hôtel de Nesle
 – signori ▶Clermont-Nesle
 – torre ▶Paris, Tour de Nesle
 – trovatore ▶Blondel
 Neuchâtel, Bibl. Municipale
 ▪ Ms. 4816 202
 Neuschwanstein, castello 196
 Nevers, Enrichetta 260
 – Hôtel ▶Paris, Hôtel de Nesle
 New Haven, Yale University 52
 New York 365
 – Metropolitan 353
 – Pierpont Morgan Library
 ▪ Ms. 819 (*N) 102, 202, 206
 Newman, William M. 239
 Newstead Abbey 306
 Nicopoli 154
 Niedermeyer, Louis 311
 Nietzsche, Friedrich 201
 Nissen, Elisabeth 123
 Nodier, Charles 306
 Noël, François-Joseph-Michel 324
 Noel, Judith 306
 Noja, Sergio 38
 Nolan, Christopher 198
 – Jonathan 198
 Nonant, Hugh 226

- Normandia 42, 57, 60, 63, 213, 295
– duca ▶ Riccardo I ▶ Riccardo II
- Nostredame, César de 85, 88,
94, 230, 231, 232
- Jean de 83-85, 88-92, 94, 95,
97-99, 101, 102, 132, 226, 230-
233, 277, 280, 281, 289
- Michel de (Nostradamus) 83,
86, 88
- Noverre, Jean-Georges 147, 302
- Nuriev, Rudolf 334
- O**
- O'Connellan, Thomas 190
- O'Toole, Peter 348
- Odieuvre, Michel 165
- Offenbach, Jacques 151
- Ohlgren, Thomas H. 177
- Oléron 101, 104
- Oliver, Stephen 369
- Olinezero (pers.) 343
- Onorio III, papa 63
- Oosterman, Johan 161
- Orfeo 76, 77, 158, 329
- Orff, Carl 97
- Origny, Antoine d' 331
- Oristano, cattedrale 172
- Orléans-Longueville, Marie d' 280
- Orsini (pers.) 266
- Osiride 74, 75, 77, 82, 158
- Ossian 26, 28, 288, 290-292, 324
- Ossirinco (pers.) 74
- Otello (pers.) 177
- Ottone, imperatore 213
- Ovidio 77, 285, 323
- Oxford, Bodleian Library 41, 180
- Douce D.6 (*La folie de Tristan*) 78
 - Douce 269 (*S) 202, 206,
216-218, 220, 221, 229, 230, 232
 - Douce 308 (*I) 119, 202,
207, 241
- P**
- Pacini, Giovanni 6
- Padova 207
- Padovan, Adolfo 109
- Paër, Ferdinando 350
- Page, Christopher 318, 319, 367
- Paisiello, Giovanni 305
- Pampanini, Silvana 268, 269
- Panckoucke, editore 316
- Panjab ▶ Punjab
- Paolo e Francesca (pers.) 309
- Papiol 107, 108
- Parillus 356
- Paris (Parigi) *passim*
- Bibliothèque de l'arsenal 95,
310, 313, 320
- Ms. 3092 (*Sa) 202, 207
 - Ms. 3303-6 (*q) 202, 207
 - Ms. 5198, 'Arsenal' (*K) 119,
122-125, 127-129, 133, 140-142,
202, 206, 216-221, 230, 233, 238,
241-243, 247, 274
- Bibliothèque Nationale (ex
Royale, Imperiale) 27, 29, 37,
40, 41, 95, 111
- Fr. 129 97
 - Fr. 765 (*L) 119, 202, 206, 241
 - Fr. 778-779 45
 - Fr. 795 (*Y) 202, 206
 - Fr. 844, 'du Roi' (*M *W) 119,
122, 125, 128, 129, 142, 202, 204,
206, 236-238, 241-243, 247
 - Fr. 845 (*N) 119, 202, 206,
216-219, 230, 238, 241-243,
247, 274
 - Fr. 846, 'Cangé' (*O) 30, 119,
125, 202, 206, 216-221, 230, 233,
238, 241, 243, 247
 - Fr. 847 (*P) 119, 122, 125, 141,
202, 206, 238, 241-243
 - Fr. 854 (*I) 84, 90, 94, 95, 100,
102, 110, 202, 206, 214-216, 281
 - Fr. 856 (*C) 102, 202, 206
 - Fr. 1049 (*o) 202, 207
 - Fr. 1109 (*Q) 202, 207
 - Fr. 1374 (*V) 202, 206
 - Fr. 1553 (*w) 80, 202, 206, 241
 - Fr. 1591 (*R) 119, 125, 129,
202, 204, 207, 241, 243, 247
 - Fr. 1592 (*B) 110, 202, 206,
215, 216
 - Fr. 1593 (*g) 202, 206
 - Fr. 1745 (*Z) 202, 206
 - Fr. 1749 (*E) 102, 202, 207
 - Fr. 2171 (Béroul, *Tristan*) 78
 - Fr. 2675 262
 - Fr. 2799 (*Chron. de Flandre*)
45, 47, 53, 55-57
 - Fr. 5003 (cron. di Fau-
chet) 47, 50, 53, 55, 57, 58
 - Fr. 5391 (cron. normanna) 47
 - Fr. 5611 55, 57
 - Fr. 9222 (racconto d'avven-
tura) 47
 - Fr. 9259 333
 - Fr. 10148 (vita di san Luigi) 47
 - Fr. 10149 (remense C) 46-51
 - Fr. 12472, 'Giraud' (*f) 202,
205, 206, 216-218, 220, 221,
230-233
 - Fr. 12473 (*K) 83, 90, 92,
100, 102, 110, 202, 206, 214-216
 - Fr. 12474 (*M) 202, 206
 - Fr. 12483 (*i) 202, 207
 - Fr. 12581 (*S) 119, 202, 207, 241
 - Fr. 12610-14 (*s) 202, 207
 - Fr. 12615, 'Noailles' (*T
- *S) 119, 122, 125, 127-129, 142,
202, 206, 236-239, 241-243, 247
 - Fr. 13566 (remense F1) 48,
50, 51
 - Fr. 15098 (*Roman de Chaste-
lain*) 116, 119, 144, 145
 - Fr. 15211 (*T) 202, 207
 - Fr. 20050, 'S. Germain' (*U
 - *X) 117, 119, 120, 122, 125, 127,
128, 202, 204, 206, 208, 216-221,
227, 230, 236-238, 241, 243, 247
 - Fr. 20363 53
 - Fr. 22495 (*l) 202, 207
 - Fr. 22543, 'd'Urfé' (*R) 80,
102, 202, 204, 206, 216
 - Fr. 24391 202, 207
 - Fr. 24406 (*n *V) 119, 125,
202, 206, 238, 241-243, 247
 - Fr. 24430 (remense E) 33,
41, 44, 46, 48-51, 53
 - Fr. 25566 (*W) 202, 206
 - Lat. 5027 48
 - Lat. 8504 261
 - Lat. 11412 (*m) 202, 206
 - Lat. 11724 (*n) 202, 206
 - N.a.f. 1050, 'Clairambault'
(*X) 119, 122, 125, 129, 142, 202,
206, 216-221, 230, 238, 241-243,
246, 247, 274
 - N.a.f. 7514 (*Roman de
Chastelain*) 117, 119
- Hôtel de Nesle (poi de Ne-
vers) 239, 260-264
- Institut de France (ex Collège
des Quatre-Nations) 257, 261
- Louvre 167, 235, 239, 257, 300,
309, 357
- Musée d'Orsay 77
- Notre Dame, cattedrale 12,
257, 267, 287, 338
- Palais du Luxembourg 75
- Sainte-Clotilde, chiesa 303
- Saint-Germain-des-Prés,
chiesa 42, 44
- Saint-Sulpice, chiesa 165
- Salle de l'Horticulture 151
- Théâtre de l'Odéon 29
- Théâtre Lyrique 287
- Tour de Nesle 235, 242, 256-
261, 263, 266, 267
- Université Diderot 53
- Paris, Gaston 74, 117, 155, 159,
208, 209, 230, 231
- Louis 37, 40-42, 44, 48-50,
55, 209
 - Matteo 25, 63
 - Paulin 37, 40, 41, 50, 209,
230, 231
- Parma 94
- Biblioteca Palatina
- Borb. 3041.1 342
 - Ms. 990 (*Fb) 110
- Parsifal (pers.) 18, 356, 357, 358,
359, 361
- Paulmy, marchese d'Argenson
- Marc-Pierre de Voyer de 320, 321
- Marc-René 320, 321
- Antoine-René III 142, 143,
310, 313, 314, 315, 316, 318, 320,
321, 325, 327, 328, 337
- René-Louis 320, 321
- Pavia, Biblioteca universitaria
- Aldini 219 (*p) 202, 207
- Pearce, Guy 199
- Peeters, Johann 260, 261
- Pegaso 285
- Peire d'Alvernha 84, 103, 106,
163, 191
- Peire de Vic 102, 103
- Peire La Cassagne 107, 108
- Peire Vidal 163, 204, 205
- Peiresc, Nicolas-Claude Fabri 90
- Péladan, Joséphin 355, 360, 361
- Pellegrini, Carlo 132
- Pellenor (pers.) 18
- Pellissier, Jean-Baptiste 230, 231
- Pepys, Samuel 180
- Perceval ▶ Parsifal
- Perche, Goffredo di 220, 221
- Percy, Thomas 67, 169, 288, 290,
291, 292, 293, 295, 301, 337
- Perego, Giovanni 298
- Pèrès, Marcel 319
- Perlesvaus o L'ecclselso libro del
Graal* 357
- Perne, François-Louis 141, 152, 153
- Perouse, Gabriel 162
- Perpignan 110
- Bibliothèque Municipale
- Ms. 128 (*p) 202, 207
- Perrault, Charles 133, 165, 275,
277, 280, 303
- Perry, Mason 22
- Persefone 75, 76, 77
- Petau, Paul 58
- Petersen-Dyggve, Holger 155, 239
- Petrarca, Francesco 163, 166
- Petrie, George 188, 189
- Phanette (pers.) 98
- Philippe (pers.) 266
- Phillipson, Emil 102
- Phillips, Thomas 306
- Piccardia 125, 206-207, 238
- Piccinni, Niccolò 302, 306
- Pierre de Molins 119, 129
- Pierrefeu (Pietrafuoco) 97, 98
- Pierres, Philippe-Denys 142
- Pietro di Bretagna (Mau-
clerc) 41
- Pillet, Alfred 204, 208, 209, 210

- Pindemonte, Ippolito 26
 Piquenot, Michel 114, 138
 Piramo 340
 Piranesi, Giovanni 346
 Pirenei, catena montuosa 356, 361, 363
 Pistavy, monsieur 143
 Pitrou, Robert 361
 Plà, Gioacchino 95
 Plantard, Pierre 362, 363
 Poe, Edgar Allan 115
 Pògany, Willy 112
 Poinsoit, Jehan 4
 Polidori, John 305, 306
 Polonska, Elena 367
 Pontano, Giovanni 161
 Ponthieu, conte (pers.) 302
 Ponthus (pers.) 66
 Pope, Mildred K. 66
 Popp, Michael 318
 Porpora, Nicolò 350
Post Vulgata 18
 Pottier, André 37, 42, 44, 48, 49, 50, 51, 55
 Poujoulat, Jean-Joseph-François 38, 39
 Pound, Ezra 51
 Praga 350
 – Daliborka, torre 350, 351
 – San Vito, cattedrale 351
 Prandler, Stephanie 368
 Premierfait, Laurent de 97, 98
 Preto, Paolo 166
 Previati, Gaetano 309
 Properzio 323
 Provenza, regione 13, 82, 83, 85, 88, 90-93, 95, 98, 99, 101, 163, 207, 225, 229, 232, 233, 354, 356
 Puglia 107, 108, 303
 Punjab, regione 74
 Pupil, François 300
 Pure, Michel de 275, 276
 Purfoote, Thomas 169
 Puy-en-Vélay 100
- Q**
 Quadrio, Francesco Saverio 85
 Quenes de Biethune ▶ Conon de Bethune
 Querlon, Anne-Gabriel Meusnier de 323
 Quintiliano, Aristide 346
- R**
 Ra 75
 Rackham, Arthur 251
 Radicati, Felice Alessandro 343
 Rahn, Otto 355, 361, 362
 Raimbaut d'Aurenga (d'Orange) 80, 81, 158, 163
 Raimbaut de Vaqueiras 163, 253
 Raimon de las Salas 98
 Raimon de Miraval 98
 Raimondo di Rossiglione 110, 164
 Rains La Chievre, Robert de 41
 Rambouillet, Catherine de 275, 277
 Rameau, Jean-Philippe 284, 325
 Randon, signore di 101, 103, 104, 107
 Raoul (Regnaut, pers.) 114, 115, 123, 128, 130, 131, 133-139, 141-148, 152-155, 157, 159, 162, 273, 305, 321
 Raoul de Ferier (Ferieses) 119, 129
 – de Soissons 241
 – I di Coucy 133, 134, 139, 146, 152
 – II di Coucy 133, 139
 Rappaport, Herbert 335
 Rasalu (pers.) 73, 111, 158
 Rastell, John 175, 176
 Ravel, Maurice 165, 258
 Ravenau, Jean 42
 Rawalpindi 74
 Raynaud, Gaston 44, 118, 138, 142, 205, 208, 209, 230, 231, 240
 Raynouard, François-Juste-Marie 217, 218, 230, 231, 233, 302
 Razins, Jean-Paul-André de 302
 Re Pescatore (pers.) 358, 359
 Rebecca (pers.) 8
 Redi, Francesco 232
 Redon, Odilon 77
 Regli, Francesco 6
 Reims 41, 44, 47, 120
 – cronaca di, menestrello di ▶ Anonimo remense
 – duca ▶ Henri de Dreux
 Reinmar von Brennenberg 160
 Renania (regione) 23
 Renart ▶ Jean Renart
 Renato d'Angio 89, 91, 197, 198
 Renaut de Beaujeu 82
 Renaut de Sabloeil 241
 René d'Anjou ▶ Renato d'Angio
 Renoir, Jean 335
 Révoil, Pierre Henri 300, 301
 Rey, Jose 265
 Reynaud, Nicole 195, 203, 204, 208, 210, 217
 Reynolds, Joshua 293, 304
 – Kevin 78, 226
 Riccardo 'Cuor di Leone' 4-34, 39-43, 52, 53, 56-61, 63, 64, 69, 73, 90, 92, 98, 99, 101-108, 112, 115, 153, 157, 168-178, 208, 213-233, 235, 239, 251, 272-275, 280-284, 289, 293, 311-317, 324-331, 337, 340-351, 365-369
 – di Devizes 25
 – duca di Normandia ('Senza Paura', II 'Il Buono') 16
 Ricdin (pers.) 325
 Rice, Tim 368
 Richard, Fleury-François, 307, 308
 Richelieu, Armand-Jean du Plessis 47, 256, 275, 284
 Richmond 17
 Richter ▶ Jean Paul
 Rigaud, Hyacinthe 320
 Rigel, Henri-Joseph 325
 Rimenhild (pers.) ▶ King Horn
 Rinaldo (pers.) 235
 Riou, Edouard 287
 Ritson, Joseph 66
 Ritter, Heinrich Ludwig 305, 306
 Rizzà, Laura 66
 Robert (pers.) 295
 Robert de Boron 18, 357
 Robert de Reims 241
 Roberto II, duca di Borgogna 261
 Roberto il Guiscardo 16
 Robespierre, Maximilien de 167
 Robin Hood (pers.) 7, 23, 30, 176, 177, 367
 Robineau, Alexander-Louis 334
 Robortello, Francesco 303
 Robusci, Ferdinando 342
 Roc (pers.) 347
 Rochemaure, Félix de La Salle de 102
 Rochesource, Chéron de 282, 283, 317, 325
 Rochester, University of 177
 Rodolfo di Coggleshall 19, 25, 223
 Rodolfo il Glabro 94
 Roger d'Andeli (de Lache-ni) 119, 129
 Rohmer, Éric 358
 Rolt-Wheeler, Francis 361
 Roma, Biblioteca Vaticana
 ▪ Barb. 3953 (*j) 202, 207
 ▪ Barb. 3965 (*e) 95, 202, 207
 ▪ Barb. 3986 (*p) 202, 207
 ▪ Barb. 4087, 'Libro di Michele' (*b) 95, 202, 207
 ▪ Chig. L.IV.106 (*F) 107, 202, 207
 ▪ Lat. 3205 (*g1) 202, 207
 ▪ Lat. 3206 (*L) 202, 207
 ▪ Lat. 3207 (*H) 202, 206
 ▪ Lat. 3208 (*O) 119, 202, 207
 ▪ Lat. 3824 (*I) 202, 207
 ▪ Lat. 5232 (*A) 100, 110, 202, 206, 215, 216
 ▪ Lat. 7182 (*w) 202, 207
 ▪ Regin. 1490 (*a) 119, 129, 142, 202, 206, 241
 ▪ Regin. 1522 (*b) 202, 207
 ▪ Regin. 1659 (*k) 202, 206
 ▪ Regin. 1725 (*u *ε) 119, 202, 207, 241
 ▪ Regin. 1964 48
 – Teatro Valle 343
 Romagna 107, 108
Roman de la Chastelaine de Vergy 132, 133, 135, 138, 158
Roman de la Rose 82, 131
Roman de la Violette 119, 131, 132
Roman de Ponthus et Sidoine 66
Roman de Renart 41
Roman du Chastelain de Coucy et de la Dame de Fayel 112, 115-117, 119, 120, 122-125, 128, 130, 131, 136, 138, 143-145, 150, 152, 154, 157-159, 161, 162, 164, 167, 229, 321
Romance du sire de Crequi 146
 Romberg, Heinrich Maria 324
 Roncoroni-Arletta, Veronique 95
 Ronsard, Pierre de 276
 Roquefort, Jean-Baptiste-Bonaventure de 229
 Rosamund (Rosamond), Clifford 63, 297
 Rosenberg, Samuel N. 230, 231
 Roslin, Alexander 313, 320
 Rosoy, de ▶ Durosoi
 Rossetti, Dante Gabriele 263, 354, 355, 356
 Rossi, Gaetano 6
 – Luigi 38
 Rossini, Gioacchino 6, 41, 286, 343
 Rostang de Brignolle 89
 Rota, Giuseppe 343
 – Nino 286
 Rottenhammer, Hans 285
 Roudés, Gaston 265, 268
 Rouen 42
 – Bibliothèque municipale
 ▪ Ms. 1142, olim O.53 (remense B) 44-46, 48-51
 ▪ Ms. 1146, olim Y.56 (remense I) 42, 44, 48-53
 Rougemont, Denis de 353, 354, 355, 362, 363
 Roulans, Jan 160
 Roussillon (Rossiglione) 110
 – duca ▶ Raimondo
 – duchessa 164
 Rowe, Nicholas 294
 Rowena (pers.) 2, 8
 Rubens, Pieter Paul 172
 Rudulfo di Dicoeto 25
 Ruggero di Hoveden 15, 19, 25, 223, 224, 226, 349

- Ruggero II, re di Sicilia 16
– d'Altavilla 16
Ruta, Michele 343
Rymer, Thomas 225, 226, 230, 231
- S**
- Sabbio, fratelli 163
Sachs, Curt 365
– Hans 252, 254
Sade, Jacques-Francois-Paul-Aldonce de 163
– Donatien-Alphonse-François de 158, 163, 167, 168, 309, 332
Sainte-Palaye, Jean-Baptiste La Curne de 47, 94, 95, 142, 205, 207, 230, 231, 293, 294, 295, 302
Saint-Lô
▪ Ms. Lepingard (°Y) 202, 206
Saint-Quentin 133
– Musée Antoine Lecuyer 320
Saint-Rémy, castello Romanin 97, 98
Saint-Saëns, Camille 138, 151
Saint-Sauveur-le-Vicomte, Musée Barbey d'Aureville 151
Saint-Wandrille, abbazia 42
Sakesep ▷Jakemos
Saladino 15, 20, 314, 328, 329
Salisbury 63, 64, 170, 297
– cattedrale 62, 63
– contessa ▷Ela
San Cesario ▷Ugo di San Cesario
Sancho Davila y Osorio, Antonio Pedro 165
Sand, George 350, 351
Sanquirico, Gaetano 147
Sansone (pers.) 172, 176
São Paulo 255
Satie, Erik 157
Sault 90
Saumur 196-198
Saunière, Bérenger 362, 363
Sauvage, Denis 45, 55, 56, 57
Savile, Henry 223, 224, 294, 295
Savoia 133, 195
– conte ▷Tommaso II
– Luigi Tommaso 133
– principe ▷Eugenio
Scherz, Florian 368
Schneider, Karin 66
Schober, Franz von 344
Schofield, William Henry 67
Schubert, Franz 286, 291, 343, 344, 345
Schumann, Robert 345
Schunke, Ludwig 345
Schwan, Eduard 203, 204, 208
Scott, Walter 2, 3, 5, 7, 8, 9, 30, 52, 169, 305, 365
Scudery, Madeleine de 275, 277, 278, 279
Sedaine, Michel-Jean 28-31, 314, 326-332, 334, 341-343
Sède, Gérard de 362
Sedley, Stephen 183, 184, 185, 186, 188, 189, 190, 191
Semele 76, 77
Sempronio (pers.) 121
Seneca 161
Séon Alexandre 361
Sermones parati 158, 159, 160, 161
Sesto Calvino, Gaio 94
Seth (pers.) 74
Shakespeare, William 23, 158, 168, 176, 225
Sharaf, bardo 74
Sharp, Cecil 182, 183, 184, 188
Shelley, Mary 306, 307
– Percy 306
Shepard, William Pierce 48, 49, 50, 51, 52, 53
Sherlock Holmes (pers.) 31
Sicilia 15, 21
– duca ▷Roberto il Guiscardo
– re ▷Guglielmo I ▷Guglielmo II ▷Ruggero II ▷Tancredi
Sidoine (pers.) 66
Siena, Archivio di Stato
▪ Ms. C.60 (*s) 202, 206
– Biblioteca Comunale
▪ Ms. H.III.3 (*u) 202, 207
▪ Ms. H.X.36 (°Z) 202, 207, 241, 243, 247
Sigismondo d'Austria 67
Signes (Signa) 97, 98
Silvestre, Israël 257
Simone Doria 98
Simons d'Autie 119
Simpson, Claude M., 180
Sinner, Jean Rodolphe 230, 231, 233
Sismondi, Jean-Charles-Léonard
Sismonde de 230, 231, 233
Smet, Joseph-Jean de 37, 43, 48, 49, 50, 51, 55
Smetana, Bedřik 350, 351
Smith, R. J., 305
Sofia di Hohenstaufen 282, 283
Solier, Jules Raymond de 88, 91, 92
Somaize, Antoine Baudeau de 276
Sommariva, Emilio 131
Sordello 83
Soremonda (pers.) 110
Souli 306
Spanke, Hans 44, 204, 210
Spetia, Lucilla 230, 231, 232
Staël, Madame de 307
Stanford, Charles Villiers 189
Steiner, Andreas 368
Stella, Jacques 285
Stendhal, Marie-Henri Beyle 149
Stengel, Edmund 66, 230, 231
Stoker, Bram 306
Stone, Edward Noble 49
Stonhenge 63
Stow, John 65, 68
Stradella, Alessandro 311
Strauss, Richard 347
Strubel, Armand 48, 50
Stubbs, William 219, 348, 349, 351
Stucchi, Ferdinando 148
– Stanislao 148, 298
Stuttgart 119
Sudene 67
Swinton, Tilda, 262
Swynnerton, Charles 73, 74
- T**
- Talbot, William 63, 64, 68, 69
Tancredi d'Altavilla 16
– pers. 148, 160, 213
– re di Sicilia 16, 17, 19
Tanni, Bartolomeo 166
Tappan, Donald Willard 48, 49, 50, 52, 53
Tarbé, Prosper 230, 231, 240
Taschereau, Jules 43
Tassoni, Alessandro 98
Taylor, Liz 4
– Robert 4, 5, 61
Tencin, Claudine Guérin de 134
Teodoro (pers.) 304
Tereo 73, 158, 166
Terrasanta 8, 15, 17, 21, 28, 52, 60, 61, 112, 120, 133, 134, 152, 159, 163, 169, 170, 213, 219, 282, 311, 314, 316
Terrasse, Claude 138, 151
Tessalonica, Museo Archeologico 75
Teulé, Luigi 263
Thibaut de Champagne, re di Navarra 30, 119, 139, 321-323, 337
Thomas de Leu 58, 59
Thomas 76, 78, 158
Thorpe, Richard 4, 5, 7, 9, 337
Tibullo 323
Tieste (pers.) 73, 158, 161
Tiraboschi, Girolamo 85, 87, 95
Tirolo 361
Tisbe 340
Tischler, Hans 34, 118, 138, 203, 204, 210, 219, 227, 230, 231, 233, 240
Titani (pers.) 75
Titorel (pers.) 355, 356
Tizio (pers.) 121
Tobler, Adolf 48, 117
Tommaso II di Savoia 53
Torino, Biblioteca nazionale
▪ Ms. L.IV.22 48
Torregiani, Piero 343
Toscanini, Arturo 131
Tottola, Andrea Leone 138, 146, 147, 148, 149, 158, 342, 343
Toulon 89
Toulouse 360
– Archives municipales
▪ Ms. (*t) 202, 207
Tournières, Robert Le Vrac de 285
Tremontino (pers.) 325
Tressan, Louis-Élisabeth de La Vergne de 300
Treviso 83
Trianon, Henri 287
Trieste 314
Teatro Nuovo 343
Trifels 21, 23, 57, 296
Tripoli ▷Contessa di Tripoli
Tristano (pers.) 41, 76, 78, 79, 80, 121, 179, 353
Tuchman, Barbara 154
Turner, William 288
Twickenham, Strawberry Hill 303, 304
Twyssell, Roger 174
Tyrwhitt, Thomas 226, 294, 295
- U**
- Uc de Saint Circ 83, 92, 94
Ugo di Borgogna 213, 219, 222, 225
Ugo di San Cesario 88, 89, 90, 92, 94, 95, 101
Uhland, Ludwig 160
- V**
- Vaccaro, Giovanni 265
Vainonen, Vasily 334, 335
Valencienne, Bibl. Municipale
▪ Ms. 230 159
Vallière, duca de La ▷La Baume Le Blanc
Valois 57
– Carlo, conte 261
– Filippo, conte 47, 263
– re di Francia ▷Carlo IV ▷Carlo V ▷Carlo VI ▷Enrico III
Valois-Angoulême, re di Francia ▷Francesco I
Van Balen, Hendrick 285
Van der Gheyn, Joseph 48, 49, 51
Van der Rohe, Ludwig Mies 35
Van der Werf, Hendrik 118, 138, 204, 210, 240
Vandea, regione 347
Vaultier, Frédéric 322, 324

- Veisy ▷ Longespee, Isabella
 Vellutello, Alessandro 158, 163
 Veneto 83, 206-207
 Venezia 314
 – Biblioteca Marciana
 ▪ Ms. 278 (*v) 202, 206
 Verdi, Giuseppe 13, 339, 343
 Vergy 134-136, 138, 139, 143, 150,
 157, 158, 166
 – dama di ▷ Gabriella
 Versailles, Châteaux de Versailles
 et de Trianon 12, 151, 205,
 225, 320, 325
 Vespasiano 356
 Vézelay, basilica 172
 Vic-sur-Cère 103
 Vidal, Gore 366
Vie de saint Hermentaire 90, 91
 Vieillard, Pierre-Ange 138, 148
 Vienna ▷ Wien
 Viganò, Giovanni 350
 Vignacourt, conte ▷ La Vieuville
 Villandon ▷ L'Héritier
 Villon, François 263, 264
 Vincent, Augustine 63, 65, 64,
 68, 294, 297
 Vincenti, Eleonora 232
 Viollet le Duc, Eugène 130, 257,
 258, 290
 Vischer, Georg Matthäus 312
 Visconti, Luchino 196
 Visdame de Chartres 119,
 129, 241
 Voiture, Vincent 276
 Voltaire (François-Marie
 Arouet) 39
 Voyer de Paulmy ▷ Paulmy
- W**
- Wackernagel, Wilhelm 230, 231
 Wagner, Richard 78, 79, 80, 112,
 196, 251, 252, 254, 353, 355, 356,
 357, 359, 360, 361
 Wahl, Elizabeth Susan 279
 Wailly, Natalis de 37, 42, 43, 44,
 46, 47, 48, 49, 50, 51, 55, 56, 57,
 60, 209
 Walpole, Horace 218, 225, 226,
 230, 231, 293, 294, 295, 303, 304
 Walsh, Edward 190
 Walther von den Vogelweide
 252, 253, 318
 – personaggio 254
 Warburg 35
 Warner, G. F. 18
 Warton, Thomas 40, 294, 297
 Warwich, Topam Frank W. 2
 Washington, Folger Libr. 68, 69
 – National Gallery of Art 172
 Waterhouse, John William 20,
 77, 113
 Weber, Carl Maria von 131,
 286, 287
 Weber, Henry 169
 Weigl, Joseph 350
 Weil, Kurt 264
 Weimar, Stadtschloss 286
 Wenzig Josef 351
 Westernness 67
 Wien 21, 56, 282, 302, 314, 344, 350
 – Kunsthistor. Museum 344
 – Nationalbibliothek
 ▪ Palat. 2542 202, 206
 ▪ Palat. 2597 198
 Wiese, Leo 240, 365
 Wilbour, Brothers 188
 Wilde, Oscar 149
 Wille, Jean Georges 279
 Williams (pers.) 28, 30, 330, 331,
 Williams, Vaughan 183
 – Anna 288-290, 292-294, 296
 Willy, Pogany 357
 Wincott, Terence Alan 369
 Winters de Homborch,
 Conrad 159
 Wohlbrück, Wilhelm Au-
 gust 306
- Wolfenbüttel, Herzog August
 Bibliothek 160
 ▪ Extravag. 268 206
 Wolfram von Eschenbach 355,
 356, 357, 359
 Wolfzettel, Friedrich 105, 204
 Woodman, James 65
 Wordsworth, William 290
 Wouwerman, Pieter 258, 259
 Wrocław ▷ Breslau
 Würzburg, Konrad von 111, 112,
 130, 158, 159, 160
- Z**
- Zagreb, Biblioteca Universitaria
 ▪ Ms. MR.92 (°za) 119, 202,
 206, 216-218, 220, 221, 230, 241
 Zagreo (pers.) 75, 76, 158
 Zambon, Francesco 360
 Zara 21
 Zdenko (pers.) 350, 351
 Zeiller, Martin 58
 Zelter, Carl Friedrich 324
 Zeus (Giove) 75, 76
 Zévalo, Michel 265, 268
 Zhukovsky, Pavel v. 353
 Zucchetto, Gérard 319
 Zürich 365
 Zwickau 222

TROVATORE AMANTE SPIA racconta di come la modernità fa i conti con il passato, o meglio lo ricrea.

Il personaggio di questa storia, Blondel de Nesle, il cantore leggendario di Riccardo Cuor di Leone, è figura ben nota a filologi e musicologi. I dizionari ne tracciano una biografia rigorosa e documentata con tanto di produzione lirica, edizioni critiche, commentari.

Ma Blondel de Nesle non è mai esistito.

Ce lo siamo inventati, poco per volta, nel corso dei secoli, forse per burla, forse per noia, per poi dimenticarci, tutti, anche gli eruditi più raffinati, che era solo uno scherzo.

Nel ripercorrere le ragioni che hanno dato vita alla figura di Blondel, il libro indaga quanto sappiamo di trovatori e trovieri e, nel mettere a disposizione gli strumenti della filologia e della musicologia, prova a conversare con un lettore che spera onnivoro, magari refrattario alla manualistica scolastica, ma desideroso di lasciarsi sedurre da un racconto, vivo ancor oggi, nato ai tempi delle Crociate.

Nel ricondurre Blondel de Nesle a illusione letteraria, il volume non vuole liberarsi del mito e della storia per far terra bruciata, ma per riappropriarsi di un sapere che, fuor d'ipocrisia, da sempre s'è nutrito di fantasmi. Perché tentare di fare a meno dell'invenzione significa uccidere la creatività.

TROVATORE AMANTE SPIA rimane un saggio, anche se potrebbe non sembrarlo, in cui sono raccolti i risultati inediti di ricerche recenti. La scelta di portare per mano il lettore anche sui terreni più impervi, quelli in genere lasciati agli specialisti, tenta di far uscire l'indagine storica dalla secche accademiche, nella convinzione che – oggi più di ieri – ci sia bisogno del passato per riconoscere se stessi.



9 788870 967982 >

ISBN 978-88-7096-798-2

€ 28.00