

Raccogliere liriche, inventare poeti. L'identità immaginaria dei primi trovieri*

Daide Daolmi
Università degli Studi di Milano

La miniatura dello «chansonnier du Roi» (°M) che apre la sezione dedicata a Blondel de Nesle, l'unica testimonianza iconografica del celebre poeta, fu sottratta ben prima della riscoperta moderna del codice.¹ L'immagine asportata del poeta può considerarsi metafora di quello che è oggi il dato biografico sui primi trovieri: qualcosa che non c'è.

Da quando l'indagine filologica, negli ultimi due secoli, ha riconosciuto l'inattendibilità delle storie tramandate sui primi cantori,² ha fatto a meno di questi racconti per conservare al più l'involucro di un'identità nominale – un po' come la pagina mutilata dello «chansonnier du Roi». Ma se queste storie sono invenzioni, su cosa basiamo le nostre conoscenze biografiche?

Vorrei ragionare su tre casi riconducibili alla prima generazione di trovieri, tre casi fra loro correlati e insieme diversi: quelli dello Chastelain de Coucy, di Blondel de Nesle e di Riccardo Cuor di Leone.

* Ho distinto, dove necessario, fra siglari della tradizione d'oc e d'oïl, facendo precedere * ai codici provenzali e ° ai francesi. — Ringrazio Stefano Resconi e Federico Saviotti per i suggerimenti offerti prima di chiudere la stesura di questo testo.

¹ Non v'è notizia di quando il codice °M (Paris, Bibl. Nat., fr. 844) sia stato mutilato. La prima attestazione è in un inventario manoscritto della biblioteca del cardinale Mazzarino messa insieme fra il 1645 e il 1668 («Chansons Françaises en musique, velin. [in] f.º»). Un catalogo redatto nel 1684 colloca il codice in 96ª posizione (Paris, Bibl. Mazarine, ms. 4100, c. 6) e Paris P., *Les manuscrits françois de la Bibliothèque du Roi, leur histoire et celle des textes allemands, anglois, hollandois, italiens, espagnols*, 7 voll., Paris, Techener, 1836-1848 (vol. 6, p. 450) – il primo a riferire dell'asportazione delle miniature – lo dirà «Ancienne Bibl. Mazarine, n° 96» (cfr. Haines J., *The Musicography of the 'Manuscrit du roi'*, PhD, University of Toronto, 1998, p. 116). Alla morte di Mazzarino molti volumi saranno donati alla Biblioteca del re e il catalogo di (de) Montfaucon B., *Bibliotheca bibliothecarum manuscriptorum nova, ubi quæ innumeris pene manuscriptorum bibliothecis continentur, ad quodvis literaturæ genus spectantia & notata digna, describuntur & indicantur*, 2 voll., Parisiis, Briasson, 1739 (vol. 2, p. 789) lo registra come «n. 7222». (de) La Borde J.-B., *Essai sur la musique ancienne et moderne*, 4 voll., Paris, Philippe-Denys Pierres et Eugène Onfroy, 1780-1781 (vol. 2, p. 309) lo segnalerà come «Manuscrit du Roi», nome a cui ancor oggi ci si riferisce.

² Come noto non esistono *vidas* per i poeti in lingua d'oïl, ma attorno ai più antichi trovieri sorsero poemi e *romans* che all'inizio furono accolti nella ricostruzione biografica: casi emblematici sono quelli di Blondel e del Castellano discussi in queste pagine.

Lo Chastelain de Coucy

La vicenda del Castellano è raccontata nel *Roman du Chastelain de Coucy*, poema di fine Duecento, trasmesso in un paio di redazioni più tarde.³ Nessuno oggi la crede vera. Si tratta infatti di una delle numerose rivisitazioni del tema del «cuore mangiato», soggetto che ha offerto spunto anche alle biografie del trovatore Guilhem de Cabestanh e del *Minnesänger* Reinmar von Brennenberg.⁴

Nel Settecento, quando ancora si dava credito alla vicenda del *Roman*, vi fu uno scandaglio minuzioso sulla genealogia dei Coucy con tanto di elenco di castellani attivi negli anni del trovier, ovvero quelli della Terza Crociata, ma non fu trovata traccia di poeti. Benjamin La Borde dedicò al Castellano ben 70 pagine *in folio* nel secondo tomo del suo *Essai* – uno studio all'avanguardia per l'epoca, con sinossi di ben sei canzonieri – ma non ebbe modo d'individuare poeti fra i Coucy e alla fine dovette accontentarsi di un parente acquisito.⁵

Francisque Michel nel 1830, proponendo la seconda edizione integrale delle liriche del Castellano, mostrò come le arme nobiliari del Castellano e del Signore di Coucy descritte nel *Roman* fossero diverse.⁶ Osservò inoltre che alcune liriche del Castellano, più che alla Terza Crociata, sembravano riferirsi alla Quarta o alla Quinta.⁷

Fritz Fath, nella quarta edizione dedicata al Castellano – edizione per lui terza, perché

³ Paris, Bibl. Nationale, fr. 15098, e nouv. acq. fr. 7514. L'ed. più recente è quella di Gaullier-Bougassas (Jakemés, *Le Roman du Châtelain de Coucy et de la Dame de Fayel*, éd. par Gaullier-Bougassas C., Paris, Champion, 2009); la traduzione italiana di Babbi A.M. (a c. di), *Il romanzo del castellano di Coucy e della dama di Fayel*, Parma, Nuova Pratiche, 1994, è basata sull'ed. Delbouille (Jakemés, *Le roman du Châtelain de Coucy et la dame de Fayel*, éd. établie à l'aide des notes de J. E. Matzke par Delbouille M., Paris, Société des anciens textes français, 1936). Sulla fortuna moderna del *Roman* si veda Daolmi D., *Trovatore amante spia*, Lucca, Libreria musicale italiana, 2015, pp. 112-155.

⁴ Per uno spoglio bio-bibliografico aggiornato su Brennenberg si veda Rüter H., *Brenberger*, in Achnitz W. (hrsg. von), *Deutsches Literatur-Lexikon: Das Mittelalter*, 8 voll., Berlin, De Gruyter, 2011-2015, vol. 4, pp. 629-631. Sul mito del 'cuore mangiato', con particolare riferimento a Guilhem de Cabestanh cfr. Rossi L., *Il cuore, mistico pasto d'amore: dal «Lai Guirun» al «Decameron»*, in *Studi provenzali e francesi*, 82 («Romanica Vulgaria. Quaderni», 6), L'Aquila, Japadre, 1983, pp. 28-128; Di Maio M., *Il cuore mangiato: storia di un tema letterario dal Medioevo all'Ottocento*, Milano, Guerini, 1996; Daolmi, *Trovatore amante spia*, pp. 72-83, 110-113 e 156-191.

⁵ La Borde, *Essai sur la musique*, vol. 2, pp. 235-308, in part. p. 247: «Raoul I, Sire de Coucy, donna à un Comte de Coucy, qui s'appelait aussi Raoul, Isabeau, sa seconde fille [...] ce Raoul ne peut être que le nôtre, puisque nous avons déjà prouvé qu'il n'existait alors aucun autre Coucy». La Borde era convinto che il Castellano si chiamasse Raoul perché tale era il nome usato nel *Roman*. Sul contributo di La Borde nell'indagine sui canzonieri si veda Haines J., *Living Troubadours and Other Recent Uses for Medieval Music*, «Popular Music», 23, 2004, pp. 133-153: 133-138.

⁶ Peraltro lo stemma del castellano (cfr. i vv. 712-714 dell'ed. Babbi, *Il romanzo del castellano*) non sembra riprodurre alcun'arma registrata nei repertori araldici.

⁷ Michel F. (éd. par), *Chansons du Châtelain de Coucy revues sur tous les manuscrits*, Paris, Crapelet, 1830, pp. iv-vi e viii-ix; in appendice (pp. xvii-xxvii) è raccolto un ampio *excursus* attorno alle identificazioni ipotetiche del Castellano, da Fauchet C., *Recueil de l'origine de la langue et poesie françoise, ryme et romans*, Paris, Mamert Patisson, 1581, a Crapelet G.-A. (éd. par), *L'histoire du Châtelain de Coucy et de la dame de Fayel, publiée d'après le manuscrit de la Bibliothèque du Roy*, Paris, Imprimerie de Crapelet, 1829.

quella di Brakelmann sarà pubblicata postuma nel 1891⁸ – propose il nome di Guy de Coucy, in quanto unico fra i castellani che potevano aver partecipato alla Terza crociata.⁹

Nel secondo Dopoguerra ha fortuna la tesi di Petersen Dyggve, per cui ci s'immagina che quel Guy proposto da Fath altri non sia che Guy de Ponthiau (o Ponciaux), troviero di cui non si conosce alcuna lirica ma amico di Gace Brulé.¹⁰ La proposta è ripresa nella nuova edizione di Lerond (quinta del Castellano), che rimane ancor oggi di riferimento malgrado in seguito ne siano apparse altre due, quella di Van der Werf e quella di Tischler.¹¹

Blondel de Nesle

La vicenda di Blondel è soprattutto letteraria. Accanto all'episodio di un *récit* di fine Duecento che immagina Blondel liberare Riccardo Cuor di Leone – storiella fortunata ma destituita di fondamento già nell'Ottocento – abbiamo solo le attribuzioni dei codici.¹²

Anche in riferimento al casato dei Nesle, malgrado l'insistito scandaglio nelle carte di famiglia, non è stato possibile rintracciare alcun troviero.¹³ Supponendo che Blondel

⁸ Julius Brakelmann, fra i più brillanti filologi della sua generazione, aveva appena concluso l'edizione dei più antichi trovieri quando morì ventiseienne nella guerra franco-prussiana del 1870; il suo lavoro rimase inedito per più di vent'anni perché l'editore, avendo in mano solo la prima parte, procrastinò la pubblicazione nella speranza di ritrovare la seconda; alla fine la parte mancante fu comunque pubblicata solo cinque anni dopo la prima: cfr. Brakelmann J. (éd. par), *Les plus anciens chansonniers français (XII^e siècle), publiés d'après tous les manuscrits*, Paris, Bouillon, 1870-1891 e Id. (éd. par), *Les plus anciens chansonniers français (Fortsetzung des 1891 in Paris bei E. Bouillon erschienenen ersten Teiles)*, Marburg, Elwert, 1896, dove non si affronta il problema dell'identità del Castellano.

⁹ Fath F. (hrsg. von), *Die Lieder des Castellans von Coucy, nach sämtlichen Handschriften kritisch bearbeitet*, Heidelberg, Horning, 1883, p. 8. Un elenco dei castellani di Coucy era apparso in un doppio volumetto – La Borde J.-B. de (a cura di), *Mémoires historiques sur Raoul de Coucy*, 2 voll., Paris, Pierres, 1781, vol. I, p. 107 – che riproduceva, oltre alle pagine di La Borde, *Essai sur la musique*, copie facsimilari della musica tratta da alcuni canzonieri e altri testi aggiunti; qui si registrava tale «Gui IV» castellano nel 1189.

¹⁰ Per cui si veda Petersen Dyggve H., *Gace Brulé, trouvère champenois*, «Mémoires de la Société Néophilologique de Helsinki», 15, 1949, pp. 74-81.

¹¹ Si tratta, rispettivamente, di: Lerond A. (éd. par), *Chansons attribuées au Chastelain de Coucy (fin du XII^e – début du XIII^e siècle)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964; Van der Werf H. (hrsg. von), *Trouvères-Melodien. I: Blondel de Nesle, Gautier de Dargies, Chastelain de Coucy, Conon de Bethune, Gace Brule*, Kassel, Bärenreiter, 1977; Tischler H. (ed. by), *Tropatorum septemtrionalum poemata cum suis melodis: Opera Omnia / Trouvère lyrics with melodies: Complete and comparative edition*, 15 voll., Rome, American Institute of Musicology, 1997.

¹² Della vicenda di Blondel – che vuole il cantore rintracciare il suo re, dopo averlo cercato per mezz'Europa, riconoscendo la sua voce proveniente da una torre – e della sua fortuna sette-ottocentesca, mi sono occupato di recente (Daolmi, *Trovatore amante spia*).

¹³ Come per il Castellano sono sette le edizioni integrali dell'opera di Blondel: quattro – quelle di Tarbé (1862), Brakelmann (1870-1891), Wiese (1904) e Lepage (1994) – dei soli testi, due – quelle di Van der Werf (1977) e Bahat – Le Vot (1996) – delle sole musiche e una – quella di Tischler (1997) – di testo e musica. Malgrado il gran numero di edizioni, rimane irrisolto il divario metodologico: i versi sono in genere editati in forma unitaria (con eventuali varianti) mentre la musica adotta la restituzione sinottica (senza gerarchia fra i testimoni). Ma, soprattutto, tutte le edizioni citate, trascurando la musica o

fosse uno pseudonimo, l'unico membro della famiglia che sembra aver avuto qualche dimestichezza con la poesia fu Jehan II, che però non ebbe rapporti diretti con re Riccardo e soprattutto il suo nome, quando presente in alcune *chansons*, è sempre «Jehan de Nesle», non Blondel.¹⁴

Riccardo Cuor di Leone

Il caso di Riccardo Cuor di Leone è ovviamente diverso, perché nessuno dubita sia esistito. Tuttavia ritengo improbabile che il sovrano possa esser stato poeta e tantomeno musicista.

Reto Bezzola aveva già ammesso, fin dagli anni Sessanta, che non ci sono notizie in merito agli interessi letterari di Riccardo; elemento tanto più insolito perché, al contrario, sulle passioni letterarie del padre Enrico II – che certo nessuno considera poeta – abbondano le testimonianze. Nemmeno i numerosi epitaffi di Riccardo, dove anche l'amore per gli abiti sfarzosi diventa sintomo di un animo nobile e dove sarebbe stato spontaneo ricordare i suoi potenziali interessi per poesia e musica, fanno cenno alcuno al riguardo.¹⁵

Insolito inoltre il *corpus* poetico superstite. Le uniche due liriche attribuitegli sono l'una in lingua d'oc e l'altra – la celeberrima *Ja nuns hons pris* – in lingua d'oïl. Produrre versi e rime in più di una lingua delinea una competenza letteraria che avrebbe dovuto lasciare ben altra traccia.

La prima lirica, *Dalfin, ieu-us voill deresnier*, è parte di un dittico in cui Riccardo si scontra per ragioni politiche con Dalfi d'Alvernha.¹⁶ È lo stesso Dalfi a dirci, nella sua risposta, che il re s'è fatto scrivere la *canço* («Mio re, dal momento che cantate di me, dovete aver trovato un cantore»). Soprattutto, Riccardo fa una figura meschina in entrambe le liriche, obbligando la critica a parlare di autoironia per la parte attribuita al

limitandosi a proporre quella della prima strofa, evitano il problema, tanto rilevante quanto generalmente ignorato, della mancata corrispondenza ritmico-metrica fra testo e musica delle altre strofe.

¹⁴ RS 139, 311, 2116. L'ipotesi identificativa, benché di scarsa fortuna, è in Petersen Dyggve H., *Personnages historiques figurant dans la poésie lyrique française des XII^e et XIII^e siècles*. XV, «Neuphilologische Mitteilungen», 43, 1942, pp. 62-100.

¹⁵ Bezzola R.R., *Les origines et la formation de la littérature courtoise en occident (500-1200)*, 3 voll., Paris, Champion, 1858-1963, vol. 3, p. 214: «Aucun historien ne parle de son goût pour la lecture, comme on le fit à propos de son père». Sugli epitaffi, cfr. *ivi*, pp. 215-219.

¹⁶ BdT 119.8. Il gran numero di edizioni moderne – si ricordano quelle di Rochegude (1819), Mahn (1846), Tarbé (1862), Brakelmann (1869), Burgwinkle (1990), Lepage (1993) e Flori (1999) – non ha saputo avanzare letture critiche diverse dal mito tramandato dai canzonieri (*ABDIKR). La risposta del Dalfi (*Reis, pos vos de mi chantatz*, BdT 420.1) che segue in tutti i codici (e solo in quelli) è pubblicata, oltre che nelle edd. di Rochegude, Tarbé, Mahn e Burgwinkle appena segnalate, anche da Raynouard (1821), de Riquer (1975), e Labareyre (1976). Il contributo editoriale più recente è quello di Viel R., *La tenzone tra Re Riccardo e il Delfino d'Alvernia: liriche d'oc e d'oïl a contatto*, in Canettieri P., A. Punzi (a c. di), *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, 2 voll., Roma, Viella, 2014, vol. 2, pp. 1761-1786; segnalo inoltre le osservazioni sulla lingua proposte in Lee Ch., *Riccardo I d'Inghilterra*, Daufin, *je-us voill deresnier* (BdT 420.1), «Lecturae tropatorum», 8, 2015, 26 pp. (URL: <<http://www.lt.unina.it/Lee-2015.pdf>> [data di accesso: 10/10/2016]).

re plantageneto.¹⁷ Appare ovvio che sia più ragionevole supporre le due parti del dittico entrambe di Dalfi o di un poeta legato alla casa d'Alvernia.

La *canço* non compare mai unitamente a *Ja nuns hons pris*, sebbene quest'ultima, nei codici più tardi, abbia subito un processo di provenzalizzazione.¹⁸ Il mancato accorpamento è insolito in un contesto in cui i canzonieri privilegiavano le sezioni per autore, soprattutto se di alto lignaggio.

La testimonianza più convincente che indusse a credere al mito di Riccardo musicista fu un passo della *Chronica* di Ruggero di Hoveden, testimone al soldo di Riccardo, in cui si accenna alla composizione di canzoni a scopo autocelebrativo.¹⁹ Il passo divenne celebre perché inserito nella voce *Joculator* del glossario del Du Cange fin dalla prima edizione del 1678, e riproposto in tutti gli aggiornamenti pubblicati.²⁰ In realtà il brano non si riferisce a Riccardo, ma al suo cancelliere Guglielmo di Longchamp, il quale, quando Riccardo fu imprigionato, fece scrivere canzoni per muovere la causa di liberazione del suo re.

Inoltre *Ja nuns hons pris* è, con tutta probabilità, il *contrafactum* della *Bele Erembor*, una fra le più antiche *chansons de toile*, conservata in *unicum* nel canzoniere di Saint-Germain.²¹ I repertori metrici non sono sempre d'aiuto nel registrare queste corrispondenze perché partono dalla rima, che invece è elemento secondario nella contraffattura.²² Ma

¹⁷ Al v. 15, ad esempio, Riccardo direbbe di sé: «E je sui chiche coart» («e sono un avaro codardo»). Anche la *razo* riferita ad entrambe le liriche (*I 185, *K 171), per cui si veda Burgwinkle W.E., *Razos and Troubadour Songs*, New York-London, Garland Publishing, 1990, p. 200, è nettamente dalla parte del Dalfi.

¹⁸ *BdT* 420.2 e *RS* 1891 (Linker 241.1), presente nei codd. °CKNOXUza *SRf. Le edizioni sono più di una cinquantina: un elenco ragionato è in Daolmi, *Trovatore amante spia*, pp. 230-231. Il processo di provenzalizzazione, già messo in luce da Brakelmann, *Les plus anciens chansonniers*, p. 193, è riconsiderato in studi più recenti: Spetia L., *Riccardo Cuor di Leone tra oc e oil*, «Cultura neolatina», 56, 1996, pp. 101-155; Lee Ch., *Le canzoni di Riccardo Cuor di Leone*, in Ruffino G. (a c. di), *Atti del XXI Congresso internazionale di linguistica e filologia romanza (Palermo, 1995)*, 7 voll., Tübingen, Niemeyer, 1998, vol. 7, pp. 243-250; Ead., *Riccardo I d'Inghilterra*.

¹⁹ Stubbs W. (ed. by), *Chronica magistri Rogeri de Houedene*, 4 voll., London, Longman & Co., 1868-1871, vol. 3, p. 143.

²⁰ *Du Cange* (1678), II, pp. 117-118; *Du Cange* (1883-1887), IV, p. 422.

²¹ *RS* 2037 (dove in effetti Spanke la dice simile a *Ja nuns hons pris*), Linker 265.1485 (°U 69). Il testo è stato edito da Paris (1833), Le Roux de Lincy (1842), Le Clerc (*HLF* 23, 1856), Crépet (1863), Bartsch (1866 e 1870), Meyer (1877), Toja (1966), Zink (1978). L'aderenza metrica non è perfetta (il refrain muta da 5 a 6 sillabe), ma non è improbabile che l'invocazione «E» che in altre *chansons de toile* diventa «Ae» (ad es. *RS* 594) potesse intonarsi su due note poi sillabate nella contraffattura. Ci si potrebbe chiedere se non sia vero il contrario, ovvero che la *Bele Erembor* usi la musica di *Ja nuns hons pris*: ma, a parte l'antichità congetturalmente condivisa della *Bele Erembor* (sulla datazione si vedano Simonelli M., *Due note rudelliane*, «Cultura neolatina», 25, 1965, pp. 113-127, e Jonin P., *Ancieneté d'une chanson de toile? La Chanson d'Erembourg ou la Chanson de Renaud?*, «Cahiers de civilisation médiévale», 28, 1985, pp. 345-359), se è probabile che un sirventese usi una canzone popolare, appare meno scontato che una *chanson de toile* recuperi un canto politico. Semmai non si può scartare l'ipotesi che entrambi i brani assumano la melodia di una terza *chanson* al momento non individuata.

²² In questo caso le due *chansons* hanno indice contiguo (MW 73.1 e 73.2) perché anche la rima corrisponde (aaaaab), ma v'è più di un caso in cui la contraffattura prevede una distribuzione differente della rima: sarebbe opportuno avere repertori che relazionino le strofe sulla base del numero delle sillabe e dei versi, e solo successivamente della rima. I confronti su base metrica, quando presenti nei repertori, obbligano a continui

la sovrapposizione metrica si mostra rigorosa: i *décasyllabes* di entrambe le *chansons* presentano cesura epica con atone soprannumerarie corrispondenti in entrambe le *chansons*.

Questo non esclude l'ipotesi che Riccardo sia l'autore del testo, ma se è romantico immaginare il Leone che fuga le pene della prigionia scrivendo versi, assai più sensato è supporre il sirventese prodotto dalla propaganda a favore di Riccardo (magari proprio quella di Longchamp) adattando una melodia ben nota.

Chansons per Blondel...

I più antichi canzonieri che raccolgono le liriche di Blondel e del Castellano possono essere organizzati in tre gruppi non solo corrispondenti a epoche diverse ma, come osservato fin da Schwan,²³ derivati da antigrafì comuni:

°U	°MT	°KNPX
ca 1250	ca 1270	ca 1290

Se in °U non abbiamo attribuzioni, a parte quelle aggiunte in epoche recenti, in °MT compare una specifica sezione destinata sia a Blondel, sia al Castellano, pur senza indicazione di casato. Sarà poi solo alla fine del Duecento, nell'ultimo gruppo, che i trovieri verranno nobilitati.

°U		°MT		°KNPX
nessuna sezione		sezioni per autore		sezioni per autore
testi adespoti	→	Blondel	→	Blondel de Nesle
testi adespoti	→	Chastelain	→	Chastelain de Couci

La creazione di una sezione di 'canzoni d'autore', testimoniata da MT, è un salto di livello rispetto a U. Nel caso di Blondel, si crea un *corpus* (prima inesistente) raccogliendo tutte le *chansons* in cui compare il suo nome, ben dieci (tutte quelle oggi note), più altre nove di tema affine. Se le confrontiamo però con U, l'unico canzoniere che possa testimoniare uno stadio più antico, è possibile verificare che a parte *Quant je pluz sui*, che presenta «Blondel» nell'*envoi*,²⁴ tutti gli altri riferimenti al suo nome sono introdotti per manomissione, o compaiono in MT per la prima volta.

rimandi e risultano macchinosi (è il primo fra i problemi che pone Valenti G., *Towards a New Edition of the Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, «Neophilologus», 99, 2015, pp. 15-27). Inoltre, poiché molte contraffatture travalicano i confini linguistici, sarà opportuno mettere in relazione – come sto tentando di fare – i repertori metrici delle diverse aree geografiche, anche di quelle dove la musica non sopravvive.

²³ Schwan E., *Die altfranzösischen Liederhandschriften, ihr Verhältnis, ihre Entstehung und ihre Bestimmung. Eine literarhistorische Untersuchung*, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1886: si vedano le pagine introduttive ai capp. I, III, e IV (una sintesi del lavoro di Schwan è in Resconi S., *Le seriazioni nel processo di formazione dei canzonieri francesi: alcuni aspetti significativi*, «Carte romanze», 2, 2014, pp. 383-419). Prima di Schwan, già Fath, *Die Lieder des Castellans* (p. 24) aveva riconosciuto la vicinanza di M e T (chiamati A e B).

²⁴ L'*envoi* recita: «Quennes, en Blondel est nee / l'amour, qui ja ne faudra / tant de mal ne li fera» (Lepage Y.G. [éd. par], *L'œuvre lyrique de Blondel de Nesle. Textes*, Paris, Champion, 1994, p. 283). Questi tre versi sono presenti solo in °UMTZ ma non negli altri otto testimoni che trasmettono la lirica.

	«Blondel» in °M T	«Blondel» in °U
1. <i>Quant je pluz sui en paour de ma vie</i> [RS 1227]	nell'envoi (a Conon)	presente
2. <i>Li pluz se plaint d'amours</i> [RS 1495/1497]	nell'ultima strofa	altro verso
3. <i>S'amours veut que mes chans remaigne</i> [RS 120]	nell'ultima strofa	presente, ma sez. tarda
4. <i>Cuer desirrous apaie</i> [RS 110]	[nessun rif.]	[doppia versione]
5. <i>Comment que d'amours me dueille</i> [RS 1007]	nell'envoi	—
6. <i>Bien doit chanter qui fine amours</i> [RS 482]	[nessun rif.]	[nessun rif.]
7. <i>Mes cuers me fait commencier</i> [RS 1269]	[nessun rif.]	—
8. <i>En tous tans que vente bise</i> [RS 1618]	[nessun rif.]	—
9. <i>Tant ai en chantant proié</i> [RS 1095]	nell'envoi (a Conon)	senza envoi
10. <i>J'aim par costume et par us</i> [RS 2124]	nell'envoi	—
11. <i>A l'entrant d'esté que li tans commence</i> [RS 620]	nell'envoi	senza envoi
12. <i>Qui que soit de joie partis</i> [RS 1585]	[nessun rif.]	—
13. <i>Ainz que la fueille descende</i> [RS 628]	[nessun rif.]	—
14. <i>A l'entree de la saison</i> [RS 1897]	nell'envoi (a Gace)	—
15. <i>De la pluz douce amour</i> [RS 1953]	[nessun rif.]	—
16. <i>Tant aim et vueill et desir</i> [RS 1399]	nell'envoi	—
17. <i>L'amour dont sui espris</i> [RS 1545]	[nessun rif.]	—
18. <i>Se savoient mon tourment</i> [RS 742]	nell'ultimo verso	altra strofa
19. <i>Onques maiz nus hom ne chanta</i> [RS 3]	[nessun rif.]	—

Tavola 1 Le 19 *chansons* della sezione di Blondel in MT: quelle su fondino grigio recano il nome «Blondel» e di queste solo 1-4, 6, 9, 11, 14, 16 e 18 erano già presenti in U.

Come mostra la tav. I, nella più antica stesura di U le *chansons* 2 e 18 di MT, hanno una porzione di testo diversa al posto di quella che reca il nome «Blondel». Quanto a 3, «Blondel» è anche in U, ma nella sezione aggiunta più tardi al manoscritto, quella compilata d'altra mano.²⁵ I componimenti 9 e 11 sono in U in una versione priva d'*envoi*. E delle restanti quattro *chansons* – 5, 10, 14 e 16, tutte con «Blondel» presente negli *envois* – non abbiamo attestazioni più antiche di MT. Peraltro, 5 e 10 sono trasmessi senza *envoi* rispettivamente nei più tardi °O e °VR.

L'ipotesi che sia bastata una sola *chanson* – *Quant je pluz sui* – con un nome generico come Blondel per creare la figura di un troviero a tutto tondo comincia a prendere consistenza.

...e per il Castellano

Nel caso del Castellano non esistono *chansons* in cui riferimenti al suo nome esprimano la paternità della poesia. Esistono invece un paio di casi in cui un Castellano è evocato come amante sfortunato.²⁶ Nel primo dei due il riferimento sembra un titolo generico, nel

²⁵ Una descrizione di °U è in Tyssens M. (éd. par), *Intavulare: Tavole di canzonieri romanz. II: Chansonniers français. V: U* (Paris, BnF, fr. 20050), Liège, Université de Liège, 2007. Si veda ora anche, della stessa autrice, il primo tomo dell'edizione completa del manoscritto: Ead. (éd. par), *Le Chansonier français U: publié d'après la manuscrit Paris BnF, fr. 20050*, Abbeville, Paillart, 2015.

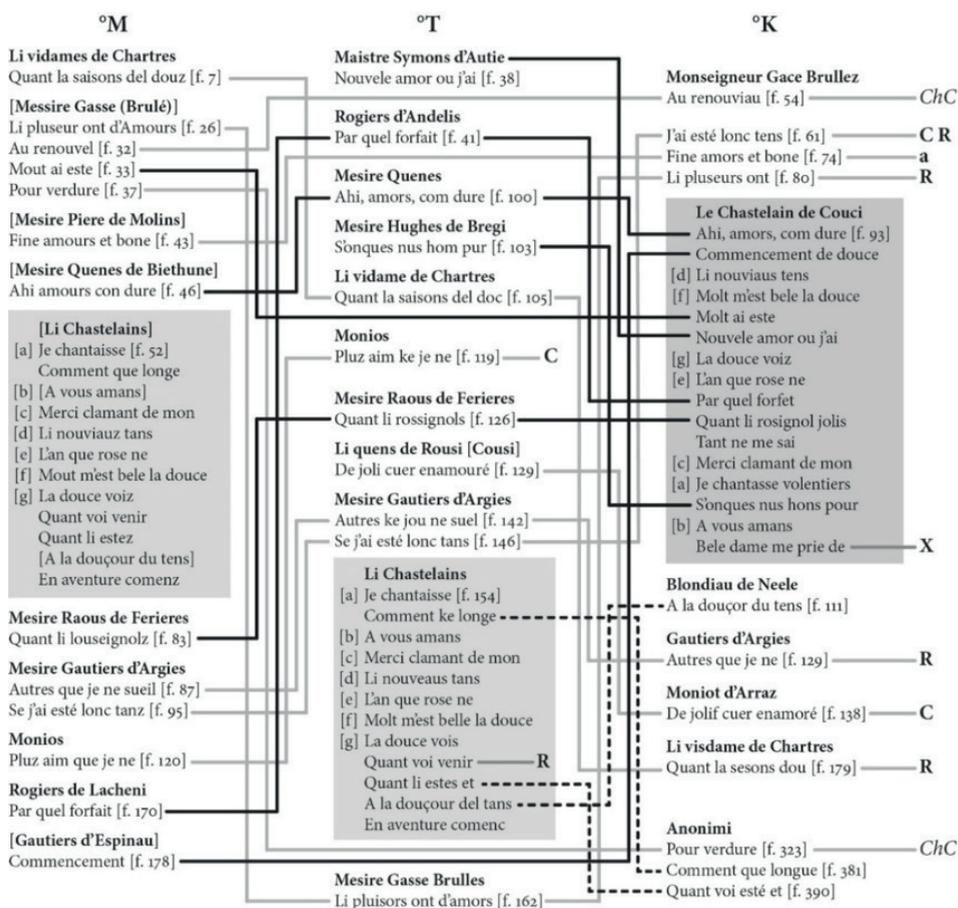
²⁶ RS 128 e RS 2116; cfr. Daolmi, *Trovatore, amante, spia*, pp. 120-121.

secondo Blondel e il Castellano sono messi sullo stesso piano di Tristano, mostrando che non si sta parlando di personaggi reali:

Onques Tristran n'ama de tel maniere,
li Chastelains ne Blondiaus autresi,
com je faz vous, tres douce dame chiere.²⁷

Giammai Tristano ha amato in tal modo,
o il Castellano e nemmeno Blondel,
com'io v'ho amato, dolcissima cara amica.

Non è impossibile che prima del 1200 possano aver cantato trovieri che si facevano chiamare «Blondel» o «Castellano», ma far corrispondere questi cantori con gli autori di specifiche *chansons* non è così automatico.



Tabovla II Corrispondenze fra le attribuzioni al Castellano in °MTK; presenti anche le *chansons* attribuite in codici più tardi (°CRXa) o nel *Roman du Chastelain de Couci* (ChC).

²⁷ Edizione e bibliografia relativa in Tischler, *Tropatorum septentrionalum*, vol. 13, n° 1210; mia la traduzione italiana del testo, così come di quelli che seguono.

Del resto, sulla base dei canzonieri, stabilire quali *chansons* attribuire o meno al Castellano risulta compito arduo. A parte il fascicolo in M e T dedicato al troviero e copiato evidentemente da un antigrafo comune, riconoscere una coerenza attributiva fra i due codici e K (identificativo del *corpus* omogeneo KNXP) è impossibile. Solo limitandosi alle *chansons* del Castellano si produce il reticolo della tav. II.

Come mostra lo schema, le 12 *chansons* del Castellano in M e T hanno molto poco a che fare con le 16 che si ritrovano in K. Solo sette sono in comune, indicate con le lettere a-g; delle altre nove, sette erano già in MT ma attribuite ad altri (linee nere). Al contrario fra le cinque *chansons* in MT che K non riconduce al Castellano, ben tre ricompaiono sotto altra paternità (linee tratteggiate). Se poi si considerano anche i codici più tardi, in MT e in K vi sono un gran numero di *chansons* che produrranno il nome del Castellano solo successivamente (linee grigie).

Lo schema mostra come dopo un secolo – tale è la distanza che separa l'attività di questi trovieri dalle prime attribuzioni – gli stessi compilatori di canzonieri avessero le idee molto confuse.²⁸

Di fatto l'unica testimonianza concreta sul Castellano è un *contrafactum* anonimo che canta:

Li chastelain de Couci ama tant	Il castellano di Coucy amò a tal punto
qu'ainz por amor nus n'en ot dolor graindre;	che nessuno per amore patì dolore più grande;
por ce ferai ma complainte en son chant	per ciò farò il mio lamento <i>su un suo canto</i>
que ne cuit pas que la moie soit maindre. ²⁹	giacché non credo il mio [dolore] inferiore.

Dal momento che la melodia (il «suo canto») corrisponde alla *chanson A vous amant*,³⁰ attribuita al Castellano, avremmo in questo caso l'unica prova concreta dell'esistenza di un troviero con tal nome. Tuttavia, se supponiamo che il Castellano non esista, il *contrafactum* avrebbe semplicemente assegnato – nella finzione letteraria – il casato di Coucy a un generico nomignolo da cantastorie, appunto «Il Castellano».

Per quanto dunque sappiamo, dei due trovieri qui in esame rimane ben poco: da un lato un *contrafactum* che evoca un musicista chiamato «Chastelain de Coucy» di cui non si trova traccia documentaria; dall'altro la *chanson Quant je pluz sui* nel cui *envoi* si evoca di sfuggita un «Blondel» poeta.

L'ipotesi è insomma che l'appellativo generico in *Quant je pluz* sia stato l'occasione per creare un *corpus* d'autore in MT, autore in seguito reso poeta blasonato. Parallelamente il *contrafactum* avrebbe dato prima il nome al protagonista del *Roman du Chastelain*

²⁸ L'incertezza attributiva che preoccupava gli stessi estensori di canzonieri si riscontra anche nell'uso di ordinare alfabeticamente per *incipit* le *chansons* di alcuni canzonieri trecenteschi; cfr. Resconi, *Le seriazioni nel processo*.

²⁹ Primi 4 versi di RS 358 (°KNPX), Linker 265.1054, MW 889.2; ed. Tischler, *Tropatorum septentrionalum*, vol. 5, n° 401.

³⁰ RS 679 (°ACKMOPRTUVX), Linker 38.1, MW 889.1; per le edd., si veda Daolmi, *Trovatore amante spia*, pp. 118-119. La *chanson* (6 strofe + *envoi*) è riprodotta nel *Roman du Chastelain* (vv. 7347-7398), e la sola terza strofa ritorna nel *Roman de la violette* e nel *Roman de la Chastelaine de Vergy*.

(che non a caso canterà proprio *A vous amant*, prima di partir crociato) per indurre poi il gruppo KNPX (dove per la prima volta è presente il *contrafactum*) ad accreditare il casato dell'autore.

Se è accaduto in questi termini, la domanda chiave allora è: perché, potendo scegliere, si sono privilegiate le famiglie dei Coucy e dei Nesle fra tutte quelle possibili? La risposta rende assai convincente l'ipotesi che l'attribuzione di paternità sia un'operazione di fantasia.

Due torri

Coucy e Nesle evocavano il nome delle due più importanti torri di Francia, tuttavia erette *non* al tempo del Castellano e di Blondel, ma nei decenni successivi, e divenute famose proprio nel periodo in cui furono compilati i primi canzonieri e furono composti il *Roman du Chastelain* e il *récit* di Blondel.

Verso il 1220 Enguerrand III, signore di Coucy, fece infatti erigere quella che sarebbe diventata a metà del secolo la torre più ammirata dell'epoca, nota come «il dongione di Francia».³¹ Viollet Le Duc la ristrutturerà con gusto neogotico a metà Ottocento,³² ma nel 1916 l'intero castello sarà raso al suolo dai Tedeschi. Oggi non restano che le macerie.

L'altra torre celeberrima fu quella sorta a Parigi sulla riva opposta al Louvre per chiudere la cinta muraria voluta da Filippo Augusto.³³ Negli anni Dieci del Duecento era stata appena costruita e veniva detta *Tornella Hamelini* dal nome del costruttore. Fu chiamata «Tour de Nesle» solo a metà del secolo, quando fu inglobata nell'edificio sontuoso fatto costruire negli anni Venti dalla potente famiglia dei Nesle.³⁴ Il palazzo fu tanto prestigioso da diventare verso il 1300 residenza del re, per poi essere ricordato, a partire dal 1314, in quanto luogo del famigerato scandalo – noto come l'«affaire de la Tour de Nesle» – che produrrà una truculenta e fantasiosa tradizione letteraria.³⁵ Seppur non abbia più relazione con Blondel, l'*affaire* mostra quanto la più celebre torre di Parigi sia stata da sempre capace di suggestionare la fantasia popolare.

Non c'è bisogno di tirare in ballo teorie psicanalitiche o le simbologie dei tarocchi per

³¹ Cfr. Mesqui J., *Les programmes résidentiels du château de Coucy du XIII^e au XVI^e siècle*, in *Congrès archéologique de France. Aisne méridionale*, 2 voll., Paris, Société française d'archéologie, 1994, vol. 1, pp. 207-247; Mabire La Caille C., *Château, bourg castral, villeneuve. La genèse d'une agglomération secondaire, Coucy-le-Château (XII^e-XVI^e siècles)*, «Revue archéologique de Picardie», 1-2, 2005, pp. 161-172.

³² Viollet Le Duc E., *Description du Château de Coucy*, Paris, Bance, 1857.

³³ Cfr. Gagneux R., D. Prouvost (éd. par), *Sur les traces des enceintes de Paris*, Paris, Parigramme, 2004, pp. 56-67.

³⁴ Brut C., V. Weiss, *Une tour de pierre. Histoire et archéologie*, in *La Tour de Nesle de pierre, d'encre & de fiction*, Paris, Bibliothèque Mazarine, 2014, pp. 16-63: 23-29; cfr. anche Newman W.M., *Les seigneurs de Nesle en Picardie (XII^e-XIII^e siècle): leurs chartes et leur histoire*, 2 voll., Paris, Picard, 1971, vol. 1, pp. 40-41.

³⁵ Per cui si veda Latour P., *Une tour de fiction. Légende, littérature et culture populaire*, in *La Tour de Nesle de pierre, d'encre & de fiction*, Paris, Bibliothèque Mazarine, 2014, pp. 116-157.

chiedersi perché la torre diventi elemento così significativo per nobilitare un troviero. In araldica la torre è simbolo codificato di una nobiltà di antico lignaggio e pertanto, anche se le torri scelte erano state erette di recente, diventano il modo più efficace per blasonare un poeta antico.³⁶

Anche il *récit* della liberazione di Riccardo si svolge presso una torre,³⁷ ma l'edificio in questo caso è solo un *trait d'union* fra la *chanson de toile* originale e la sua contraffattura – la bella Erembor cantava infatti da una torre.

In conclusione, la presa di coscienza che le attribuzioni, almeno per la prima generazione di trovieri, siano più spesso costruzioni letterarie, oltre a chiarire alcune incongruenze e ad aprire nuove letture del *corpus* superstite, fa luce sulle modalità e sugli scopi interni alla compilazione dei canzonieri. In particolare i profili d'autore che scaturiscono dall'insieme delle *chansons* scelte dai codici, profili fra loro diversi, sono lo specchio dei modi possibili attraverso cui il progetto di un manoscritto dava forma all'idea di cantore-poeta.³⁸ Quest'idea è per noi più interessante della biografia stessa, perché restituisce il ruolo del troviero, immaginato nella Francia che guarda alle proprie origini letterarie, trasformando Blondel e il Castellano, seppur biograficamente inconsistenti, nel modello ideale di cantore-poeta.

Gli elementi, cambiando di canzoniere in canzoniere e aggiornandosi in ragione del contesto poetico che li produce, non generano contraddizioni da uniformare, ma una spia vitale sulle evoluzioni della tradizione scritta che traccia la fortuna ininterrotta della lirica cortese.

³⁶ Di Crollanza G., *Enciclopedia araldico-cavalleresca: Prontuario nobiliare*, Pisa, Direzione del Giornale araldico, 1877, descrive l'emblema della torre come «contrassegno d'antica e cospicua nobiltà, perché niuno fino dai tempi remoti poteva fabbricar torri se non era d'illustre e potente famiglia» (p. 588); la definizione si fa risalire a Ginanni M.A., *L'arte del blasone dichiarata per alfabeto, con le figure necessarie per la intelligenza de' termini*, Venezia, Zerletti, 1756, p. 165.

³⁷ Ne ho accennato sopra, v. nota 12.

³⁸ Un approccio in questa direzione era già nel contributo in Formisano L., *Prospettive di ricerca sui canzonieri d'autore nella lirica d'oil*, in Guida S., F. Latella (a c. di), *La filologia romanza e i codici*, 2 voll., Messina, Sicania, 1993, vol. 1, pp. 131-152.