

## Il re poeta?



*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.*

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.



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 cdd*) 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 feistes bon gerrier,  
e vos jurastes ou moi:  
et portastes me tiel foi  
cum n'Aengris a Rainart,  
cui semblez dou poill 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]

Reis, puois que de mi chantatz  
trobat avetz cantador,  
mas tan mi faitz de paor  
per que-m torn a vos forssatz  
et plazentiers vos en son  
c mas d'aitan vos ochaison,  
d s'oimais laissatz vostres fieus,  
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 *razo* 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 hons 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 hons 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 hons 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).

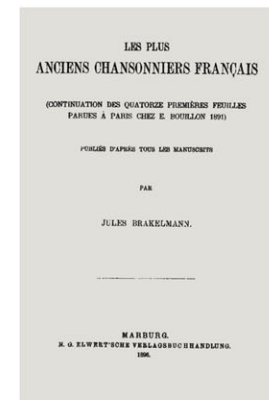
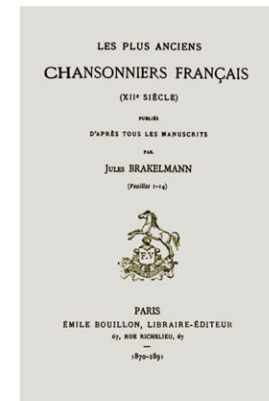
Emile Bouillon, l'editore che stava stampando il libro di Brakelmann, aveva già impresso le bozze di 14 fascicoli, per un totale di 224 pagine. Quel-

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.



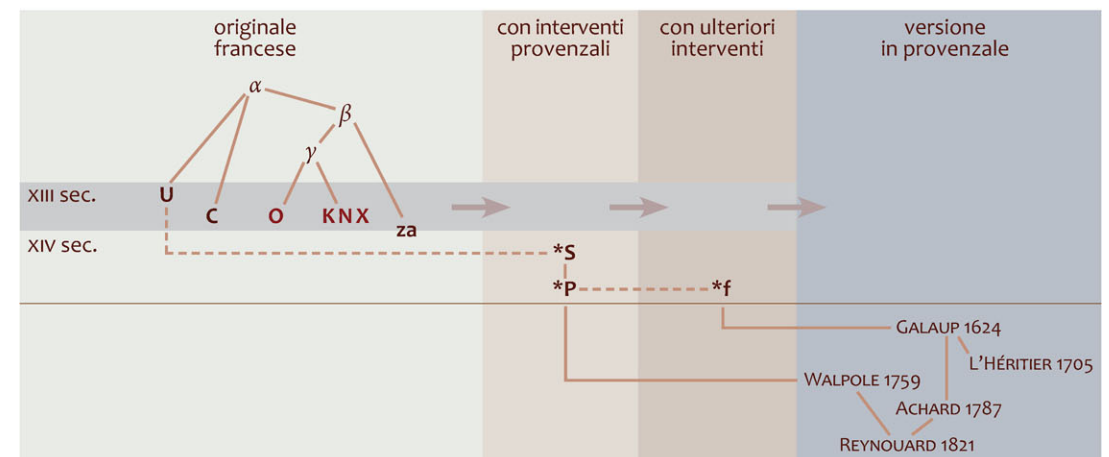
I due volumi di *Les plus anciens chansonniers français* (1891 e 1896), entrambi sono l'edizione postuma del lavoro concluso da 1870 da Julius Brakelmann, sui primi trovieri.

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





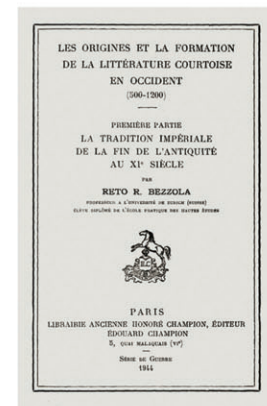
(due versioni: °O da una parte e °K °N °X dall'altra). Zagabria (°za) ha elementi che lo avvicinano al gruppo  $\gamma$ , ma in generale segue una tradizione indipendente. Ci sono poi, come già rilevato da Brakelmann due redazioni trecentesche (i provenzali \*S \*P) che alterano la forma originale trasformando, 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 sensi 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 homs 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 rezenzon	estauc dous huvers pres
1705	aucta leur es si per ma rezenzon	est ave dous huvers pres
1821	ancta lur es si per ma rezenzon	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 ( $\alpha$ ) dagli altri ( $\beta$ ). 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 avvenuto alle porte di Gerusalemme (1192) fra Riccardo e l'esercito francese guidato da Ugo di Borgogna:

Nec tamen hijusmodi 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

<b>CO</b>	1 2 3 4 5 6 e	
<b>NX</b>	1 2 3 4 5 e	
<b>K</b>	1 2 3 4 5	
<b>Uza *P</b>	1 2 3 4 6 5 e	[in U envoi a margine]
<b>*S</b>	4 6 5	[incompleti 4 e 5]
<b>*f</b>	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 ] efforts 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 CUNza \*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 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.

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 ] Chaiul U Chaill \*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  
5 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;  
10 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.  
20 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,  
30 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  
35 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.

33. 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.

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:

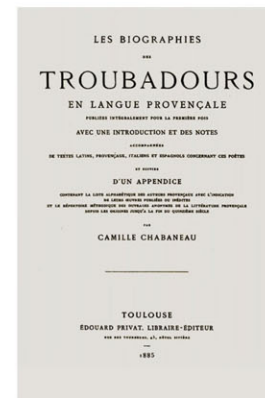
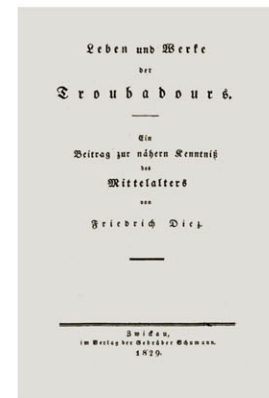
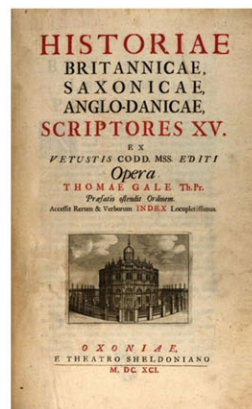
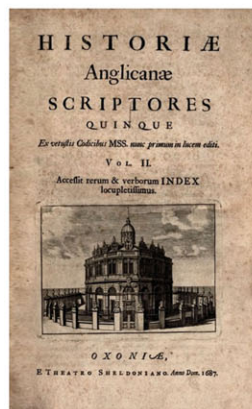
Postquam haec invidiosa adinventio passim per exercitum frequentaretur, rex nimirum super eo commotus, consimili tantum arbitratos est infligendam vindictam talione. Cantavit igitur et ipse nonnulla de ipsis, sed non plurimum laboravit in adinventione, quia superabundans suppetebat materia. Quid enim 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 troviero. 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.

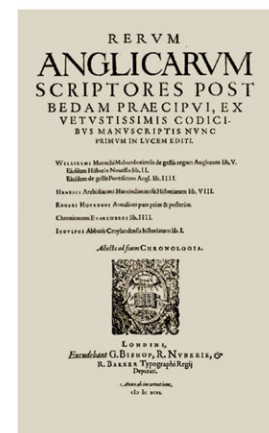
La citazione, più che rivelare un re amante della musica sacra, come s'è scritto, conferma semmai l'attenzione che Riccardo dedicava alla celebrazione dei rituali, condita di narcisismo e gusto per lo spettacolo. E semmai – ma su un altro piano – appare illuminante nel descrivere il *sound* della liturgia 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:

La prima edizione dei *Rerum Anglicarum scriptores* a cura di Henry Savile, London 1596.

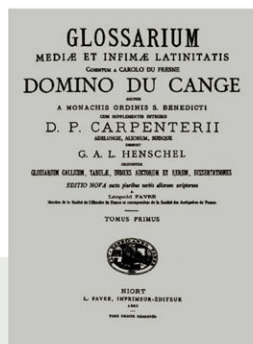




Hic ad augmentum et famam sui nominis emendicata carmina et rythmos adulatorios comparabat, et de regno Francorum cantores et ioculatores muneribus allegerat, ut de illo canerent in plateis, et iam dicebatur ubique quod non erat talis in orbe. [ed. STUBBS 1872, III, p. 143].

Questi, ad aumento e fama del suo nome predisponava poesie lusinghiere e canzoni adulatorie e allestava 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 Benedicti 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)

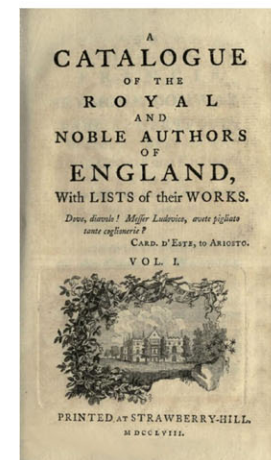
*Glossarium ... auctum a monachis Ordinis S. Benedicti cum supplementis integris D. P. Carpenterii, Adelungii, aliorum, suisque digessit G. A. L. Henschel, sequuntur Glossarium gallicum, tabulae, indices auctorum et rerum, dissertationes. Editio nova aucta pluribus verbis aliorum scriptorum a Léopold 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 Arsur (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 immortalata 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 ricredrà 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).



Walpole, nella prima stampa del *Catalogue* (1758) rievoca Rymer per smentire che Riccardo possa essere mai stato poeta – unico caso nella storia della critica letteraria. Ma già la seconda edizione, pubblicata l'anno successivo, smentisce se stesso perché, seguendo le indicazioni di Crescimbeni a commento delle *Vies* di Nostredame, ritrova *Ja nuns hons pris* nel segnalato codice fiorentino (oggi \*P). Walpole accoglie così anche Riccardo fra i «royal authors» del suo *Catalogue*, e pubblica la *chanson* credendo inedita (ma già apparsa nel 1624 e nel 1705).

Non servirà a nulla che il critico Thomas Tyrwhitt (1730-1786), in una nota al saggio su *Language and versification of Chaucer* inserito in una fondamentale edizione commentata dei *Canterbury tales* (London 1775), dichiara che il passo sui cantastorie francesi non si sta riferendo a Riccardo, ma al suo cancelliere Guglielmo di Lonchamp (iv, pp. 62-63). In effetti la frase tratta dalla *Chronica* di Ruggero proveniva da una lettera del vescovo Hugh Nonant di Coventry, citata integralmente da Ruggero, in cui si accusava di varie nefandezze il cancelliere protetto da Riccardo: fra queste di essere omosessuale e di aver evitato l'arresto travestendosi da donna. I cantori francesi erano cioè stati pagati da Longchamp, non da Riccardo ormai partito per la crociata, per tenere alta la fama del cancelliere contro le maldicenze rivoltegli dalla corte di re Giovanni (alimentate proprio dal vescovo di Coventry) che voleva allontanare, come poi fece, un fedelissimo di Riccardo. Seppur riconosciuto l'errore, la fama di Riccardo poeta non venne intaccata.

Anche se molti filologi romanzi continuano a dimenticare che pressoché tutta la poesia medievale è cantata, le informazioni che offre la musica rimangono preziose, ed è proprio la melodia che contribuisce a rendere assai poco probabile la paternità reale della canzone. Mi spiego. La melodia di *Ja nuns hons pris* si conserva in due forme simili (la prima in °O, la seconda in °K X N), qui affiancate:

Le note soprassegnate individuano in O la presenza di una nota caudata (una longa) che corrisponde, in quasi tutti i casi, all'accento del verso. — La linea orizzontale tratteggiata evidenzia note con tutta probabilità scritte per errore una terza sopra (v. la frase precedente).

Sir Horace Walpole (1717-1797) in un'incisione di James MacArdell ricavata dal ritratto di Joshua Reynolds (1756) ora al Victoria & Albert Museum.



Nemmeno una *chanson* forse un *contrafactum*

Le note soprassegnate individuano in O la presenza di una nota caudata (una longa) che corrisponde, in quasi tutti i casi, all'accento del verso. — La linea orizzontale tratteggiata evidenzia note con tutta probabilità scritte per errore una terza sopra (v. la frase precedente).

\* Il sí potrebbe essere eventualmente corretto in do.  
\*\* La cadenza dovrebbe chiudere in sol (v. la versione di O), ma è anche possibile che prepari l'attacco del verso successivo.

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 riporsi 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:

		cesura									
versi correnti		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
1.	Ja nuns hons pris	ne	di-	ra	sa	re-	son				
2.	a-droi-te-ment	se	do-	lan	te-	ment	non				
etc.											
versi ipermetri (ovvero con cesura epica)		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
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 passioiz selon mon pere tor,  
dolanz fussiez se ne parlasse a vos.

– Jal mesfaistes, 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 baisera.  
E, Reynaut amis!

Li cuens Reynauz en monta lo degré,  
gros par espauls, 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 hors 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
Sante-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
Riquer 1975											■	1975
Bec 1978											■	1978
Bec 1979											M	1979
Alvar 1981											■	1981
Rosemberg 1981											M	1981
Collins 1982											M	1982
Dufournet 1989											M	1989
Spetia 1996											■	1996
Tischler 1997		M	M	M							■	1997
Hardy 2002											■	2002
Lee 2005											◆	2005
Milonia 2013		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.

■ **Pierre 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<sup>e</sup> siècle*, Paris 1803, p. LIV (strofe 1-2).

■ **Sismonde de Sismondi**, *De la littérature du Midi de l'Europe*, 5 voll., Paris 1813, I, p. 148 (fonte dichiarata: i mss. di Sante-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 Constantinople*, 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**, *Altfranzoesische 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 altfranzoesischen 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<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles*, 2 voll., Paris, 1884 (R 1891).

■ **Karl Bartsch**, *La langue et la littérature française depuis le IX<sup>e</sup> siècle jusqu'au XIV<sup>e</sup> 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 *Epopeés 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 Grossel, 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<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> 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 Riccardo», 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.

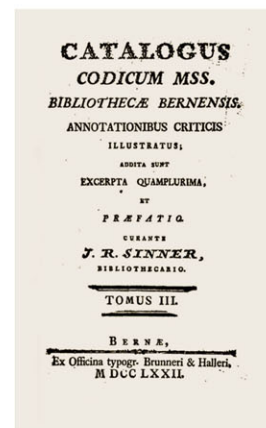
A dimostrazione di quanto basti poco per creare scenari fittizi basta ripercorrere le tappe che ci hanno fatto credere fino a pochi decenni fa che Riccardo usasse il provenzale per scrivere versi. Nella ▶ scheda alle pagine precedenti ho elencato gli studi che hanno riprodotto in parte o integralmente *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 alla 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.

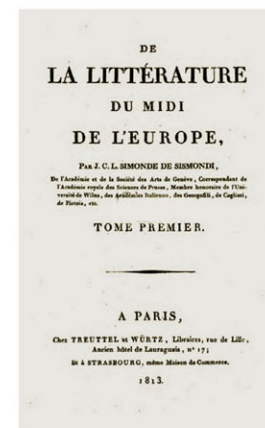


Blondel, the Minstrel, under the Walls of Richard's Prison.

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 menestrello, 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'oil 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'oil) 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'oil, 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 Chansonier 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.